



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

EDER ROBSON MENDES JASTES

ZIMBA: A ESPETACULARIDADE GESTUAL DOS DANÇARINOS DE CARIMBÓ NA
AMAZÔNIA

SALVADOR
2012

EDER ROBSON MENDES JASTES

ZIMBA: A ESPETACULARIDADE GESTUAL DOS DANÇARINOS DE CARIMBÓ NA
AMAZÔNIA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas – Linha de pesquisa: Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Sob a Orientação da Professora Dra. Suzana Martins.

SALVADOR

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, ETDUFPA/UFPA.
Belém- PA)

JASTES, Éder Robson Mendes

ZimBA:A espetacularidade gestual dos dançarinos de Carimbó na Amazônia/ Éder Robson Mendes Jastes; orientadora, Suzana Martins – 2012

Tese (Doutorado) – Doutorado Interinstitucional - DINTER / Universidade Federal da Bahia/ Universidade Federal do Pará, programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, Belém 2012

1. Dança Tradicional/ Carimbó - Microrregião do Salgado Paraense/Teatralidade/ Espetacularidade/ Matrizes estéticas

COD. 00 ed. 00000000

EDER ROBSON MENDES JASTES

ZIMBA: A ESPETACULARIDADE GESTUAL DOS DANÇARINOS DE CARIMBÓ NA
AMAZÔNIA

Belém/PA, 23 de agosto de 2012. Tese avaliada pela banca examinadora, constituída pelos
seguintes professores:

Profa. Dra. Suzana Martins - UFBA
Orientadora

Profa. Dra. Eliene Benício – UFBA
Titular

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro – UFPA
Titular

Profa. Dra. Josebel Akel Fares – UEPA
Titular

Profa. Dra. Renilda Bastos – UEPA
Titular

Olhar caboclo

Fui olhar pr'uma cabocla,
Maiandeu me encantou,
Foi no lago da Princesa,
Que meu coração ficou.

Bis

Tum, tum, tum, ele bateu...
Ela girou...
Foi no lago da Princesa,
Que meu coração ficou...

Bis

Vou morar em Fortalezinha,
Aprender a ser pescador,
Com a benção da Princesa,
Vou viver com meu amor...

Bis

Com meu amor,
Com meu amor...
Com a benção da Princesa,
Vou viver com meu amor...

Bis

Mas, à noite, com a lua,
Ouço o Zimba me chamar...
Junto com a minha morena,
Carimbó eu vou dançar...

Bis

Eu vou dançar,
Eu vou dançar...
Junto com a minha morena,
Carimbó eu vou dançar.

Bis

A faceira da morena,
Mundiou o meu olhar,
Não tem jeito minha gente
Com essa moça eu vou casar

Bis

Eu vou casar,
Eu vou casar...
Com a faceira da morena
Com essa moça eu vou casar

Eu vou casar,
Eu vou casar...
Com a benção da Princesa
Com a morena eu vou casar!

AGRADECIMENTOS

A Deus!

Dedico este trabalho a todos que me ajudaram a dar o primeiro passo em busca das respostas às minhas dúvidas. E aos que trabalharam na ribalta deste jogo de esconde-esconde, na busca do conhecimento, esses que fizeram a minha luz brilhar em momentos de penumbras.

A meus ancestrais...

A meus pais... Raimundo de França Jastes e Maria Dalva Mendes Jastes.

A Betânia Simões, companheira de todas as horas.

A prole... Ana Carolina, Biatriz, Inaê e Caê Jastes, que nutrem o meu amor...

Aos mestres da academia...

Aos Mestres e Mestras: Pai José Tupinambá, Mãe Ita; Mestre Parafuso (1900...); Tia Pê (falecida); Dona Gerônima (falecida); Mestre Alfredo (falecido); Dona Guilhermina (95 anos); Mestre Nunes (85 anos); Mestre Lucinho (falecido); Mestre Róia (falecido); Mestre Pelé, Mestre Papo Fundo (77 anos); Dona Zizi; Seu Benecão; Dona Ana; Dona Machica; Dona Osmarina; Telma D'Oxum; Pai Antônio, entre muitos incentivadores da busca pelo conhecimento que permitiram colher um pouco de seu saber, que com doçura me apresentaram este mundo de informações.

Aos amigos e colegas deste plamo divino!

Deus abençoe a todos!

RESUMO

Este estudo visa investigar, descrever e analisar O Zimba considerado sinônimo do Carimbó. Busca compreender a sua situação histórica e geográfica registrada em documentos e também nas memórias dos sujeitos culturais da Microrregião do Salgado Paraense, em especial nos municípios de Vigia de Nazaré e Maracanã. Procura registrar as vivências de expressões da teatralidade do nativo e da sua criatividade gestual espetacular nos festejos comuns aos caboclos na Amazônia Brasileira, apontando suas matrizes estéticas e elementos constitutivos de novos significados relevantes ao registro da memória imaterial de nosso povo. Desse modo, ratifica sua palavra, sua identidade, sua história, sua alteridade. Apresentando os episódios da trama do trajeto antropológico de seus ancestrais que percorreram e fizeram o Zimba chegar ao Brasil, em terras da capitania do Pará e Maranhão e depois as terras dos hoje Estados do Pará e do Amapá.

Palavras-chaves: Amazônia, Banzeiro de saia, Carimbó, Espetacularidade, Matrizes estéticas, Memória, Teatralidade, Zimba.

ABSTRACT

This research was made to investigate, describe and analyze *Zimba*, which is considered a *Carimbó* synonym by researchers before me. The interest in unveiling new data about *Zimba* appeared as a sequel of Master Researches when we found it in Mr. Alfredo's report, suggesting to this a new meaning; this fact incited me look for understanding its historical and geographic situation registered in documents and also in the cultural people's memories from micro region of *Salgado Paraense*, in special from Vigia de Nazaré and Maracanã cities; as much as register the experiences native expressions of theatricality and its spectacular sign creativity in the common celebrations to the *caboclos* in Brazilian Amazon, pointing its aesthetic matrices and constituent elements of new relevant meanings to the immaterial memory records of our folk, ratifying its word, its identity, its history, its otherness. Introducing episodes from the plot of anthropological path of their ancestors, who traveled and made *Zimba* come to Brazil, in Pará and Maranhão captaincy lands and then Pará and Amapá states.

Keywords: Amazon, Banzeiro de Saia, Carimbó, Spectacle, Aesthetic Matrices, Memory, Theatricality, *Zimba*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa: Amapá/ Pará-Belém a microrregião do Salgado do Estado do Pará/ Maranhão.....	20
Figura 2 - Delegação de Maracanã IDEA 2010.	266
Figura 3 - Cortejo no IDEA 2010 em Belém.	277
Figura 4 - Cais do Município de Maracanã.	288
Figura 5 - Vila de Fortalezinha na Ilha de Maiandeuá	299
Figura 6 - Resultado da pesca e venda dos peixes pelos pescadores em Vila de Fortalezinha.	30
Figura 7 - Zimba na praia de Fortalezinha.	311
Figura 8 - Preto do Carimbó no Espaço Cidadão Tio Milico.....	322
Figura 9 - Comunidade no Espaço Cidadão Tio Milico na Vila de Fortalezinha.	333
Figura 10 - Grupo se arrumando para o Zimba.	333
Figura 11 - Travessia do rio da história em busca do Zimba. Rio Guajará-Mirim. Vigia de Nazaré/PA.....	40
Figura 12 - Mapa: Planta baixa da cidade de Vigia de Nazaré.	411
Figura 13 - Mapa: Esquema da Linha de demarcação do Tratado de Tordesilhas – 1494.....	511
Figura 14 - Mapa: Terra Brasilis - 1519	522
Figura 15 - Estandarte de Nossa Senhora do rosário.....	599
Figura 16 - Carimbós do Grupo Tapaioaras.	611
Figura 17 - Cavalgando o Carimbó. Maracanã/ Ilha de Maiandeuá/ Vila de Fortalezinha/PA.	622
Figura 18 - Mapa: Diáspora Negra.	677
Figura 19 - Antônio Ferreira, Pai Antônio, Babá di Dalamê	855
Figura 20 - Partitura: Bamberê.....	888
Figura 21 - Partitura : Bambiá, registro de Tó Teixeira	899
Figura 22 - Espaço Cidadão Tio Milico. Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/.....	955
Figura 23 - Grupo da Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/ Município de Maracanã/ Pará.100	
Figura 24 - Cartão postal: Cozinheira em Belém do Pará, 3ª série “Costumes paraenses” ..	109
Figura 25 - Cartão postal: pescador em Belém do Pará, série “Costumes paraenses”	11111
Figura 26 - Grupo Folclórico do Pará, com a presença do Maestro Adelermo Matos, 1971.	1122
Figura 27 - Casal com indumentária de dança tradicional,Vila de Fortalezinha/ PA.	1122
Figura 28 - Apresentação da Dança do Carimbó ao lado do Espaço Cultural Tio Milico, em Zimba familiar, Ilha de Maiandeuá/ Vila de Fortalezinha/ Município de Maracanã-PA,....	1144
Figura 29 - Dança do Lundu.....	1177
Figura 30 - Vista da Dança do Peru. Dama desafia cavalheiro com lenço ao chão, Oficina de Dança em Bragança/PA. Região do Salgado.....	1199
Figura 31 - Vista da Dança do Peru. Cavalheiro pega o lenço, Oficina de Dança em Bragança/PA. Região do Salgado,.....	12020
Figura 32 - Ataque da onça, Dança da Onça, Carimbó de Vigia de Nazaré.	121
Figura 33 - Litografia: Ritual da moça nova Ticuna.	1233
Figura 34 - Desenhos: Máscara do Macaco	1244
Figura 35 - Casal, Dançando o Carimbó de Zimba na Vila de Fortalezinha/PA.	1288
Figura 36 - Manipulação da saia I	13030
Figura 37 - Dama manipulando saia na Dança do Carimbó I	13031
Figura 38 - Sedução na dança do Carinbó.....	1322
Figura 39 - Postal: Karaí. baseado em Cerimonial Karive entre os Tupinambás.....	134

Figura 40 - Litografia: Le gentil de le Barbinais.....	14140
Figura 41 - Dama se protege do assédio do Cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas.....	1432
Figura 42 - Dama a procura de um parceiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas.....	1443
Figura 43 - Dama avaliando o pretendente - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas.....	1454
Figura 44 - Dama avalia a dinâmica corporal do cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas.....	1465
Figura 45 - Testando o parceiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas.....	1465
Figura 46 - Convite a aproximação - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará em São Caetano de Odivelas.....	1476
Figura 47 - Dama aceita o cortejo do cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas.....	1487
Figura 48 - Casal em cumplicidade na sua dinâmica corporal - Festival da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará em São Caetano de Odivelas.....	1498
Figura 49 - Dama comemora habilidade de seu parceiro vencedor.....	1509
Figura 50 - Litografia: Batuque em São Paulo.....	1511
Figura 51 - Litografia: Ritual Tupinambá.....	16160
Figura 52 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba.....	1621
Figura 53 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba 2.....	1632
Figura 54 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba 3.....	1632
Figura 55 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba 4.....	1643
Figura 56 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal.....	1643
Figura 57 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 2.....	1654
Figura 58 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 3.....	1654
Figura 59 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 4.....	1665
Figura 60 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 5.....	1665
Figura 61 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 6.....	1676
Figura 62 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 7.....	1676
Figura 63 – Conjunto musical tradicional animando o barracão.....	1687
Figura 64 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no município de Curuçá.....	1687
Figura 65 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no município de Curuçá 2.....	1698
Figura 66 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no município de Curuçá 3.....	1698
Figura 67 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no município de Curuçá 4.....	1709
Figura 68 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no município de Curuçá 5.....	1709
Figura 69 - Casal voltando para sua casa, Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/ Maracanã/ Pará.....	17170
Figura 70 - Dança egípcia.....	175
Figura 71 - Danças Circulares gregas.....	175
Figura 72 - Arrumando os Carimbós, Idea, Belém.....	180

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Rituais religiosos e o Zimba	822
Quadro 2 - O tambor no uso extracotidiano das comunidades da Microrregião do Salgado Paraense.....	965
Quadro 3 - Os Mestres de Carimbó, os conjuntos de Carimbó e os temas utilizados no extracotidiano das comunidades da Microrregião do Salgado Paraense.	1077

SUMÁRIO

A “COMEÇANTE”	13
PREPARANDO OS TAMBORES	19
1 FRONTEIRAS IMAGINÁRIAS DO MITO E DA FESTA DO [DES]CONHECIDO ZIMBA	50
1.1 OS TAMBORES DA MATA	57
1.2 NO RASTRO DO ZIMBA.....	65
2 OS SENTIDOS E OS SIGNIFICADOS DO ZIMBA	68
2.1 CONSTRUÇÃO CÊNICA NO ZIMBA	68
3 A TEATRALIDADE E A ESPETACULARIDADE CABOCLA NO ZIMBA	97
3.1 INSTRUMENTOS MÚSICAIS E LETRAS DAS MÚSICAS NO ZIMBA.....	100
3.1.1 Os Instrumentos Musicais	102
3.1.2 Letras das Músicas	105
3.2 INDUMENTÁRIAS NO ZIMBA.....	109
3.3 A DINÂMICA CORPORAL NO ZIMBA.....	114
3.3.1 As Danças Tradicionais no Zimba	116
3.4 BANZEIRO DE SAIA NO CARIMBÓ DE ZIMBA	126
4 VOU SAIR ZIMBADO: ANÁLISE sobre as construções estéticas na dança do Carimbó de Zimba	133
4.1 MATIZES E MATRIZES NO CARIMBÓ DE ZIMBA	136
4.1.1 Elementos da Matriz Ameríndia	136
4.1.2 Elementos da Matriz Lusitana	140
4.1.3 Elementos da Matriz Africana	151
4.2 ESTÉTICA CABOCLA NA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA MATRIZ	152
VARRENDO O TERREIRO	171
REFERÊNCIAS	182
APÊNDICE	193
ANEXOS	221

A “COMEÇANTE”¹

Uma vez que a oralidade passada foge à observação, nenhuma dessas marcas, qualquer que seja sua pertinência, pode ser apreciada ou explorada senão de modo aproximado e pela preferência aos caracteres da oralidade no presente.

Paul Zumthor (1997, p. 64)

Nasci em Belém do Pará, portal da Amazônia Brasileira, na Santa Casa de Misericórdia em 15 de fevereiro de 1968, filho de caboclos, meus pais mestiços, descendente de avós de etnias negras e indígenas perdidas na história da ancestralidade nortista. Cresci no meio de homens e mulheres que instigaram e alimentaram minha fome de menino pelo conhecimento.

Meus avós ensinaram-me a respeitar os encantados: espíritos dos rios e florestas. Por isso fui batizado em noite de luar com água de cheiro preparada com ervas preciosas, fui presenteado com tesouros que me acompanham a vida, nas histórias do imaginário amazônico, no qual me atrevi embarcar em frágeis montarias turunas, canoas de meus ancestrais, mergulhando na magia da cultura de meu povo e ser com orgulho caboclo Amazônico.

Cresci ouvindo histórias de mitos e lendas do imaginário local, assim como, os tambores das casas de macumba, como diziam os mais os preconceituosos da família, sendo que estes sons acordavam muito mais que meu sono, acordavam, também, meus sentimentos, aguçando minha curiosidade e espiritualidade.

Descobri meu bairro com minha tribo de curumins, meus pequenos amigos de infância. Cacei: passarinhos, calangos, borboletas e etc.; nadei em canais e rios, tomei e ainda tomo banho de chuva. Peguei manga na Praça Batista Campos, roubei frutas em quintais de vizinhos... Aprendi nome de animais, peixes, plantas, frutas, comidas, no dialeto nativo. Até então este mundo não me provocava estranhamento e sim puro prazer, de tocar, de cheirar, de provar minhas limitações e perceber como é rico e fascinante o meu território, as ruas e os quintais de meu bairro... Meus primeiros passos, meu mundo primitivo.

Mundo prenhe de conhecimentos com os quais interagi, mais fascinante ainda na época das comemorações populares, como o carnaval, as festas de santos e festas juninas.

¹ Começante é um termo usado por Mestre Nunes para designar a introdução para a Dança da Onça que foi a pesquisa de Mestrado, e aqui usarei em lugar ao termo Apresentação da Tese.

Cada bairro com seus bailes de máscaras, cada igreja com suas quermesses e cada rua com seus terreirões, onde, aconteciam as festas típicas com músicas e apresentações de manifestações tradicionais, comidas típicas à venda, jogos de azar, balões e bandeirinhas de papéis de seda multicoloridos e um odor perfumado que até hoje me acompanha, o cheiro cheiroso do Pará, banho indispensável na noite de São João. E para alguns, como eu, durante todo o ano.

Cenas espetaculares que a cada instante e me divertiam até sono chegar...

Tantas vezes meus ouvidos foram engravidados pelas músicas do Carimbó de Pinduca, Mestre Verequete e Mestre Lucindo, discos de vinil trazidos por meu pai para apreciarmos os últimos sucessos da parada de 1974. Eu e meus irmãos dançávamos freneticamente na sala de minha casa, com minha mãe, numa época dos Festivais de Carimbó.

Nessa época, foi através da festa junina da Escola Placídia Cardoso, na qual meu irmão mais velho estudava, que tive o primeiro encontro com outras manifestações tradicionais, essas se tornaram hoje meu foco de produção acadêmica e fundamento para minha pesquisa atual. A partir daí, fui brincante assíduo de quadrilhas roceiras, dos oito aos quatorze anos de idade, dentro e fora da escola pública.

Brinquei livremente nas ruas do bairro dos Jurunas, que no nome de suas vias homenageia etnias das nações indígenas... Tupinambás, Tamoios, Pariquis, Apinagés, Caripunas, Tembés, Mundurucus, Timbiras...

Lembro... Eu moleque a brincar nas ruas do bairro dos Jurunas, em Belém do Pará com minha tribo de curumins, ouvia de suas bocas ou mesmo das bocas de alguns conhecidos, adultos/parentes, a expressão Zimba, sendo utilizada na dramatização cotidiana de minha comunidade, como, por exemplo: “Vou zimbar daqui!” (Sair correndo...), ou, “Zimba rapá!” (Aviso a um companheiro para sair do local, pois, existe algum problema em vista!) Existem outras expressões, conjugadas do Zimba, sempre relacionadas com uma atitude dinâmica de velocidade: o tempo Zimbou e eu cresci!

Durante o segundo grau, atual ensino médio, estudei no Colégio Paes de Carvalho, fui atleta de vôlei, fiz parte do grupo de teatro da escola e namorei uma bailarina; como gostava de dançar entramos em um concurso de dança do colégio e fomos vitoriosos! Ganhei uma bolsa integral para fazer dança na Academia de Dança da professora Sônia Massud. Mas, nesta época o que me fascinou foi à apresentação do Lundu marajoara, com sua sensualidade e o batuque que provocava um êxtase.

Larguei o vôlei e passei a fazer parte do Grupo de Dança da Professora Sônia Massud, primeiro como ator, interpretando Exú em “Tenda dos milagres”, adaptado a dança no festival

de fim de ano de sua academia. Daí em diante vivenciei diversas linguagens da dança acadêmica.

Entre para a Faculdade na Escola Superior de Educação Física do Estado do Pará (ESEFPA/FEP) em 1987, a contra gosto de meu pai que queria que eu fizesse vestibular para medicina. Por isso, não recebi o carro, prometido pelo mesmo ao primeiro filho que passasse no vestibular e fosse doutor... Cursei o primeiro ano de Educação Física e continuei a fazer aulas de dança fora da faculdade na Academia de Dança.

A dança tornou-se minha paixão, no final deste ano de 1987 fui aprovado na audição do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará, mas para servir o Exército Brasileiro (a contra gosto) tive de interromper minha faculdade e a participação no Grupo de Dança da Universidade, por um ano.

Assim que saí do exército voltei à faculdade mais consciente do que eu queria. Dediquei-me aos estudos sempre direcionados à linguagem rítmica. Conheci outros Mestres que me ajudaram nas primeiras descobertas acadêmicas relacionadas à dança. A professora Joana D'Arc de Oliveira foi uma dessas pessoas, ela me apresentou a disciplina Folclore, que despertou meu olhar pedagógico para a cultura tradicional.

Procurei me envolver com projetos de extensão da Universidade Federal do Pará, sob a Orientação do Prof. Dr. Luiz Marconi Magalhães, no Grupo Teatral Ecoarte, tendo como linha de trabalho a educação ambiental através do Teatro e da Dança, por meio deste também ministrei oficinas de iniciação em dança.

Com o intuito de aprofundar meus conhecimentos passei a fazer parte do Grupo Paráfolclórico *Açaí* da Escola Superior de Educação Física da Universidade Estadual do Pará/ ESEFPA/UEPA, antiga Faculdade Estadual do Pará/ FEP. Nesse grupo, participei como dançarino, pesquisador e coletei dados iniciais sobre as manifestações tradicionais amazônicas, assim construí meus procedimentos como artista-educador estruturados nessas informações ainda superficiais.

Envolvei-me nesta comunidade afetiva com os integrantes, procurei aprender cada vez mais, então, passei a pesquisar sobre o assunto para compreender melhor o que fazia; era dançarino do grupo, mas me incomodava a superficialidade de como as danças eram passadas aos seus integrantes: os dados históricos eram muito resumidos, não se estudava a letra das músicas, nem a gestualidade apresentada pelos dançarinos e nem tão pouco o significado daquela criação artística.

Sentia necessidade de embasamento sobre as manifestações tradicionais amazônicas, não encontrava obras com estudos sérios, detectava lacunas, mergulhei na pesquisa. Resolvi

começar a coletar todo e qualquer material sobre o assunto. Procurei a Biblioteca da Escola Superior de Educação Física e encontrei um número insuficiente de obras sobre as danças locais, mas encontrei um casal de autores Salles e Salles (1969, p. 278) e sua obra intitulada *Carimbó: Trabalho e lazer do caboclo*. Mais uma vez, tive contato com a palavra Zimba, desta vez no mundo acadêmico. Esta palavra aparecia no texto como um sinônimo do Carimbó e era considerada a célula ancestral desta manifestação paraense, no município de Vigia de Nazaré.

Para o meu fazer profissional como artista-educador, recolhi algum material sobre as danças folclóricas paraenses, depoimentos de pessoas nas comunidades visitadas para apresentação do grupo e pelos municípios do Pará. Percebi o jeito de dançar daquelas pessoas, um Carimbó que eu não conhecia, desisti de resistir à correnteza, que, aos poucos, se tornava suave e me acolheu, então, deixei-me levar pelo fluxo do tempo neste espaço, dialoguei, gestualmente com o Carimbó de forma diferente do Carimbó urbano e reconheci que este era a construção de retalhos dos diversos gestos apresentados por esses sujeitos que agora eu encontrava a cada canto que visitava.

Minha experiência acadêmica foi fortalecida com a minha participação em projetos, ministrando oficinas de dança em municípios paraenses e em eventos de estudantes da área em que militava e outras afins. Num Encontro de Estudante de Educação Física, em 1990, eu e mais dois colegas, idealizamos o Projeto Furdunço, que instigava os participantes do evento a trazerem para os momentos de ludicidade às manifestações das tradições locais de cada região, isso perdura até hoje...

Após minha graduação em 1991, prestei concurso público para professor substituto de educação física da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, sendo aprovado! Em 1993 prestei concurso público para professor efetivo de Dança Infantil para a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA. Efetivado continuei o meu trabalho no NPI/UFPA, e participei do curso de especialização em Metodologia do Ensino da Educação Física Escolar, em nível de Pós-graduação. Apresentei a monografia de conclusão com o tema: Danças Folclóricas na Escola: um estudo de caso. Aprovado com distinção.

Já na Escola de Teatro e Dança, ministrando a disciplina Danças Folclóricas, elaborei o Projeto Ciranda Junina na perspectiva de exercitar os alunos na pesquisa e releitura da cultura tradicional brasileira. Nesta época se instalava o movimento para a qualificação dos profissionais da área das artes cênicas, na região amazônica, em 2000 tomamos a decisão de formação conjunta para o Mestrado em Artes Cênicas em Salvador com o apoio do então Reitor Alex Fiúza.

Desse modo, fiz parte do grupo de professores da Escola de Teatro e Dança da UFPA que se preparavam para o Mestrado em Artes Cênicas da UFBA. Ao elaborar o projeto para o mestrado, apresentei a ideia do Zimba para o Professor Doutor Sérgio Farias que, nesta época, era o Coordenador do PPGAC/ UFBA, ele aconselhou-me a guardar esta informação para o curso de Doutorado. Achei coerente e concordei, então, fui buscar outro tema. Quando fui ministrar um curso no Município de Vigia de Nazaré, encontrei-me com a Dança da Onça e defini que esta manifestação seria o objeto de estudo do mestrado.

Mas, o que não esperava era que o Zimba voltasse a se apresentar para mim. Em 2003, Seu Alfredo, um dos meus entrevistados, no Município de Vigia de Nazaré, voltou a chamar a minha atenção sobre o Zimba, quando deixou escapar a palavra em seu relato sobre a Dança da Onça. Concluí o Mestrado em 2004, com a dissertação *Dança da Onça na cena amazônica: Espetacularidade cabocla na dança do carimbó*. Guardei o Zimba que se tornou o objeto de aprofundamento de pesquisa para o projeto de doutorado, que ora apresento.

Já como Mestre, prossegui as atividades profissionais na Universidade Federal do Pará, no atual Instituto de Ciências da Arte, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. No Curso Técnico de Teatro (até 2005). Depois, ingressei no Doutorado Interinstitucional em Artes Cênicas através de um processo seletivo do qual participaram somente os candidatos que possuíam vínculo funcional com uma Escola Técnica Federal em função do convênio com a Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica/SETEC. Participei da seleção da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, fui aprovado em primeiro lugar.

Revisitar os quintais de minha memória para ali procurar coisas esquecidas por longo tempo foi a sugestão despertada quando a Professora Sônia Rangel nos trouxe a imagem do quintal. Como lugar físico, a imagem do quintal que tenho como referência me remete à minha infância, precisamente às férias com meus avós, tias, primos e primas, entre o rio e a floresta, espaço mágico onde desenvolvi meus sentidos comemorando a sensação única de liberdade e aventura.

Nas tramas das memórias retorno às festas de comemoração de passagens, casamentos batizados e até velórios; recordo as organizações solidárias para as festividades, construções de barracões para hospedar convidados, por três dias, arrecadação de víveres para festa, convites de casa em casa comunicando o motivo, movimentação que já animava a comunidade, magia singular, do jogo cênico das danças que chegaram até mim, na infância e na idade adulta, com toda a sua complexidade de festa popular, plural em todo Brasil pelo

motivo que expressa em cada espaço, porém singular no cortejo do jogo da dança de rua, dos quintais, dos salões, dos terreiros, das sedes, ou seja, das festas caboclas.

Como evidenciou Bachelard (2005), são nos quintais que se armazenam as memórias, as muitas quinquilharias colhidas em cada lugar que podemos (re) visitar. Naquele momento da pesquisa, minha maior descoberta foram as “bugigangas” achadas — ignoradas seu valor quando foram recolhidas, colecionadas apenas como lembranças do momento — e, que julguei, por certo tempo, inúteis, porém, hoje as reconheço como ferramentas que me possibilitaram vislumbrar novos ângulos de minha pesquisa, até, então, desconhecidos ou pouco explorados.

Volto a mergulhar neste mundo para redescobrir com o olho místico do boto que magicamente pode ou não apresentar a festa por novos conhecimentos a me seduzir.

PREPARANDO OS TAMBORES

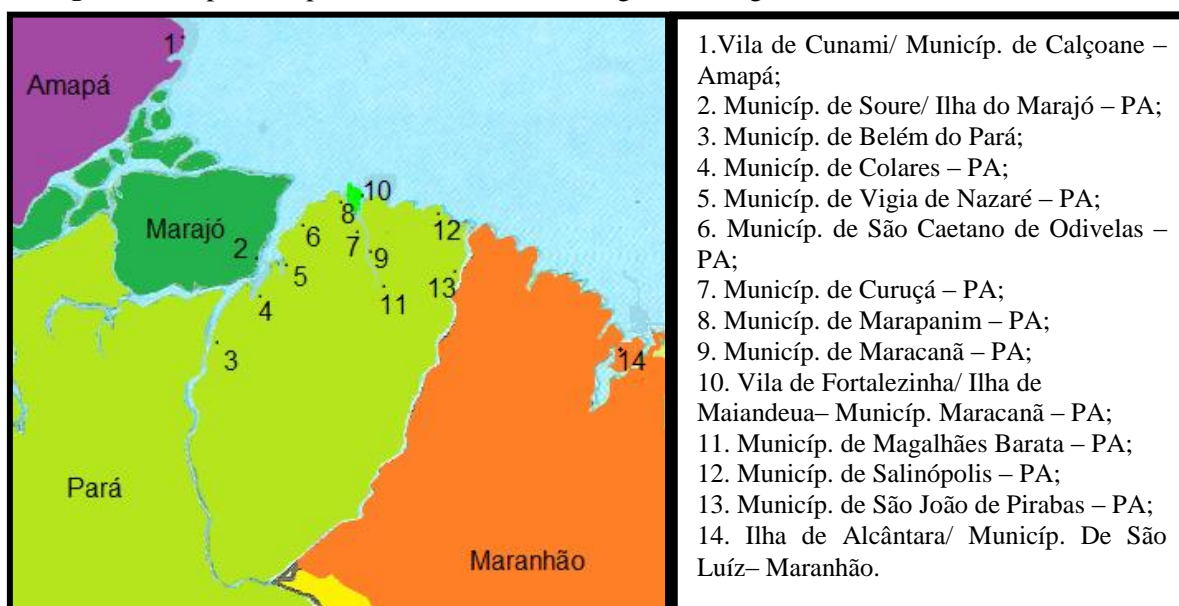
Não é novidade dizer que a Amazônia é continental e compreende um espaço geográfico constituído por oito países da América Latina e nove estados brasileiros. Mas, além disso, ela apresenta uma biodiversidade de espécimes estudados por cientistas de várias partes do mundo e também manifestações espetaculares resultantes da interação dos grupos étnicos que se estabeleceram na Região Norte do Brasil.

E são essas práticas culturais que até pouco tempo ficaram fora do foco de pesquisa da academia, mas, hoje, recebem atenção de pesquisadores, com olhar de boto, atento a ser seduzido pelo conhecimento, um olhar preocupado com o registro do patrimônio imaterial, derivado das diferentes contribuições da criatividade humana, e também com o processo de expressão artística dos atores sociais que vivem neste espaço territorial. Uma dessas práticas culturais é o Batuque que, além de fazer parte da estrutura rítmica ritualística de diversos grupos etnicorreligiosos como: a Umbanda, a Mina, o Candomblé, entre outros, é um ritmo musical presente em diversas manifestações espetaculares brasileiras.

A intenção deste estudo é contribuir com a produção de conhecimentos na área dos saberes étnicos na Amazônia Legal², mapeando sua ocorrência na área delimitada pelas antigas fronteiras imaginárias que definiram a Zona do Salgado Paraense, sendo os seguintes municípios (ver Figura 1): Colares (4), Vigia de Nazaré (5), São Caetano de Odivelas (6), Curuçá (7), Marapanim (8), Maracanã (9), Magalhães Barata (11), Salinópolis (12) e São João de Pirabas (13)

² A atual área de abrangência da Amazônia Legal corresponde à totalidade dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins e parte do Estado do Maranhão (a oeste do meridiano de 44° de longitude oeste), perfazendo uma superfície de aproximadamente 5.217.423 km² correspondente a cerca de 60% do território brasileiro (AMAZÔNIA LEGAL/WIKIPEDIA, 2009).

Figura 1- Mapa: Amapá/ Pará-Belém a microrregião do Salgado do Estado do Pará/ Maranhão.



Fonte: Desenho: Inaê Ierecê Simões Jastes, 2012.

O mapa acima delimita o espaço geográfico, no qual faço o convite ao mergulho no mundo da teatralidade e da espetacularidade cabocla, na Microrregião do Salgado da Mesorregião do Nordeste Paraense, nos municípios de Vigia de Nazaré (5) e Maracanã (9), pontuando focos de resistência e sobrevivência do Zimba na cidade de Belém (3), capital do Estado do Pará, e na Vila de Cunami (1) no Estado do Amapá.

Belém é um município brasileiro, capital do estado do Pará, pertencente à Mesorregião Metropolitana de Belém e à Microrregião de Belém, Nosso Pará (1998). Com uma área de aproximadamente 1.064,918 km², localiza-se no norte brasileiro, (1°27'18.07"S; 48°30'8.52"W), *Google Earth* (2012), distante 2 146 quilômetros de Brasília, é banhada pelo Rios: Amazonas, Maguari e Guamá, possui extensão territorial de 1.059 km², ocupada por aproximadamente 1.393.399 habitantes (IBGE @cidades, censo 2010).

A Baía do Guajará é uma baía que banha diversas cidades do estado do Pará, inclusive sua capital. É formada pelo encontro da foz do rio Guamá com a foz do rio Acará. Esta é alimentada pelos rios:

- Rio Amazonas – é o maior rio da Terra, tanto em volume d'água quanto em comprimento (6 992,06 km de extensão). Tem sua origem na nascente do rio Apurímac (alto da parte ocidental da cordilheira dos Andes), no sul do Peru, e deságua no oceano Atlântico, junto ao rio Tocantins. (NOSSO PARÁ. **O homem e a natureza**. Belém, n. 2, 1998);

- Rio Maguari - banha a Região Metropolitana de Belém. (NOSSO PARÁ. **O homem e a natureza**. Belém, n. 2, 1998);
- Rio Guamá – é um rio localizado no nordeste do Pará, cuja bacia hidrográfica drena uma área de 87 389,54 km². A navegabilidade é viável nos últimos 160 km do rio, do município de São Miguel do Guamá à Baía do Guajará. Entre seus afluentes, destacam-se os rios Acará, Capim e Moju. No rio Guamá é comum ocorrer o fenômeno da pororoca. Na sua margem direita se situa o campus principal da Universidade Federal do Pará, à altura de Belém. Cerca de 75% da água consumida na cidade vem deste rio, que recebe 11 córregos (NOSSO PARÁ. **O homem e a natureza**. Belém, n. 2, 1998).

Antigamente o acesso à Belém era por meios fluviais, nas embarcações nativas de pequeno e grande porte, já hoje, as rodovias facilitam o trajeto de Belém a estes municípios, diferente de como se fazia antigamente. Sendo que em algumas regiões, só se chega através destes meios de transportes, como os acessos às ilhas, que ainda é realizado por meio destas embarcações tradicionais; as embarcações menores, com motor, popularmente conhecidas como “pô-pô-pô”, são as responsáveis pela comunicação e o transporte da comunidade de ilhéus com o continente e vice-versa.

A comunicação entre a capital e a microrregião do Salgado Paraense se fazia pelos rios, beirando o Litoral Atlântico e a Baía do Guajara, procurando os furos e rios mais tranquilos para a segurança de todos. Entre estes municípios está Vigia de Nazaré. Essa pesquisa começou por este município que está localizado na microrregião do salgado no nordeste paraense (0°51'42.65" S; 48° 7'46.24" W), *Google Earth* (2012), distante 79 km de Belém, a capital do Estado do Pará. O percurso Vigia - Belém se faz em 2 horas por rodovia. A cidade de Vigia de Nazaré é banhada pelo Rio Guajará-Mirim e ladeada pelos Rios Tujal e Açaí, possui extensão territorial de 539 km², e é ocupada por aproximadamente 47.889 habitantes (IBGE @cidades, censo 2010).

Vigia de Nazaré constitui hoje um nicho especial para pesquisa de campo, de coleta, de registro e produção científica em temas pouco explorados em estudos de cultura amazônica. Muitos fatos ocorreram e construíram a história de Vigia de Nazaré, entre eles a passagem dos revolucionários Cabanos, gente do povo, índios, caboclos e negros, que lutaram contra as injustiças sociais, reivindicando seus direitos à cidadania negada pelas autoridades da época. Os cabanos conseguiram assumir o poder na província do Pará, no período de maio a julho de 1835, enfrentaram resistência dos representantes do poder em Vigia, deixando na

memória do povo a lembrança de uma violenta luta.

Numa análise objetiva dos acontecimentos, está claro que o massacre da Vigia não foi a causa, mas serviu de ocasião, macabramente desejada pelo grupo dominante português, para intervir decisivamente no movimento cabano e liquidá-lo com os instrumentos legais e policiais que eram usados arbitrariamente: era a velha aplicação da “lei do império” apresentada sob a máscara do “império da lei” (DI PAOLO, 1985, p. 244-250).

Outro fato histórico interessante para esse estudo é que os produtores culturais da localidade reivindicam Tauapará como o berço do surgimento do Carimbó, manifestação que traz em seu seio nutritivas contribuições e construções culturais espetaculares, comuns à zona do salgado, como a Dança da Onça, uma das formas singulares da dança em Vigia de Nazaré. Essa modalidade cênica foi descrita e analisada à luz da etnografia crítica, sob a perspectiva artística, fazendo um percurso panorâmico pela antropologia interpretativa, sociologia e o imaginário caboclo em meu Mestrado Jastes (2004).

O Carimbó é citado no Código de Postura, da cidade de Vigia, em 1883, Lei nº 1.162, de abril do mesmo ano, Art. 48, Parágrafo 2º (apud SALLES, SALLES, 1969). Proibia “tocar tambor carimbó”, ou outro instrumento que perturbasse o sossego público durante a noite. Assim, como já tinha sido feito na capital paraense, em 1880, pelo Código de Postura da cidade: já se observa aí, o preconceito da época quanto a essa manifestação.

Encontramos na legislação paraense, inicialmente, a Lei nº 1.028 de 5 de maio de 1880, do “código de postura de Belém” (Coleção de Leis da Província do Grão Pará, Tomo XLII. Parte I), que dispõe no capítulo XIX, sob o título “Das Bulhas e Vozerias”:

Artigo 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.

Parágrafo 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2º. Fazer batuques ou samba.

Parágrafo 3º. Tocar tambor, carimbó ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.

Também o “Código de postura da Câmara Municipal de Vigia” (Lei nº 1.162, de 12 de abril de 1883, C.L.P.G.P., Tomo XL, Parte I, pp. 148/178), baixado pelo general Barão do Maracujá, presidente e comandante das Armas da Província do Pará, rezava sob o título 10 – “Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades, contra a moral pública” (sic) – o seguinte no artigo 48, parágrafo 2º, proibindo:

“Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos (SALLES; SALLES, 1969, p. 260)

O instrumento Carimbó, citado no código de postura da cidade de Vigia, denominava também a manifestação que inclui o instrumento musical, a dança e o ritmo, que Ararê (1974,

p. 15), escritor e artista plástico, nascido na zona do salgado, define ser de origem indígena. Entretanto, o antropólogo Salles (1969, p. 278) menciona que o Carimbó é de origem africana, recebendo a denominação de Zimba³, em Vigia; denominação que Ararê (1974, p. 15) diz ter sido trazida da Ilha do Marajó pelos pescadores de Vigia, que visitavam a ilha em suas excursões para a pesca. Os estudos feitos sobre Manifestações Folclóricas, pelo Programa de Desenvolvimento de Arte-Educação (PRODIARTE, 1982, p. 45-46), concluíram que o Carimbó é contribuição indígena, dando a autoria aos Tupinambás, sendo depois modificado pelos europeus e negros.

Estudos realizados sobre Danças Folclóricas, pelo Núcleo de Documentação da Empresa de Assistência Técnica e Extensa Rural do Estado do Pará (EMATER/PA, 1985, p. 5-8), trazem uma clara distinção sobre o Carimbó e o Zimba, e dão a autoria de ambas às manifestações aos negros africanos.

O povo de Vigia aponta a fazenda do Barão do Guajará como o berço originário do Carimbó, todavia meu estudo anterior sobre a Dança da Onça em Vigia revela que o Carimbó manifestou-se também na fazenda Campina, organizado por escravos. Eles apresentavam uma outra curiosa manifestação que denomina concomitantemente, o instrumento e a dança, chamada de Onça.

O compositor popular Verequete, considerado o Rei do Carimbó, em seu depoimento no curta-metragem *Chama Verequete*⁴, afirma que o Carimbó é de origem indígena da ilha do Marajó, local onde os negros tiveram contato com esta manifestação, na festa de comemoração à abolição da escravatura no Brasil. O cantor Pinduca, que é conhecido, nacional e internacionalmente, como o “Rei do Carimbó”, também afirma em sua entrevista ao Programa Academia Amazônia, da UFPA (1994), que a origem do Carimbó é indígena.

O Carimbó de Vigia de Nazaré começou a ser divulgado nos estudos realizados pelo Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária/CRUTAC/UFPA, em 1974 na 1ª Feira Cultural Popular de Vigia, na qual eram feitas apresentações pelo Grupo Folclórico em seu repertório manifestações culturais da comunidade Vigiense, incluindo a Dança da Onça. A apresentação foi presenciada por Paes Loureiro⁵ em 1974, que será destacado adiante quando falarmos da Dança da Onça Jastes (2004: 88).

³ Denominação característica de Vigia para se referir a manifestação do carimbo(SALLES; SALLES, 1969, p. 278)

⁴ O Curta metragem *Chama Verequete* é uma produção paraense de 35mm, 18', roteiro e direção de Luiz Campos, Rogério Pereira e Luiz Negrão, no ano de 2000.

⁵ Entrevista com o Prof Dr. Paes Loureiro aconteceu no dia 8 de junho de 2004, em sua residência.

Essa manifestação foi apresentada com mais veemência na explosão dos festivais folclóricos, que passaram a acontecer em quase todo o território paraense na década de 1970, estes tinham o intuito de registrar tais manifestações. Em Vigia, o primeiro festival de Carimbó realizou-se na primeira feira de cultura popular de Vigia, de 7 a 14 de julho de 1974, tendo o apoio do Centro Comunitário de Vigia e da Universidade Federal do Pará, através do CRUTAC, segundo os artigos do jornal *O Liberal*, de 4 e 5 de julho de 1974.

A Província do Pará, de 8 e 23 de julho de 1974, destaca a repercussão da 1ª Feira de Cultura Popular de Vigia e também a apresentação do grupo “Os Tapaioaras” que obteve o 1º lugar, ressaltando ainda a Dança da Onça no artigo que diz:

O Carimbó, depois do festival - “Os Tapaioaras” (classificados em 1º lugar) apresentou outras atrações e detalhes totalmente desconhecidos, como: a “onça”, instrumento muito simples, mas de alta percussão e a dança com mesmo nome, na qual a coreografia é uma luta entre a “onça” e a “presa”: a dama persegue, num grande gingado e dramatização, o cavalheiro, que no último passo acaba sendo agarrado. A Província do Pará (23 de julho de 1974. 2 cad. p.1).

Em 2003 ainda no processo do Mestrado em Artes Cênicas, Minter UFBA/UFGA, a Dança da Onça foi o estudo que aproximou-me de intérpretes descendentes de escravos: Seu Nunes (irmão de Dona Guilhermina esposa de seu Alfredo que faleceu em 2009 e que tinha as informações sobre o Zimba; já dos grupos de Carimbó ainda existente em Vigia, Seu Lucinho responsável pelo Grupo Beija flor, que também deu informações sobre o Zimba, também morreu, 1 ano antes que seu Alfredo. Tive que procurar outros intérpretes!

Com o advento do I Festival de ZIMBARIMBÓ, no município de Marapanim, segui em direção a esse município a procura de novas informações, em uma sexta-feira, após a apresentação de meu projeto, no Seminário de Pesquisa Avançada/ SIP-DINTER BA-PA, em Artes Cênicas, com o professor Daniel Marques da Silva.

O município de Marapanim está localizado na microrregião do Salgado no Nordeste paraense (0°42'35.50" S; 47°41'50.59" W), *Google Earth* (2012), distante 150 km de Belém, a capital do Estado do Pará. O percurso Marapanim - Belém se faz em 06 horas por rodovia. A cidade de Marapanim é banhada pelo Rio Marapanim, possui extensão territorial de 796 km², ocupada por aproximadamente 26.605 habitantes (IBGE @cidades, censo 2010), sendo seus moradores pescadores, agricultores, basicamente. Tem seus limites as águas da Baía de Marapanim que encontram o oceano Atlântico, terras dos municípios de Curuçá, Maracanã, Magalhães Barata e São Francisco do Pará.

A visita a este município foi breve, mas, em conversas informais com os Mestres de Carimbó presentes na roda de conversas, após o evento, perguntei sobre o Zimba e encontrei algumas informações indicando dois Nortes, um Mestre Pelé me apontou Maranhãozinho, neste mesmo município, que não tive oportunidade de visitar, pois fui para Salvador/Bahia cumprir créditos do DINTER em Artes Cênicas; e outro a Vila de Fortalezinha no município de Maracanã.

Após cumprir os créditos do DINTER em Artes Cênicas em Salvador, voltei a Belém e fui para São Caetano de Odivelas, em julho de 2010, participar, a convite dos organizadores do Festival Folclórico da Amizade, como membro da mesa-redonda sobre Cultura Amazônica e apresentar minha pesquisa de Doutorado sobre o Zimba, que ainda estava em construção.

O município de São Caetano de Odivelas está localizado na microrregião do salgado no nordeste paraense (0°44'40.05" S; 48° 1'41.37" W), *Google Earth* (2012), distante 95 km de Belém, a capital do Estado do Pará. O percurso São Caetano de Odivelas - Belém se faz em duas horas e meia ou três por rodovia. A cidade de São Caetano de Odivelas é banhada pelo Rio Mojuin, possui extensão territorial de 743 km², ocupada por aproximadamente 16.891 habitantes (IBGE @cidades, censo 2010) sendo uma grande maioria dos pescadores e agricultores.

Aproveitei para registrar fotos e trocar informações com os participantes do encontro que tinham palestras pela manhã e apresentações de suas *performances* fundamentadas nas danças tradicionais paraenses pelo horário da noite, em um grande Zimba (encontro festivo).

Percebi a grande diferença existente entre a espetacularidade apresentada no palco por estes grupos presos a suas coreografias e em outro momento em que estes estavam livres a dançar no chão de asfalto com indumentárias variadas no Carimbó, criando uma nova dinâmica corporal.

Após o encontro em São Caetano fui para Belém participar do 7º Congresso Mundial de Drama Teatro e Educação em Belém do Pará/ *Internacional Festival Of Teatre World Feast Of Arts for Tranformation-IDEA*, julho de 2010. Encontro que reuniu gente militante nas artes do mundo todo! Estava responsável por uma oficina com experimentação corporal sobre o Zimba, durante a programação do encontro tive a sorte de esbarrar com a delegação do grupo de Carimbó de Maracanã e com o representante do grupo, seu Preto do Carimbó, estes, me convidaram a visitar o município de Maracanã para a festa de certificação dos participantes deste evento.

Figura 2 - Delegação de Maracanã IDEA 2010.



Fonte: Jastes (2010).

O grupo de Maracanã teve uma participação ativa no IDEA, mostrando em suas *performances* algo que buscava para o meu estudo - a dinâmica corporal, apresentada pelo grupo. Após este encontro, planejei-me e segui para o município de Maracanã para conhecer a comunidade e a Vila de Fortalezinha, na Ilha de Maiandeuá (Algadoal).

Na foto abaixo, os participantes que vivenciaram este cortejo.

Figura 3 - Cortejo no IDEA 2010 em Belém.



Fonte: Jastes (2010).

O município de Maracanã está localizada na microrregião do salgado no nordeste paraense ($0^{\circ}46'42.28''$ S; $47^{\circ}27'3.77''$ W), *Google Earth* (2012), distante 164 km de Belém, a capital do estado do Pará. O percurso Maracanã - Belém se faz em quatro horas por rodovia. A cidade de Maracanã é banhada pelo Rio Maracanã, possui extensão territorial de 857 km², ocupada por aproximadamente 28.376 habitantes (IBGE cidades@2010), sendo uma grande maioria também de pescadores e agricultores.

Chegando a Maracanã encontrei com Dona Ana no terminal rodoviário, fui recebido com atenção e carinho e quando eu ia me dirigir a um hotel do município, ela não deixou e fez questão de eu ficar hospedado na casa de sua família. E no caminho eu era apresentado à comunidade, que logo ficou sabendo do professor que veio estudar o Zimba em Maracanã.

No outro dia logo pela manhã, após o café, reunido com a família, observei a todos, participei das conversas, troquei informações, e após visitar a matriarca da família e receber informações e a benção saí à procura das personalidades em Maracanã. Gravei entrevistas com alguns maracanãenses inusitados, e outros que já estavam previstos. No outro dia fomos para o Trapiçe municipal (ver figura abaixo) pegar um barco e atravessamos para a Ilha de Maiandeuá, para participarmos da festa na Vila de Fortalezinha com o grupo do Preto do Carimbó.

Figura 4 - Cais do Município de Maracanã.



Fonte: Jastes (2010).

A Ilha de Maiandeuá conhecida também por Ilha de Algodal é distrito do município paraense de Maracanã. Esse distrito se situa na Região do Salgado ($0^{\circ}36'1.60''$ S; $47^{\circ}33'44.36''$ W), *Google Earth* (2012), possui uma área de 19 km² de ilha. Segundo Quaresma (*apud* BLANCO 2003, p. 23), Maiandeuá é um termo tupi que quer dizer *Mãe da Terra*. Possui 14 km de praia e apresenta um clima quente e úmido. A viagem de Belém até a ilha de Maiandeuá compreende, aproximadamente, um total de cinco a seis horas viajando pelo percurso mais utilizado. Maiandeuá tem aproximadamente 3.800 habitantes (IBGE @cidades, censo 2010). Esse percurso compreende quatro horas por via terrestre, utilizando o transporte público, saindo de Belém pela BR 316 até o município de Castanhal, e seguindo pela PA 127 até o Trapiche Municipal de Maracanã. Somam-se a essas cinco horas de viagem mais quarenta a cinquenta minutos, em média, de travessia de barco. O restante do percurso é feito a pé. A Vila de Fortalezinha tem a característica de ser uma vila hospitaleira de pescadores e agricultores.

Figura 5 - Vila de Fortalezinha na Ilha de Maiandeuá.



Fonte: Jastes (2010).

Blanco (2003) descreve que:

Em tempo de chuva, nos meses de janeiro a março, a viagem pode ser mais demorada devido às condições da estrada, da maresia e da chuva durante a caminhada na ilha. Quaresma (2000) destaca que a ilha de Algodal é composta de quatro vilas: Algodal, Fortalezinha, Camboinha e Mocooca. Ela apresenta manguezais, restingas, igapós, praias e dunas, que se encontram em constante atividade em virtude da ação do vento causando a erosão eólica. A ilha é considerada uma região rica em diversidade biológica. Como um dos objetivos dessa pesquisa aponta para coleta de dados na ilha de Algodal, ressalta-se que a investigação do carimbó deteve-se na Vila de Algodal [no meu caso na Vila de Fortalezinha] (BLANCO, 2003, p. 23)

Viagem até a Ilha foi bastante tranquila e o desembarque foi na praia de Fortalezinha, que é as portas de uma reserva ambiental, como estava sendo levado por integrantes da comunidade, uma porta já me foi aberta, adentrei, me senti em casa, e passei a conviver com a comunidade; o visual do transcurso da viagem a ilha passando pelos barcos de pesca artesanal

ou currais de peixes visitados pelas garças a procura de alimento, já fazia a apresentação dos sujeitos históricos que eu iria encontrar, uma comunidade de pescadores hospitaleiros, brincalhões, sorridentes, mas desconfiados com quem não conhecem, como se vê na imagem a baixo.

Figura 6 - Resultado da pesca e venda dos peixes pelos pescadores em Vila de Fortalezinha.



Fonte: Jastes (2010).

Conheci rapidamente a Vila, me hospedei em casa de parentes de Dona Ana e fui ao encontro de Preto do Carimbó na mesma rua em que estava hospedado, um pouco mais ao fundo da rua principal da Vila, fiquei sabendo dos preparativos da festa que seria na próxima noite e fiquei registrando o dia a dia do Preto do Carimbó e do grupo de crianças e adultos que estavam presentes no Espaço Cidadão Tio Milico.

À noite na praia pude presenciar a reunião da comunidade em momento lúdico de

Zimba tocando o Carimbó, veja a fotografia a baixo.

Figura 7 - Zimba na praia de Fortalezinha.



Fonte: Max Leal (2010).

A Vila de Fortalezinha tem aproximadamente 400 habitantes este número aumenta nas épocas de veraneio. A comunidade basicamente de pescadores e outros comerciantes que atualmente moram na ilha.

Observei a organização e os preparativos para o Zimba que seria a noite, para certificação dos participantes do IDEA 2010 em Belém. Fui registrando o que se passava, desde as vivências com as crianças no Espaço Cidadão Tio Milico, a arrumação dos Carimbós no local do Zimba. O evento em si a noite, o almoço do outro dia na casa do Preto do Carimbó até a volta a Maracanã como apresentam as imagens a seguir.

Figura 8 - Preto do Carimbó no Espaço Cidadão Tio Milico.



Fonte: Jastes (2010).

Ao ouvirem o som dos Carimbós tocados no bate papo com Preto no espaço Tio Milico as crianças e os Mestres de Carimbó foram chegando e tomando conta do espaço, começou de forma espontânea um ensaio para logo mais o Zimba.

Figura 9 - Comunidade no Espaço Cidadão Tio Milico na Vila de Fortalezinha.



Fonte: Jastes (2010).

Figura 10 - Grupo se arrumando para o Zimba.



Fonte: Jastes (2010).

À noite com tudo arrumado em um bar na praia, e todos já devidamente preparados para o evento fomos ao Zimba, vivenciar a certificação e o Carimbó ao final.

Acordamos bem cedo tomamos o café e fomos a pé até a Vila de Mocooca, uns trinta minutos a pé, para podermos pegar o barco até o trapiche de Maracanã.

Nos dias que se sucederam em Maracanã na casa de Dona Ana, visitei e entrevistei outras personalidades até voltar a Belém.

Com o material coletado comecei a sistematizar e organizar meus argumentos para esta tese que foram fortalecidos com o material da defesa de doutorado da professora Renilda Bastos sobre O Bairro Alto de Curuçá, após estudo de seu trabalho e uso de algumas partes para fortalecer meu conteúdo, visitei Curuçá já em 2012. E registrei algumas fotos do festival Folclórico de Curuçá.

O município de Curuçá está localizado na microrregião do salgado no nordeste paraense (0°44'23.56" S; 47°51'6.80" W) *Google Earth* (2012), distante 120 km de Belém a capital do estado do Pará. O percurso **Curuçá** - Belém se faz em 03 horas por rodovia. A cidade de Curuçá é banhada pelo Rio Curuçá, possui extensão territorial de 673 km², ocupada por aproximadamente 34.294 habitantes (IBGE @cidades,censo 2010), sendo uma grande maioria pescadores e agricultores. Limita-se ao Norte com o Oceano atlântico, a leste com o município de Marapanim, ao Sul com os Municípios de São Caetano de Odivelas e São João da Ponta, (BASTOS, 2010, p. 35).

Assim, os trechos de Belém aos Municípios da Microrregião do Salgado Paraense visitados, respectivamente, se fez pelas rodovias,:

- ❖ Belém<>BR 316<>PA 140<>Vigia
- ❖ Belém<>BR 316<>PA 136<>Marapanim<>Marudá<>Trapiche do Bar Maré Mansa. (trinta a quarenta minutos de travessia em barco até a Ilha de Maiandeuá, a Vila de Algodual)
- ❖ Belém<>BR 316<>PA 136<>São Caetano de Odivelas
- ❖ Belém<>BR 316<>PA 127<>Maracanã<> Trapiche Municipal de Maracanã. (quarenta a cinquenta minutos de travessia de barco até a Ilha de Maiandeuá, a Vila de Fortalezinha).
- ❖ Belém <> Br 316 <> PA 136<> Curuçá.

Os trechos fluviais dos municípios às Ilhas se fez por barco motorizado de pequeno porte, na Amazônia paraense conhecido como pô-pô-pô a visita a Ilha de Maiandeuá, Vila de Fortalezinha foi via Município de Maracanã:

- ❖ Trapiche Municipal de Maracanã < Rio > Ilha de Maiandeuá (Ilha de Algodual)/ Vila Fortalezinha. Blanco (2003) descreve:

A Microrregião do Salgado Paraense está localizada na Região Nordeste do Estado do Pará, fazendo fronteira com o Estado do Maranhão. Ela é cheia de manguezais e rica em mariscos, impulsionando a economia desta região principalmente na pesca, tendo também a agricultura tradicional e outras atividades profissionais a movimentar a vida da comunidade.

Os caboclos da Microrregião do Salgado Paraense reúnem a comunidade para dar conta de suas atividades na labuta diária, no preparo da terra ou mesmo dos materiais de pesca, como: rede, anzóis e embarcações, mobilizam-se em Mutirão, resolvendo suas dificuldades rotineiras, dividindo tarefas, produzindo, coletando e mantendo o seu ganha-pão.

Segundo Salles (apud MACIEL, 1983):

O caboclo, entretanto, não é apenas produto de destribalização dos nossos selvagens – (...) logo, sabemos que os contatos inter-étnicos (e a história social precisa ser escrita na Amazônia!) deixaram como resultado os mais variados tipos mestiços, classificáveis nos quadros significáveis nos quadros de representação fenotípica do povo brasileiro e amazônico em particular. Assim, ao usarmos a expressão “**caboclo paraense**” não o fazemos como estereótipo étnico, mas sim como **equivalente a homem do interior**, compreendendo então certo tipo de representação social, embora não signifique certo tipo de representação de *status*. Um caboclo pode ocupar diferentes papéis nos diferentes estratos da sociedade local.

Em síntese – admite o estudioso – o que se pode concluir é que esta população cabocla não é homogênea etnicamente, embora tenha elevada percentagem de sangue indígena. **Ela tende para a mestiçagem progressiva.** Como em geral ocorre em todo o país, também não é homogênea culturalmente. E ainda há variedades imensas de tipos ecologicamente classificáveis. Além disso, os indivíduos podem ser distribuídos de acordo com tipos de atividades econômicas a que se dedicam. Regionalmente, há pequenos enclaves sociais (...) (SALLES apud MACIEL, 1983, p. 10-12)

Conviver com a comunidade mesmo em um período pequeno me permitiu descobrir as características culturais étnicas e estéticas que sobrevivem ao processo de hibridização, Burke (2003, p. 16), e que permitem ser observadas, hoje, apesar da escassa documentação existente que ajudem a identificar o que levou o Zimba a ficar na periferia da memória da cultura amazônica. Para descortinar a memória das comunidades visitadas neste estudo, fui a campo me aproximei das personalidades que participavam dos grupos de Carimbó e que podiam me apontar novas referências para o diálogo com o estudo.

As informações sobre a vila de Cunami chegaram pelas mãos de Gomes (2007: 70, 102), ele informou que:

(...) A vila de Cunami – pertence ao município de Calçoene. A sua principal via de acesso é por um ramal de terra batida, em estado precário, com aproximadamente 52km Gomes (2006, n.c.). A vila apresenta

aproximadamente 23 famílias e um contingente de 150 habitantes. Os moradores se organizam socialmente através de três organizações: 1) a Associação de Moradores; 2) a Associação de Agricultores e o 3) Grupo Folclórico Zimba. Nela dança-se o Zimba, rufam os tambores e busca-se o resgate e a preservação de sua cultura Gomes (2007: 70). Uma dança típica de Cunami, que mistura sons de carimbó com ritmos da Guiana é a expressão maior da cultura na vila. Todos (homens, mulheres, adultos, idosos, crianças) dançam o Zimba Gomes (2006 n. c.) (...) Gomes (2007: 70) (...) A vila de Cunami reúne elementos culturais e naturais (...) O Carimbó de Zimba, a história da República independente, a igreja de Santa Maria, o quilombo do Cunami, o rio Cunami, o Lago do Talhado dentre outros (...) Gomes (2007: 102)

O cotidiano das comunidades tradicionais desta região tem uma rotina que envolve a todos em uma cumplicidade anímica. Todos acabam se conhecendo, principalmente, por codinomes que recebem muitas vezes ao nascer, como observei no relato de Manoel Teixeira⁶. E estes apelidos os acompanham pela vida toda.

Meu nome é Manuel de Oliveira Teixeira, conhecido como Preto, que nessa região praiana todo mundo se conhece por apelido, eu tenho esse apelido devido há muito tempo a minha avó, né, minha madrinha, minha parteira, quando eu nasci era pretinho, aí ela me deu esse nome, na verdade... foi tição, significa carvão preto, então ficou preto (MANOEL PEREIRA)

Conheci o “Preto do Carimbó” no 7º Congresso Mundial de Drama, Teatro e Educação/*Internacional Festival of Theatr /e World Feast of Arts for Transformation - IDEA* 2010 em Belém do Pará, como relatei anteriormente. No mesmo evento também conheci dona Ana, dona Machica, seu Pedro, componentes do grupo de Maracanã e dona Onete, intérprete - compositora de Carimbó, estes se apresentaram na noite do dia 27 de julho de 2010 no Espaço Gasômetro em Belém. Após acompanhá-los nas apresentações do encontro fui convidado a visitá-los em Maracanã, seguir para a Vila de Fortalezinha, acompanhei a festa de certificação dos participantes do IDEA 2010. Fui sujeito histórico desse encontro festivo.

Estes encontros festivos ainda hoje são chamados de Zimba como veremos neste estudo. E estes me levaram a reflexão sobre a Teatralidade e a Espetacularidade gestual dos dançarinos no Zimba, para registrar, refletir e apresentar a contribuição das matrizes estéticas na construção dos saberes locais na Amazônia. Por isso, assumo que a Espetacularidade, segundo Bião (2009, p.163-164) “é a categoria dos jogos sociais em que o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina, ultrapassa a teatralidade”.

A teatralidade se caracteriza em revelar, no jogo social, atitudes sem o interesse consciente de ser visto, já a espetacularidade se revela pela necessidade de ser observado pelo

⁶ Ver Anexo H

outro, a gestualidade é elaborada com este objetivo, são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles, os comícios e as grandes festas. Assim, pretendo (re) descobrir o patrimônio imaterial na linguagem gestual dos participantes do espaço cênico do Zimba, que vai além da ideia de uma simples forma de Batuque na Amazônia, visto que ele atrai a comunidade para confraternizar-se.

Nele acontecem outras manifestações espetaculares influenciadas pelo cotidiano caboclo e reveladas através das conversas extremamente gesticuladas, poesias das letras das músicas e da gestualidade das diversas danças que surgem. Salles (2004, p. 201) indica que “O batuque paraense desdobrou-se em outras danças regionais. No estudo deste é que podemos apreciar a contribuição do negro na planície e sua extensão”.

Cada gesto, cada expressão, cada postura transmitem mensagens codificadas das histórias desse povo, e são interpretados como suas identidades, como arte que é extravasada em seu cotidiano; são memórias individuais que embalam lembranças, que se transformam em memórias coletivas, férteis de imaginário, carregados de símbolos característicos de sua diversidade.

O Batuque amazônico, foi tema para a obra de Antônio Tavernard e Waldemar Henrique (Anexo S), é um exemplo vivo das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, fruto da criatividade cabocla. Acredito que este representa o diálogo entre as matrizes estéticas ancestrais na dinâmica cultural oriunda da hibridização⁷ entre culturas: ameríndia e africana no novo mundo, tendo como um dos resultados e, responsável, pela sua divulgação uma forma de Zimba, ou seja, reunião agregadora, festiva ou religiosa realizada por uma comunidade emocional (MAFFESOLI, 2002, P.17). Como é descrito abaixo (ver quadro com a letra, croqui e coreografia da Dança Batuque Amazônico, anexo S), que diz:

Minha santa donzela
De roupa amarela
Que encanto tu é!
Te apressa, te achega,
Tem pena da Nêga
Que tanto te qué

⁷ Segundo Burke (2003, p. 16), “muitos pesquisadores de diferentes áreas estão se dedicando cada vez em maior atenção aos processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural. O preço da hibridização é a perda de tradições regionais e locais, e também o aparecimento de reações étnicas ou nacionalistas bem como a tensão entre regionalismo e mestiçagem ou o surgimento de separatismos, segregacionismos e fundamentalismos.”

I

Batuque mazombo
 Paródia de bombo
 Retumba retumba-a-a-a
 Enquanto a pretada
 Luzindo suada
 Prepara a macumba-a-a-a

II

E estruge o batuque
 A força de muque
 Batido a rigor-ô-ô-ô
 E tudo se torce
 Contorce retorce
 -Serpente de horror-ô-ô-ô

[Poema copiado da partitura]

A letra de Antônio Tavernard e música de Waldemar Henrique, obra musical denominada de Batuque Amazônico, não saíam de minha cabeça antes de ingressar no curso de doutorado! Seria um chamado? Rita Ribeiro (2006) apresenta, em seu CD *Tecnomacumba*, uma faixa cujo título é um *ponto cantado* dedicado à cabocla Jurema, entidade homenageada pela artista e também por alguns Grupos de Dança que retratam a cultura cabocla no Pará.

Esta letra da música da Dança do Batuque Amazônico, apresenta um pedido de socorro e amparo pela comunidade de escravos na Amazônia... *Te apressa, te achega, tem pena da nega, que tanto te qué ...* Recheado de sentidos e significados, reconstitue o pedido de intervenção ao sofrimento dos escravos a, uma entidade ameríndia, Jurema.

Esse é um exemplo das hibridizações consecutivas dos cultos, dos grupos negros com os nativos ameríndios e os europeus. Resultado dos encontros destas civilizações milenares. Reunidos pela memória, pela oralidade e, pelos tambores, que estão presentes em todas as culturas.

A memória que, pela oralidade, toma força nos fundamentos ancestrais passados de uma geração à outra, transfere a responsabilidade pelo conhecimento ancestral aos novos guardiões da história, aos novos guardiões da cultura. Afinal, “reconstruir, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho é trabalho” BOSI (1994, p. 55).

São os sujeitos históricos que forjam suas estratégias de sobrevivência cultural e

religiosa através do sincretismo⁸, que para Maués (1999) seria a justaposição, a fusão de códigos distintos que une em uma fronteira tênue, vidas, mundos e continentes bem distantes, entre eles: a América, a Europa e a África. Em seus cultos sagrados ameríndios, europeus e africanos.

Acredito que o conceito de hibridização seja mais adequado quando tratamos sobre o encontro dos grupos culturais, como narra Leda Martins em trecho de palestra ao Encontro de Etnocologia em Belém, na ETEDUFPA em junho de 2012, nos cultos afro-brasileiros como o Candobe de Minas Gerais a hibridização ocorre no congado, é apresentado ao público o que ele pode ver:

(...) nos Mandamento e Sacramento tem uma interlocução muito forte com o catolicismo, mas os Fundamento... que geralmente ninguém vê, que é o nosso maior recesso, não tem nem uma intervenção cristã (MARTINS, 1997).

Assim, a observação, a imitação, a repetição levam a comunidade a continuar a perpetuar as escolhas das indumentárias, dos adereços, do repertório dos grupos musicais, das comidas e bebidas, dos convidados, do local da festa, que não são acaso, e dependendo do ritual, Geertz (2002, p.46-47), tem seu sentido e significado, nos quais mandamentos, sacramento e fundamento são essenciais. Essas matrizes ancestrais que se perdem no fio do tempo levaram-me a buscar a trama desta dinâmica “colcha de retalhos”⁹ para melhor compreender a nossa história na Amazônia, particularmente na microrregião do salgado paraense;

(...) Com raízes nas dimensões da ação social relacionadas a representação repetitivas – a re-atuação e conseqüentemente a re-experiência de uma forma conhecida – a teoria do ritual não só revela, com uma clareza peculiar, as dimensões temporais e coletivas dessas ações e sua natureza inerentemente públicas, mas, (...) “o grande impacto (do teatro), ‘escreveu Morgan’, não é nem persuadir o intelecto nem enganar os sentidos... é a capacidade que o desenrolar do drama tem de envolver a alma humana. Entregamo-nos e somos transformados.” Isto é, quando a mágica funciona(...) “a suspensão da forma... a inconclusão de uma conclusão conhecida”, um poder (...) (GEERTZ, 2002, p. 46-47).

⁸ Sérgio Ferreti (1995 *apud* Martins, 1997, p. 29-30) enumera vários sentidos e uso do termo sincretismo. Entre eles, estão os que remetem à função, à fusão, à mistura, ao paralelismo, à justaposição, à convergência e à adaptação, englobando-os em grupo: 1- mistura, junção ou fusão, 2- paralelismo ou justaposição, 3- Convergência ou adaptação.

⁹ A expressão “colcha de retalhos” é uma imagem metafórica, usada por Leda Maria Martins, em sua obra *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. Trata-se de sistematização em costuras de fragmentos da memória ou de elementos concretos apreendidos na convivência com a comunidade, na tentativa de construir um discurso sobre o objeto pesquisado. É uma conjunção de fragmentos, uma “colcha de retalhos” de uma cultura.

Mas, o que é o Zimba? Segundo Salles e Salles (1969, p. 278), em sua obra *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*, Zimba é uma denominação característica do Carimbó no município de Vigia de Nazaré, o que é ratificado por Lopes (2004, p. 695) em sua obra *Enciclopédia Brasileira da Diáspora africana*, ele diz que Zimba teria o mesmo significado de Carimbó.

O meu primeiro contato com a palavra Zimba, em campo, foi quando eu estava realizando a minha pesquisa de Mestrado, no Município de Vigia de Nazaré (Ver Figura 11).

Figura 11 - Travessia do rio da história em busca do Zimba. Rio Guajará-Mirim. Vigia de Nazaré/PA.



Fonte: Magalhães (2001).

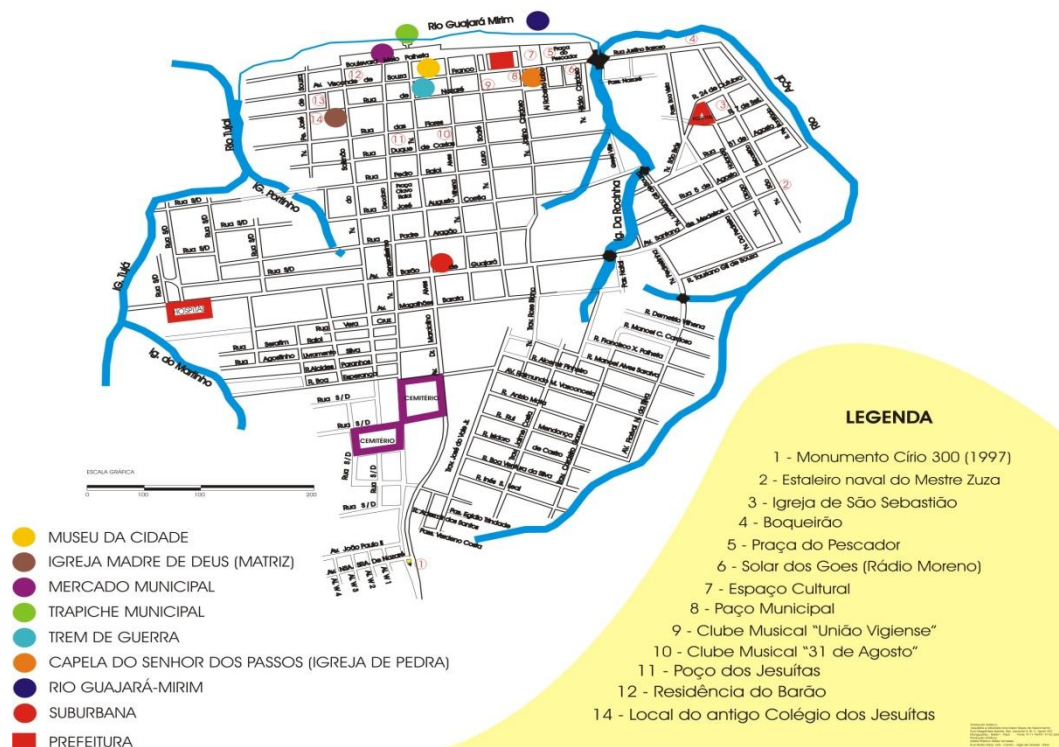
Em um dos relatos das entrevistas em 2003, com os anciãos/guardiões dos registros da memória da Dança da Onça (JASTES, 2004), a palavra Zimba “escorregou” da boca, no relato de seu Alfred (apud JASTES, 2004, p. 81)¹⁰ “... Eu bati uns Zimb...” pode ser um tambor ou mais tambores e, pelo seu zelo em pronunciar a palavra, ela pode estar relacionado a um culto religioso de matriz africana pouco conhecido, um pequeno grupo, comunidade emocional e ainda “...Eu me juntei a meia dúzia de pretos que ainda tavam e fumu fazê a festa aí...” Aqui em seu sentido mais amplo, Zimba aparece como referencia a festa, que também agrega em comunidade emocional, sendo comum o convite: tu vais pro Zimba?, ou seja, tu vais à festa?

Estas possibilidades ampliam seu significado, dando a esta manifestação espetacular uma territorialidade que se expande da Microrregião do Salgado, no município de Vigia de Nazaré (ver planta baixa, figura 12), a outras localidades desta região, como: Curuçá,

¹⁰ Entrevista que faz parte da dissertação de mestrado: Dança da onça, 2004.

Maracanã e Marapanim, que pode estar ligado a lúdica do povo e à sua religiosidade também, já que para algumas religiões afro-americanas o tambor é sagrado e o ritual é o todo: música, canto, gestualidade, espaço de apresentação, indumentária, adereços, oferendas e motivo de encontro.

Figura 12 - Mapa: Planta baixa da cidade de Vigia de Nazaré.



Fonte: Desenho de Wilkler Almeida, (*apud.* JASTES, 2004, p. 99)

Se o Zimba é considerado a manifestação “que deu origem” ao Carimbó em Vigia de Nazaré, conforme afirmam intelectuais representantes da elite vigieense e pesquisadores supracitados, por que o Seu Alfredo, que é sujeito histórico/cultural desta manifestação, inibiu-se de pronunciar essa palavra? Acredito que seu melindre aconteceu por sentir na pele o preconceito ainda existente, que tira dos grupos oprimidos as suas riquezas culturais materiais e imateriais e toma para si a autoria e a representatividade da manifestação. Infelizmente quando voltei para coletar mais narrativas de seu Alfredo, em 2008, este havia falecido.

Fiquei sem chão!

Busquei outras paragens, e descobri a Vila de Fortalezinha na ilha de Maiandeuá também conhecida como ilha de Algodal. Mas o estudo continuou... descobri em Maciel (1983, p. 20), pistas a indicar que em 1900 a imprensa de Belém do Pará registrou o negro Antônio Moraes, vulgo Mestre Parafuso, como sendo Mestre de Carimbó. Já os estudos realizados sobre Danças Folclóricas pelo Núcleo de Documentação da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado do Pará/ EMATER-PA (1982, p. 5-8), trazem a clara distinção entre o Carimbó e o Zimba, e dão a autoria de ambos aos negros africanos. Então, quais são as suas diferenças e semelhanças?

Salles e Salles (1969, p. 278) reafirmam que o Carimbó é de origem negro-africana, recebendo a denominação de Zimba, em Vigia de Nazaré, mas Ararê (1974, p. 15) diz que é de autoria indígena, dos Tupinambás, essa manifestação pode ter sido trazida pelos pescadores de Vigia de Nazaré, da Ilha do Marajó, em suas investidas de pesca.

Salles (1959) e Maués (1999) ainda informam que o Zimba é o “embrião” do Carimbó, espécie de batuque, trazida pelos ancestrais negros africanos para o Brasil. Ele é lembrado e executado por seus descendentes na Vila de Tauapará, antigo quilombo, mas que antes, segundo Padre João Daniel (2004, p. 404) era uma aldeia indígena denominada *Tabapará*, onde acontece também a Dança da Onça.

O Zimba ainda se apresenta na Amazônia como Prática e Comportamento Humano Espetacular Organizado? Esta manifestação ainda se apresenta em Belém do Pará? Estas são questões iniciais que incentivaram a minha curiosidade em direção a esta pesquisa para estudar o tema e sair da encruzilhada a algum novo rumo, em direção à construção de conhecimento.

Busco refletir e descrever a Espetacularidade do gestual cabocla no Zimba e suas características que definem os rastros deixados pelas matrizes estéticas formadoras das culturas tradicionais, na cena do mundo amazônico. Para isto, desenvolvi a pesquisa por meio da observação em campo; apliquei entrevistas através diálogo com os sujeitos-guardiões desta manifestação, registrei em fotografias e vídeos os comportamentos da comunidade observada no processo cotidiano e, a partir do material coletado, sistematizei e analisei a dinâmica corporal dos seus integrantes no Zimba.

Além disso, desenvolvi a pesquisa bibliográfica, levantando títulos que estão direta e/ou indiretamente conectados com o tema em questão. Esse processo impulsionou a constante aproximação com a construção de saberes dos sujeitos históricos na tradição cênica, da música e da dança da Região Norte.

Vale ressaltar que a escolha da memória imaterial deve ser entendida como

necessidade e compromisso de registrar as culturas locais, que ratifique ou retifique as informações até aqui sacralizadas pelos estudiosos do passado, para que se legitimem as culturas nativas, as quais por muito tempo foi negada ou trabalhada de maneira superficial por nossa sociedade.

No momento, interessa-me a abordagem acadêmica que respeite o imaginário coletivo e o senso comum desta manifestação, na qual o processo criativo da música, da dança, do ritual como manifestação espetacular, seja perpetuado no tempo e no espaço através do diálogo entre a oralidade, as técnicas e métodos de registros acadêmicos.

O tratamento das questões levantadas tiveram como critério analisar as bibliografias encontradas em diálogo com as narrativas dos atores sociais locais e dos autores que fundamentam conceitos relacionados com esta investigação, com atenção e disciplina acadêmica nas descrições e referências sobre a manifestação em seu todo espetacular.

Os caboclos, aqui contatados como intérpretes são da Microrregião do Salgado, pescadores, agricultores, canoeiros e outros profissionais envolvidos com o Carimbó, descendentes e representantes da dinâmica cultural de seus ancestrais, que apresentam em sua oralidade o registro de sua história. Não é difícil constatar tal assertiva na fala de um caboclo do povo da Amazônia, como, por exemplo, em conversa informal, observa-se na fala de Preto do Carimbó que narra:

Então a região de Manhandeua onde estamos localizados, a cidade de Fortalezinha que é uma região tradicional de pescador, eu sou filho de pescador e a gente então continuamos com essa tradição do meu avô, e assim eu preocupado devidamente pra que a cultura realmente não possa se acabar, só que aí a gente está trabalhando dentro da comunidade com crianças com esse processo sócio educativo, não só passando pra eles a questão do carimbó só por tocar, não, tá dando outro contexto, um outro olhar da diversidade do Carimbó, do processo educativo, na formação profissional deles, e fazendo essa interação com o Mestre, Mestre Papo fundo, pessoas assim, que adquiriram esse conhecimento do seu próprio pai, não estudou em escola pública, aprendeu mesmo o saber dele com o seu pai, e esse saber dele hoje a gente esta fazendo essa interação com a comunidade de Fortalezinha construindo nossas atividades, mesmo com esses dois anos e meio de trabalho que a gente tem construiu um espaço de pau a pique essas crianças hoje elas vão prá lá nesse espaço, lá eles aprendem a tocar, a dançar, a se comunicar com os instrumentos (ANEXO H).

Isso mostra o quanto a oralidade é significativa para a perpetuação de uma tradição cultural. Assim, apresento o Zimba pelo viés acadêmico do diálogo e da sistematização, com a ajuda da “comunidade amazônica”, respeitando sua alteridade, contando com a sensibilidade e a criatividade desses atores sociais, e, assim, deslindar as “pistas obscuras”, construídas a

partir da interferência do colonizador e de outros homens, que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento ou extermínio de muitas culturas nativas da Amazônia. Assim, as manifestações culturais do povo paraense são legados da produção humana que, historicamente, representam a construção da identidade local e universal.

Portanto, a Região Amazônica Brasileira é resultado da soma do percurso antropológico e da hibridização das etnias do ameríndio, do europeu e do africano e outros grupos que interagiram entre si, construindo o que chamamos hoje Cultura Amazônica.

Além de apresentarem a diversidade do patrimônio material e imaterial nativas, nas suas múltiplas linguagens artísticas, caracterizam-se por demonstrar a empolgação constante nas ações daqueles que a cultivam e a interpretam as mais variadas manifestações na Região Norte.

Algumas destas manifestações já foram citadas nas obras de Bates (1979) e Nery (1992). Estas sofreram discriminação pela cultura dominante, foram proibidas oficialmente de serem executadas por seus brincantes, este comportamento foi presenciado por Benecão e dona Zizi, moradores de Vigia de Nazaré, em entrevista, em 2003. Eles relataram-me que ouviram de seus próprios pais a proibição da sua participação, enquanto jovens, filhos e filhas da sociedade vigiense, nos festejos de santos organizados pelos pescadores e festeiros da comunidade.

As festas eram realizadas nos bairros afastados do centro de Vigia de Nazaré, muitas vezes frequentadas por seus pais, que talvez tivessem medo de serem flagrados em atividades suspeitas; eles alegavam que nestas “*burdieras*”, aconteciam muita confusão e violência, influenciando assim, o processo de ausência do público, principalmente, dos jovens da sociedade Vigiense!

Mas, eram nestes festejos, que se apresentavam as “belas morenas caboclas” da comunidade e das danças típicas da região, como, por exemplo, a Dança da Onça, que faz parte do Carimbó¹¹ vigiense.

Festa que muitas vezes é fruto de muito trabalho, do mutirão como relata Mestre Papo Fundo do Município de Maracanã/ PA, em entrevista 2010, em Belém, ratifica que:

(...) O Zimba era uma distração... que naquele tempo nós íamos plantá mandioca... (...) e fazia aquele mutirão... Tudinho! Aí o pessual ia plantá mani pra cume... Plantá mani... Aí fazi aquela manicuera, fazia maniçoba,..

¹¹ Maciel (1983. p. 20) ratifica que o Carimbó é citado historicamente no código de postura de Belém em 1880 e também no do município de Vigia de Nazaré em 1883, Lei n.1.162, de abril do mesmo ano, art.48, parágrafo 2º, que proibia “tocar tambor, carimbó”, ou outro instrumento de percussão que perturbasse o sossego público durante a noite. (In: **Coleções de leis da província do Grão Pará**, Tomo XLII, Parte I. Cap. XIX.)

Aí tinha o negócio de Entrudo... Quando era tarde iam brincar o entrudo... Era lama assim zipada na cabeça, era lama de igarapé... Com isso pintavam aquela tinta... É era assim tinta de pau apió... Nós... É eu e meu pai, já estávamos arriba do curimbó. Chegava á tudo sujo lá... Isso... O Carimbó já estava lá arrumado no salão... (ANEXO I).

Cada vitória de trabalho do mutirão, transforma-se em uma grande festa, animando a comunidade, como descreveu Mestre Pelé¹², ele narrou que o Carimbó surgiu na roça e animava os trabalhadores após o serviço do mutirão, e, quando não havia um instrumento de percussão para tocar, no caso, o tambor corimbó, eles construíam este de improviso, que denominavam, *cara amarrada*, devido o trabalho que dava para confeccioná-lo, este era um tronco escavado na hora, e em uma de suas extremidades era colocado e amarrado, um couro de animal, com cipó títica ou faixas do mesmo couro.

Os principais teóricos que registraram informações sobre as culturas do povo paraense na microrregião do salgado foram: Menezes (1993), Oliveira (1999) e Matos (2001), Loureiro (2000). Eles descrevem o trato com o conhecimento da dança folclórica, apresentando pequenos retalhos de composições coreográficas e de trajes típicos, que servem de base para a compreensão primária da manifestação *in loco* e que contribuem, a princípio, para expressar a identificação cultural desta manifestação tradicional pelo sentimento de pertencimento.

Menezes (1993) categoriza o Carimbó por regiões, sendo estas:

- Carimbó pastoril de Soure, na ilha do Marajó, nas festas de Santos católicos, ou realizadas por fazendeiros, como parte dos programas recreativos das exposições pecuárias;
- Carimbó praieiro da zona de pescadores e lavradores do salgado, comum em Vigia, Curuçá, Marapanim e Maracanã, tanto “na terra firme” como nas praias.

Já Oliveira (1999), em sua obra *Ritmos e cantares*, organizada como bancos de memória da produção musical nacional, incluiu o gênero do Carimbó, tendo como representantes legais, prioritariamente, os caboclos e os nativos da região. De acordo com este autor, na linha parafolclore acústica (letra e música), as mais importantes expressões que registrou na época são:

- Mestre Lucindo - pescador e compositor do município de Marapanim, também da Microrregião do Salgado;
- Verequete - churrasqueiro de esquina do bairro do Jurunas, em Belém, compositor de Carimbó denominado pau e corda;

¹² Ver Anexo J

- Mestre Cupijó - do município de Cametá.

Mas Oliveira (1999) mesmo tendo acesso as obras de Vicente Salles esqueceu de registrar os Mestres do interior do Estado do Pará como:

- Tia Pê - organizadora de festas e também compositora de Carimbó, na comunidade do Município de Vigia de Nazaré;
- Mestre Róia – do Bairro Alto de Curuçá, que animou muitas festas em Belém;

Não posso esquecer-me de Dona Onéte, que hoje é a grande revelação do Carimbó paraense, traz em seu Carimbó, que ela denomina de “chamegoso”, letras com elementos que contribuem para a história deste ritmo amazônico.

Matos (2001) é outro autor que contribuiu para essa investigação com suas primeiras pesquisas de campo sobre as danças tradicionais, folclore regional, incentivadas pelo Maestro e compositor Villa Lobos, segundo seu relato, no encontro em homenagem ao dia do Folclore, dia 22 de agosto em 1997. Ele apresenta dados interessantes sobre a manifestação do Carimbó. Sua pesquisa teve como área de abrangência a Microrregião do Salgado, onde se localiza os municípios de Vigia de Nazaré e Maracanã.

Os compositores e maestros: Waldemar Henrique (1996) e Altino Pimenta (1994), por sua investigação sobre as manifestações musicais negras em Belém do Pará foram fontes fundamentais visitadas.

Na academia, Maciel (1983), em sua monografia *Carimbó - um canto caboclo*, na região do Salgado; Sônia Blanco (2003), em sua dissertação *O carimbó de Algodual*, fazem a análise crítica dessa produção artística na área da música. A tese de Bastos (2010) *As três margens: travessia, memórias e histórias do Bairro Alto de Curuçá-PA*, e a dissertação de Jastes (2004), *Dança da onça na cena amazônica: espetacularidade cabocla na dança do Carimbó* são fontes científicas interessantes ao presente estudo, por serem referências significativas ao objeto desta pesquisa, o Zimba.

Esses trabalhos tratam também sobre o preconceito contra os negros que aparece em algumas letras de música, ora velado, ora sob expressões ainda utilizadas, até pela própria comunidade negra, como “coisa de pretos”, “batuques”, “macumbas”, sempre com teor negativo.

Os primeiros passos para a investigação da expressão da teatralidade e a espetacularidade nas manifestações tradicionais amazônicas são apresentados pelos autores anteriormente citados, que instigam futuras investigações sobre os temas da cultura do povo

paraense. Estes mesmos autores indicam um norte a ser seguido por este estudo.

Entre estes, está Bastos (2001 e 2010), que apresenta em seus trabalhos a memória dos guardiões do Carimbó, a poesia, a coreografia, o traje a história; aponta elementos de gênero: a importância da gestualidade quanto à participação do homem e da mulher na dança do Carimbó. Observo que a dinâmica corporal fruto das experiências da teatralidade e revelada na espetacularidade nas festas caboclas, apresentam-se imbricada da história construída pelas memórias dos guardiões que vivenciaram e ainda vivenciam o Carimbó¹³.

Proponho chamar a gestualidade da movimentação dos dançarinos de Carimbó que se repetem caracteristicamente em cada “figura” de dinâmica corporal ao invés de passos coreográficos. Comungo com ideia de Domenici (2009) que explica:

Uma dinâmica corporal inclui várias matrizes e pequenas variações do movimento, que podem ser de acentuação rítmica, de tonicidade corporal, ou mesmo de desenho do corpo no espaço. A diferença é que a ideia de passo isola padrões de movimentos, enquanto a ideia de dinâmicas corporais os agrupa em famílias que se organizam de forma integrada. Assim se pode observar no aprendizado da dança no contexto comunitário: quando o brincante experimenta a dança, observando ou dançando, sua relação é com o todo, e não com “passos” já organizados a priori ou movimentos desconectados, que possam ser entendidos em módulos isolados, ao invés de linear, esse método de aprendizagem parece basear-se em uma compreensão de princípios gerais, de traços principais, como dinâmicas, qualidades, padrões tônicos, entre outros. Esta forma de transmissão de conhecimento não segue a premissa de que um aprendiz repita o movimento tal e qual um modelo. O brincante pode criar a sua própria maneira de dançar, respeitando certas restrições. Em nenhum momento lhe é exigido a excelência na execução dos movimentos, pois, a princípio, não existe um ideal a ser atingido, ou pode-se dizer que existe uma grande ‘negociação’ entre o que poderia ser considerado ideal e o que cada brincante consegue produzir. O que dirige o aprendizado é mais um engajamento na dança do que a cópia de movimentos (DOMENICI, 2009, p. 8-9).

Sobre as matrizes estéticas e culturais da dança e da música no Zimba, para esta pesquisa, tomo como base a minha dissertação de mestrado sobre a Dança da Onça de Vigia de Nazaré, e “*As três margens*”: *travessia, memórias e histórias do Bairro Alto de Curuçá-PA* de Bastos (2010), pois ambos os trabalhos acadêmicos trazem um diálogo com cotidiano registrado pela etnografia, descreve o cotidiano e extracotidiano, aproximam-se assim dos conceitos da teatralidade e espetacularidade do caboclo amazônico.

Além destes, visito como base teórica a obra de Leda Maria Martins (1997), *Afrografias da memória*, para poder refletir sobre a poética do processo da pesquisa etnográfica, realizada pela autora e construir o diálogo com a minha pesquisa, na qual

¹³ Ver Domenici (2009).

desenvolvo como ela usou a etnopesquisa, ratificando as histórias de nações africanas recontadas através dos seus relatos-registros que formam também uma “colcha de retalhos”. Outra referência é o livro *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, de Suzana Martins (2008); Nesta obra, a autora aborda os pilares fundamentais da estética de matrizes negro-africanas.

Três conceitos são os eixos para esta produção teórica: as matrizes estéticas, a teatralidade e a espetacularidade investigadas no Zimba. Antes disso, Daniel (2004) e Miranda (1968) foram pioneiros em registrar a origem e o significado de manifestações tradicionais em suas obras, servindo de referência a outros que, *a posteriori*, embrenharam-se no estudo da “cultura tradicional” para descobrir a aproximação das identidades dos paraenses, dos Amazônidas e dos Brasis. Assim como fizeram também Mário de Andrade (1941, 1959, 1982), Bruno de Menezes (1993), Vicente Salles (1969), Câmara Cascudo (1980, 1984), Alfredo Oliveira (1999), Paes Loureiro (2000), Haroldo Maranhão (2000) e Adelfino Matos (1975; 2001), que indicam aos interessados em promover conhecimento nesta área, diversos nortes para o estudo da cultura paraense.

Há necessidade histórica em se aproximar das origens do homem amazônico, e registrar a dinâmica de sua produção cultural. Como aconteceu no século XVIII, no ambiente intelectual alemão, a primeira preocupação com a cultura denominada popular ou mesmo das tradições, especificidades culturais que passam a ser estudadas pela ciência do folclore no século XIX.

Assim, busquei fundamentação sobre a cultura (tradicional) em teóricos universais e nacionais como Anderson (1989), Burke (1989), Geertz (1989 e 2002), Bosi, A. (1992), Bosi, B. (1995), Bhabha (1998), Chauí (2001) e Canclini (2000).

Nesta tese abordo:

Na seção 01: Apresento um panorama das fronteiras históricas e geográficas imaginárias de entrada dos grupos negros na Amazônia as possíveis passagens desses grupos e consequentemente do Zimba na Amazônia.

Na seção 02: Desvelo novos sentidos e significados do Zimba, ampliando seu campo de apresentação: oralidade, religiosidade e ludicidade cabocla; sistematizando a construção cênica do Zimba na região Amazônica fundamentada nos relatos dos guardiões culturais. Faz parte desta seção um vídeo com as narrações dos sujeitos históricos e guardiões culturais do Zimba.

Na seção 03: Deslindo o cotidiano e o extracotidiano das comunidades visitadas na Microrregião do Salgado Paraense que apresentam elementos significativos para construir a

espetacularidade cabocla no Zimba.

Na seção 04: Realizo uma análise contextual do Zimba e, também, faço as minhas considerações sobre a pesquisa e as possibilidades para novos estudos.

1 FRONTEIRAS IMAGINÁRIAS DO MITO E DA FESTA DO [DES]CONHECIDO ZIMBA

*Eu fui no mato, morena
fui tirar cipó
muito longe ouvi um batuque
parecido carimbó.*

*Eu vou de banda, de banda, de banda;
eu vou de lado, do lado de lá, eu fiquei só,
dançando no mato, carimbó!*

Pinduca (1972)

O Zimba levou-me a um mergulho cinestésico na intenção de traçar aproximação dos rastros significativos do ritmo do batuque em solo amazônico e, também, apresentar alguns dados histórico-geográficos que demonstrem a configuração espacial de sua ocorrência na região em momentos de transformação do Brasil. Assim, fundamentar o seu aparecimento e desenvolvimento na atualidade.

Ao embrenhar-me no mundo da espetacularidade cabocla e na tentativa de dialogar com as comunidades guardiãs da cultura, e desvelar o Zimba, tentei aproximar-me de sua história ancestral, construindo uma imagem imaginária de seu percurso no Brasil, fundamentado nos registros conseguidos no estudo.

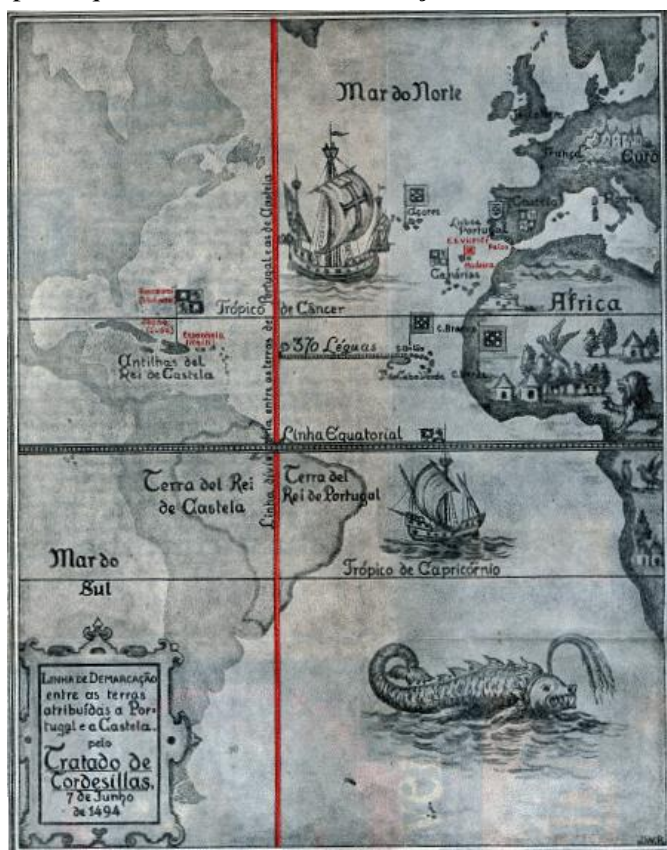
Muitos episódios aconteceram desde o “descobrimento” da América até o “descobrimento” do Brasil. Estes ocasionaram a divisão territorial que, hoje, se apresenta em nossa história contemporânea, demonstrando a dinâmica demarcatória deste espaço histórico-geográfico do início da colonização aos diferentes processos deflagrados na realidade regional.

Em 1442, os chineses realizaram uma expedição e constataram, através de um mega projeto de circunavegação, que existia terra além dos limites conhecidos. Então, enviaram para as diversas partes do mundo embarcações com uma gigantesca tripulação, com o objetivo da troca de informações culturais, econômicas e sociais com outros grupos étnicos do mundo. Marco Polo, provavelmente, teve acesso a esse Mapa *Mundi* e levou esse conhecimento à Europa, começando, assim, a corrida ao Novo Mundo, sendo que, em 1492, o continente americano foi novamente contatado, “descoberto” para a história do colonizador europeu, que tinha outro interesse, explorar as riquezas do novo mundo.

Em 1494, após dois anos do “descobrimento” do continente americano, o Tratado de

Tordesilhas, (ver figura 13)¹⁴, avalizado pelo Papa, definiu uma linha imaginária para dividir as terras recém-descobertas, entre as duas maiores potências marítimas da época: Espanha e Portugal. Estes dois países decidiram dividir entre si as terras encontradas através deste acordo.

Figura 13 - Mapa: Esquema da Linha de demarcação do Tratado de Tordesilhas – 1494



Fonte: Soares (1939).

Com a chegada dos portugueses, em 1500, em Arabutã ou Pindorama, o País das Palmeiras¹⁵ passa a ser denominado Terra de Vera Cruz, depois Terra de Santa Cruz, para, então, definitivamente ser denominado de Brasil (ver Figura 14).

¹⁴ Soares (1939), em sua obra *Fronteiras do Brasil no Regime Colonial*, apresenta diversos mapas históricos referentes ao Brasil, entre eles o do Tratado de Tordesilhas.

¹⁵ País das Palmeiras – Pindorama. Segundo Sampaio (1997, p. 17), designação dada ao Brasil pelos povos andinos.

Figura 14 - Mapa: Terra Brasilis - 1519



Fonte: Mapas Históricos Brasileiros. Enciclopédia Grandes Personagens da Nossa História (1969).

Depois de iniciada a colonização da Amazônia (Terra das Icamíabas), Portugal e sua colônia estavam sob domínio espanhol, pois estes dois países permaneceram unidos entre 1580 a 1640, sob um mesmo reino: a União Ibérica.

Os nativos de Arabutã habitavam estas terras e já mantinham contatos com outras civilizações como os Incas. Todos estes povos representavam uma diversidade étnica, ao mesmo tempo, singular e plural, com seus ritos cotidianos e extracotidianos. Mas um novo mundo ia surgindo pelo contato de grupos étnicos locais e especialmente transcontinentais. Esses contatos, algumas vezes, acontecia de forma pacífica, outras vezes, através de guerras interétnicas.

Os grupos europeus se aproveitando das disputas territoriais locais entre os nativos de Arabutã constituíram alianças com os mais amigáveis. Assim, franceses, portugueses, holandeses e ingleses fizeram pactos com os nativos no interesse recíproco de vantagens de várias naturezas diante dos seus inimigos.

Entre esses pactos está o Tratado de Tordesilhas, segundo Benedicto Monteiro (2001) configurou as extensões territoriais da seguinte maneira:

Compreendia uma linha traçada no sentido norte-sul. Na Região Norte, ela passava pelo território onde se situa Belém, até chegar ao território onde se situa a cidade de Laguna, no Estado de Santa Catarina. As terras situadas a leste dessa linha poderiam ser ocupadas por Portugal e as situadas a oeste poderiam ser ocupadas pela Espanha. Embora a conquista das terras amazônicas, feitas pelos índios e portugueses, tenham ultrapassado essa linha, a situação das cidades mais antigas da América Latina demonstra que esse tratado foi parcialmente obedecido. (...) a colonização espanhola feita do lado oeste da linha, gerou países como Venezuela, Colômbia, Equador e Peru, e cidades como Caracas, Bogotá, Quito e Lima, que falam o espanhol e a língua dos índios nativos. Enquanto do lado leste da linha, os portugueses iniciaram a colonização por Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Belém na costa do território brasileiro, onde os habitantes falam a língua portuguesa e os índios continuam a falar as suas próprias línguas. Com a união Ibérica, o Tratado de Tordesilhas ficou menos rígido, permitindo que os portugueses avançassem para os domínios espanhóis (MONTEIRO, 2001, p. 12).

Na Amazônia, os grupos étnicos europeus (espanhóis, portugueses, franceses, holandeses, ingleses) foram aos poucos explorando as terras encontradas. Os portugueses infringiram este tratado e começaram a explorar esta região, indo de encontro ao acordo com os espanhóis, já desrespeitado, pelos ingleses, pelos holandeses e pelos franceses, que entravam clandestinamente para deslindar o espaço no Norte do Brasil. Essa atitude, de ampliar o território, explorar suas riquezas, protegê-lo dos concorrentes inimigos, despertou nos portugueses a reação de fundar em 12 de janeiro de 1612, a Cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará.

O atual município de Vigia de Nazaré está situado na zona fisiográfica do salgado, era uma antiga aldeia na qual os habitantes nativos da região, os índios Tupinambás, viviam à margem do rio Guajará-miri, que deságua na baía do Marajó, esta aldeia era denominada por estes de *Uruitá*. Por sua localização, este aldeamento foi transformado em um posto alfandegário guarnecido, denominado Vigia, para fiscalizar e proteger de contrabandistas as embarcações que demandavam a Belém. Um posto fiscal foi criado em 06 de janeiro de 1616, seis dias antes da fundação da também paraense Belém do Pará por Francisco Caldeira Castelo Branco, durante sua expedição de conquista do Grão-Pará. Essa iniciativa fora a causa da formação do povoado, que se elevou à Vila, em 1693. Assim, permaneceu até a Independência do Brasil. Mais tarde, em 1698, Vigia obteve categoria de município. Entretanto, o seu patrimônio territorial só veio a se formar em 1734, com a concessão da carta de data e sesmaria, fizeram parte deste território os atuais municípios de Colares, Curuçá e São Caetano de Odivelas.

Cinco anos depois de a cidade de Belém ser fundada, o Brasil foi dividido em dois

estados: o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão, sendo que este último não estava subordinado ao primeiro, e sim, diretamente à Corte Portuguesa. O Estado do Maranhão ainda mudou de nome várias vezes, sendo Maranhão e Grão-Pará com capital em São Luís, em 1654; Grão-Pará e Maranhão com a capital em Belém, em 1751; e em 1772, Estado do Maranhão e Estado do Grão-Pará independentes um do outro até 1815, segundo o historiador maranhense Mário Meirelles (apud MONTEIRO, 2001, p. 24).

A região que Pedro Teixeira¹⁶ assegurou aos domínios de Portugal em 1637, pelo desbravamento ao Norte do Brasil, foi dividida com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil em 1808; e com a elevação do Brasil a Reino Unido ao de Portugal e Algarves, os dois estados passaram a condição de Províncias. Assim, a Província do Maranhão e a Província do Grão-Pará, antes unidas em uma mesma região, denominada Amazônica, hoje, contêm os estados que formam a Amazônia Brasileira (Acre, Amazonas, Amapá, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Roraima, Rondônia e Tocantins).

Muitos outros tratados foram feitos para definir as fronteiras entre os países que disputavam o novo continente, dentre eles:

- O **Tratado de Utrecht**, em 1713. Celebrado entre Portugal e França, estabeleceu os limites entre a Guiana Francesa e a área correspondente ao Estado do Amapá.¹⁷
- O **Tratado de Madri**, em 1750. Celebrado entre Portugal e Espanha, definiu os novos limites das respectivas colônias destes na América do Sul, demarcando as fronteiras do Sul, do Oeste e do Norte brasileiro, dos quais Norte e Oeste dizem respeito à Amazônia¹⁸.
- O **Tratado de Santo Ildefonso**, em 1777. Ratificou o domínio português sobre as fronteiras do Norte e Oeste do Tratado de Madri de 1750, com exceção das fronteiras do Sul¹⁹.

E foi neste cenário, de disputas territoriais por motivos econômicos e políticos, que diferentes grupos étnicos negro-africanos foram trazidos às Américas pelos europeus, como mão de obra escrava, participando ativamente do processo de construção do Novo Mundo. Acredita-se que no final do século XVI e início do XVII, os ingleses já tinham introduzido

¹⁶ Segundo Monteiro (2001, p.23), Pedro Teixeira, bandeirante responsável pelo aumento nas fronteiras portuguesas ao Norte e a Oeste do Brasil, frente à numerosa caravana, subiu o rio Amazonas em 1637, até o seu afluente Napo, fundou nessa região uma povoação em nome da coroa portuguesa, ultrapassando, assim, as fronteiras estipuladas pelo Tratado de Tordesilhas.

¹⁷ Ver Monteiro (2001, p. 23) e <<http://www.info.lncc.br/utrech1.html>>.

¹⁸ Ver Monteiro (2001, p. 23) e <<http://www.info.lncc.br/madri.html>>.

¹⁹ Ver Monteiro (2001, p. 23) e <<http://www.info.lncc.br/ildef.html>>.

grupos de escravos negro-africanos na costa do Amapá e também na foz do Amazonas. Sendo que só por volta de 1669, tem-se o registro de que cinquenta negros foram trazidos no período colonial para Belém, marcando o início do período escravagista por parte dos portugueses em nosso estado.

Monteiro (2001) afirma que:

Não é possível escrever a história do Pará sem se referir à Amazônia. Assim como não é possível escrever a história da Amazônia sem conhecer a história do Pará. Isto porque até o século XVIII, o Estado do Pará incluía todo o território amazônico, descoberto e conquistado da foz do Amazonas até o extremo-oeste, não respeitando a linha imaginária do Tratado de Tordesilhas (MONTEIRO, 2001, p. 11).

De quais nações eram procedentes esses grupos étnicos que na Amazônia construíram a história da diversidade cultural local, produzindo uma diversidade de manifestações espetaculares, na dinâmica contextual da vida amazonense?

O encontro foi marcado ao toque dos tambores: ameríndios, europeus, africanos, asiáticos e outros grupos étnicos e suas identidades construíram outras imbricadas da transculturação bilateral, amálgama da interação vibrante, representada hoje pelos caboclos da Amazônia. Caboclos, como o poeta Antônio Juraci Siqueira (1987, p. 37) que traz, em seu poema *Canto Caboclo*²⁰, a representação de nossa identidade tão diversa, tão multifacetada e, ao mesmo tempo, tão singular, ao dizer: “Nasci na beira do rio, por isso sou inconstante: às vezes sou arredio, outras vezes, cativante”.

Essa pluralidade e diversidade étnicas, características dos povos do Novo Mundo, são encontradas também com suas características próprias na Europa, na Ásia, na África e na Oceania. Através de seus rituais, nos quais as músicas, os cantos e as danças trazem determinadas matrizes estéticas, como, por exemplo, o uso da polirritmia e do policentrismo (MARTINS, 2008); assim como as comidas, as bebidas, as pinturas e os adereços corporais trazem valores estéticos e culturais próprios, e estão sempre presentes, compondo uma rede de informações socioculturais disseminada pela corporeidade individual e coletiva, pela oralidade e pela imitação individual, que leva, assim, à construção da memória coletiva, semelhante ao que ocorre hoje no Zimba.

Versénye (1993), em sua obra *El teatro en América Latina*, aponta a importância da

²⁰ Livreto artesanal produzido pelo autor Juraci Siqueira, poeta paraense nacionalmente premiado, conhecido como o Boto em Belém do Pará, apresenta e divulga sua obra como os antigos menestréis medievais ou apresentando, suas obras penduradas em cordéis nas praças em eventos da cidade... Seus poemas e trovas representam sua identidade cabocla em seu contexto amazônico agradando a todos os gostos... Do romântico ao satírico, do pícaro ao militante político.

natureza no cotidiano ritualístico indígena:

A natureza desempenha um importante papel nos elementos cênicos, dramáticos e temáticos da prática ritual. Na atividade indígena a natureza se manifesta. Tanto na cultura maia como na inca eram presença constante as danças mímicas que mostravam uma fascinação pelo mundo animal circundante. Pelo milagre do cultivo e pelo lugar em que a humanidade ocupa no sistema aparentemente maravilhoso. “De observar os animais, surgem os festivais zoológicos; da prática do cultivo surge os festivais agrícolas mezclados com mitos fálicos; o retorno ao passado os leva a lendas e as histórias, e ao desejo de invocar os seres superiores os leva ao mito, o qual toma a forma de religião que se manifesta na liturgia” (VERSÉNYE, 1999, p. 18-19)²¹.

Nestes festejos comemoram-se a vida, a fertilidade, a fartura, os ritos de passagem, que homenageiam ancestrais e guerreiros, nascimentos e mortes. Chamo a atenção para as manifestações espetaculares cênicas e aos instrumentos musicais que acompanham cada uma destas, dando ritmo à dinâmica da vida: maracás, flautas, apitos e outros instrumentos, entre eles, os tambores. Os tambores são recorrentes, em muitas culturas na América Latina, é verídica também a contribuição das matrizes europeia e africana na introdução do instrumento de percussão. Entretanto, irei relatar registros de sua presença na América Latina, que ratifica a verossimilhança dos nativos ameríndios com os outros grupos étnicos estrangeiros que aqui chegaram.

Na América Latina, segundo a Enciclopédia Semanal Ilustrada Conhecer (1967, p. 485), estes instrumentos recebem denominações específicas, eram (e alguns ainda são) confeccionados de diversas maneiras, caracterizando o grupo étnico conforme as técnicas empregadas em sua construção. Segundo Versénye (1993, p. 30), os artistas, como compositores, bailarinos, músicos, cantores e toda classe de artesões, entre eles, os tocadores de tambor, preparados nas Cuicacalli, Escolas Astecas da Casta Sacerdotal, recebiam agrados das Castas Superiores do Império Asteca, Maia e Quechua, por suas apresentações.

Os Incas fabricavam seus *RurutinYás*, que são tambores grandes escavados em troncos de árvores, tendo uma das extremidades coberta com a pele humana curtida dos seus inimigos mais importantes vencidos em batalhas. Já os *Chacos* eram feitos de maneira diferente pelos

²¹ Segue o texto original: “Tal como hemos visto en las descripciones que hace Durán de diversos espectáculos religiosos aztecas, la naturaleza desempeñaba un importante papel en los elementos escénicos, dramáticos y temáticos de la práctica ritual. También en la actividad indígena se ponía de manifiesto el hincapié que se hacía en la naturaleza. Tanto en la cultura maia como en la inca tenían presencia constante las danças mímicas que mostraban una fascinación por el mundo animal circundante, por los milagros del cultivo y por el lugar que ocupa la humanidad em este sistema aparentemente maravilloso. “De mirar los animales, surgen los festivales zoológicos; de la práctica del cultivo, surgen los festivales agrícolas mezclados con mitos fálicos; el retorno al pasado los lleva a la leyenda y la historia, y el deseo de invocar a los seres superiores, los lleva al mito, el cual toma la forma de religión que se manifesta em la liturgia” (Tradução: Éder Jastes).

Pilagae, indígenas da patagônia, estes tambores eram uma caixa de ressonância, feita de barro cozido e coberto com pele de animais silvestres. E os povos *Quíchua* fabricavam grandes bumbos, bem como pequenas caixas – as *TinYás*, que eram feitas de madeira.

1.1 OS TAMBORES DA MATA

Na fronteira do Estado do Pará com o Amazonas, os *Maué(s)* utilizam ainda hoje o *gambá*, instrumento de percussão que é confeccionado em um tronco de madeira escavado, de mais ou menos um metro de comprimento, tendo uma das extremidades coberta com couro de animal silvestre. Este instrumento de percussão dá nome ao ritual Maué, “Dança do Gambá”, que não tem nada haver com o animal. Quanto a confecção desse instrumento Câmara Cascudo (1980, p. 737) menciona:

Cilindro de madeira, tapado de um só lado, com couro cru em que se bate, produzindo som especial que não é o do zabumba (José Carvalho, o Matuto cearense e o Caboclo do Pará, 58, Belém 930) (...) José Veríssimo assistiu dançar o gambá na maloca dos indígenas Maués, rio Uariaú afluente do Andirá, Amazonas, em 1882: “O gambá tira o nome do instrumento que nele serve: um cilindro de um metro de comprimento, feito de madeira oca, em geral de molongó ou jutaí, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades à guisa do tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra acompanha-se com dois destes instrumentos mais duas caixas, a que chamam tamborins; azia um barulho pouco melódico, que parecia ser muito apreciado por eles(indígenas)...a parte dançante do gambá consiste em uma espécie do lundu, em que o cavalheiro, estalando castanhola com os dedos e sapateando com os pés gira em retorcidas posições em torno da dama que, pelo seu lado, roda também, como a fugir-lhe a um amplexo, enquanto os músicos tocam e cantam (...) (Estudos brasileiros, 1877-1885, 66-67, Pará 1889). Stradelli, em maio de 1888, assistiu a uma festa de Santo Elias em Airão, Amazonas, e cita il gambà, specie de lungo tamburo, animando os bailados, Rio Branco, “Note di viaggio” bollettino della società geografia italiana, vol.II,fasc. III, 214, Roma marzo 1889 (CASCUDO, 1980. p.354-355).

Indígenas portugueses e africanos conheciam e usavam o tambor de vários tamanhos e formas. Gabriel soares de Souza (Tratado descritivo do Brasil em 1587, cap. CLXII) informa que os tupinambás cantavam e dançavam ao som de “um tamboril, em que não dobra as pancadas”, levando-os para a guerra. “os roncadores levam tamboril, outros levam buzinas, que vão tangendo pelo caminho, com que fazem grande estrondo, como chegam à vista dos contrários” (Cap. CLXVII) e os amoipiras “usam na guerra tambores que fazem de um só pau, que cavam por dentro com fogo tanto até que ficam mui delgados, os quais toam mui bem” (Cap. CLXXXI). Não é de admirar que Karl von den Steinen os haja encontrado entre os bororo, nas últimas

décadas do séc. XIX e tenha sido registrado no Baixo Amazonas. (...) O número e variedades de atabaques trazidos pelos escravos africanos, sudaneses e bantos positivaram a popularidade da percussão entre eles. Do português é indispensável, conhecedor, a séculos, de toda a diversidade de instrumento de percussão e com a boa cópia trazida pelos árabes dominadores. (...) mas a autonomia dos tambores indígenas e sua existência pré-cabralina parecem-me indiscutíveis no Brasil (CASCUDO, 1980, p. 737).

Há ainda na cultura amazônica outros instrumentos de percussão indígena. Segundo Araújo (1999):

O trocano²² é um Idiofone (aqueles instrumentos que vibram por si mesmo ou por percussão, podem ser tocados diretamente ou soarem em decorrência de movimentos indiretos) é um instrumento feito de um grande tronco de árvore, dois a três metros de comprimento e mais de um metro e meio de diâmetro, escavado a fogo, com quatro furos de dez centímetros de circunferência, em uma das laterais, ligados por uma fenda entre si, levantado do chão por quatro vigas de madeira pelas quais é sustentado por cipós a uma altura de cinquenta centímetros do chão, é percutido por varetas com cabeças de borracha. É ouvido a mais de dez quilômetros de distância, é considerado mais um telégrafo antigo que instrumento musical (ARAÚJO, 1999, p. 241).

No artigo da internet *El poblamiento de América*, é ratificado a presença do tambor entre nossos ancestrais na Amazônia, ele diz:

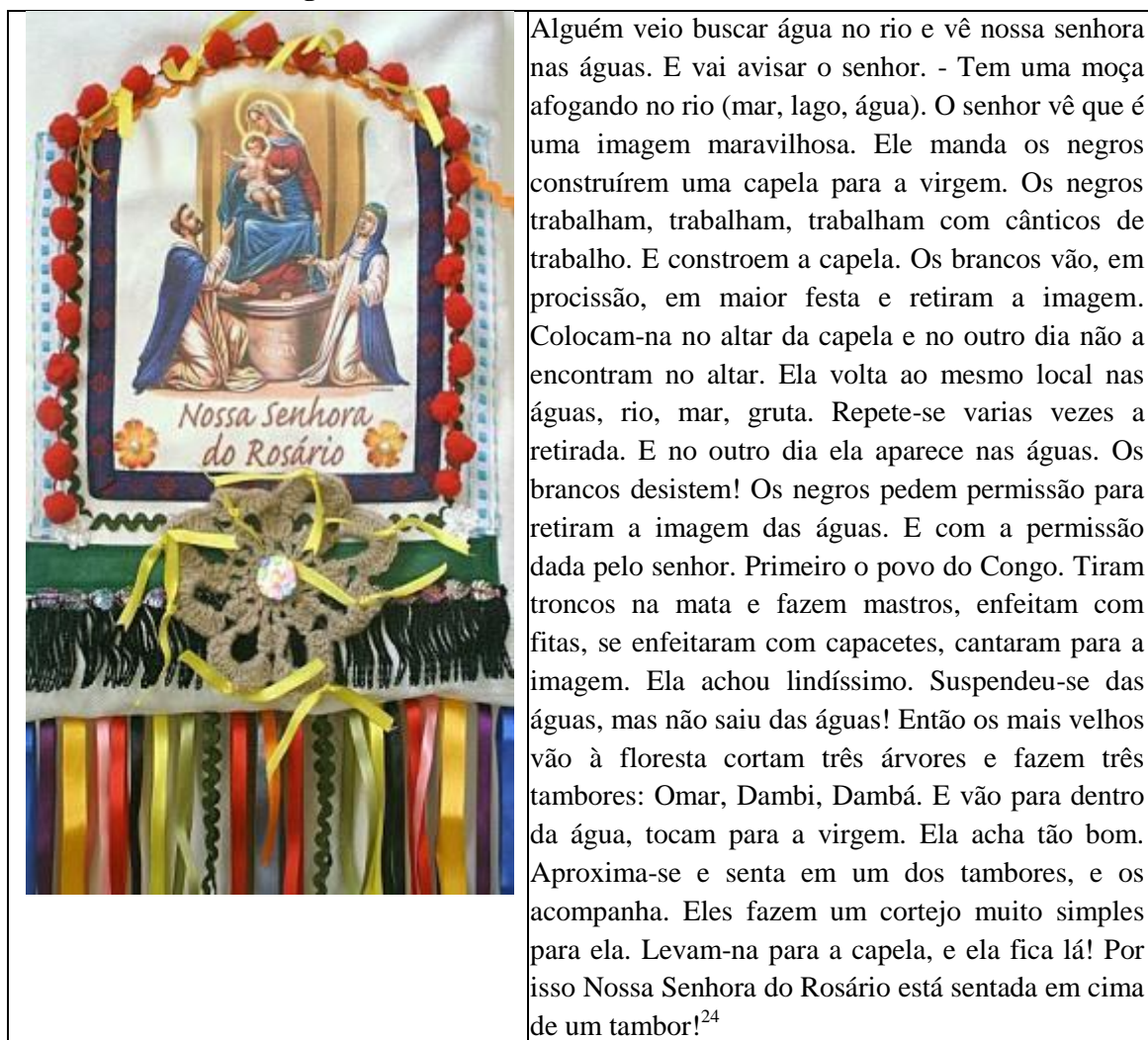
Os povos amazônicos souberam aproveitar com inteligência os recursos e meios que tinham. Levantaram moradia de madeira, construíram balsas e canoas para se deslocarem nas correntezas fluviais. Confeccionaram redes de pesca, camas para dormir, forradas de folhas de palmeiras, faixas de algodão pintado, mantos de penas e instrumentos musicais como os tambores e flautas. Fabricaram armas e ferramentas de ossos e madeira; deformavam crânios e praticavam enterros suntuosos. Também desenvolveram uma cerâmica assombrosa. As peças mais antigas variam entre 2.000 e 3.000 a.C. (EL POBLAMIENTO)²³ S/A.

²² *Torokaná (trocano, trocana)* é um instrumento de sinal conhecido em diversas tribos e grupos primitivos, serve para a comunicação entre pontos distantes. Geralmente é uma tora de madeira escavada a fogo, com uns dois ou três metros de comprimento e mais de metro e meio de diâmetro (os tamanhos podem variar), a madeira deve ser leve e sonora, nela são feitos três buracos de uns dez centímetros de diâmetro, reunidos por uma estreita fenda. O *torokaná* fica dentro de um buraco, suspenso entre quatro paus com tiras de cipó que permitem que ele seja baixado ao fundo ou elevado conforme a distância que se queira atingir com a mensagem, quanto mais no fundo maior o alcance. A percussão é feita com bastões cujas extremidades estão envolvidas em goma elástica ou tiras de couro. Conforme o local que é golpeado, a quantidade de golpes e seu espaçamento são possíveis informar pequenas frases, as quais podem ser percebidas em um raio de até 10 quilômetros. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/amauri/os%20instrumentos%20musicais.htm>> Acesso em 18/03/2011.

²³ Segue o texto original: “Los pueblos amazónicos supieron aprovechar con inteligencia los recursos que el medio les proveía. Levantaron viviendas de madera, y construyeron balsas y canoas para movilizarse por las corrientes fluviales. Confeccionaron redes para pescar, hamacas para dormir, alforjas con hojas de palma,

O Batuque no Brasil está ligado também ao mito da retirada de Nossa Senhora do Rosário das águas. Leda Martins, em 2012, no Encontro de Etnocologia, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará narrou, de seu livro *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*, a retirada da imagem:

Figura 15 - Estandarte de Nossa Senhora do rosário.



Fonte: Agência Pará (2012)

prendas de algodón pintado, mantos de plumas e instrumentos musicales como tambores y flautas. Fabricaron armas y herramientas de hueso y madera; deformaban cráneos y practicaban enterramientos suntuosos. También desarrollaron una cerámica asombrosa. Las piezas más antiguas varían entre el 2.000 y el 3.000 a.C²⁴.

²⁴ Mito da retirada de Nossa Senhora do Rosário das águas narrado por Leda Martins em 15/06/2012

Nesta narração aparecem três tambores; Omar, Dambi e Dambá de origem Bantu, sendo tocados pelos anciãos, ação denominada até hoje, de forma generalizada, de batuque, aqui relacionado a um ato religioso, mas também pode estar presente em muitas manifestações da lúdica brasileira, pois é considerado a espinha dorsal de muitas criações artísticas, dessa forma se apresentam como espetacularidade ao público, também na Amazônia, tanto em rituais religiosos, como em festas instigando os participantes a dançar, por exemplo: o Carimbó, o Lundu, o Retumbão, que deflagram elementos significativos de suas estruturas híbridas, em suas matrizes estéticas, étnicas e culturais, que vêm constituindo identidades amazônicas. Como ratifica Geertz (1989, p. 5), “*quando existe um código público no qual agir assim significa um sinal conspiratório (...) uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – voilá! - um gesto*”.

Salles e Salles (1969), com seu estudo sobre o *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*, em Vigia de Nazaré, referiu-se ao Zimba como manifestação sobre a qual os nativos descendentes de escravos, em Vigia de Nazaré, dizem ser a origem do Carimbó.

No Pará, o tambor de madeira é um instrumento de percussão e está presente em grande parte das manifestações espetaculares. Na maioria dos municípios recebe o nome de Corimbó, Curimbó ou Carimbó. Isso aguçou também a minha curiosidade para esta pesquisa, pois o Carimbó de Vigia se apresenta, executando os ritmos através de três tambores, denominados de “curimbós”.

Estes Curimbós se assemelham em número e em tamanho aos de um ritual de Candomblé de origem Bantu conhecidos como Goma, Dambi e Dambá, segundo Leda Martins (1997) e também do Candomblé de origem Iorubá, no qual são denominados de Rum, Rumpí e Lê, conforme Suzana Martins (2008), mas, de acordo com Mestre Papo Fundo, no Município de Maracanã refere-se aos tambores como Corimbós e tem as seguintes funções respectivamente: marcador, repinicador e tenor, como na fotografia abaixo.

Figura 16 - Carimbós do Grupo Tapaioaras.



Fonte: Jastes (2004).

Para que ele seja tocado é necessário que os seus tocadores montem sobre eles, como se estivessem em cima de um animal, como se fossem cavalgados pelos caboclos; (ver Figura 17). Sobre esses instrumentos Matos (1975) discorre:

Esses tambores, pelas dimensões diversas, oferecendo um contraste sonoro dos mais interessantes e típicos dessa dança folclórica que recebeu a influência direta dos escravos africanos, dos indígenas paraenses e dos colonizadores portugueses, que, movidos pelo interesse de conquistar a maior mão de obra possível para os mais diversos trabalhos de lavoura, pesca, etc., não somente concorriam para estimular a criatividade dessas manifestações artísticas espontâneas daquelas duas raças puras, como, também, inteligentemente, participavam das danças, concorrendo, sem que houvesse a menor intenção para isso, para que pouco a pouco, alguns movimentos coreográficos característicos das danças portuguesas fossem incorporados à dança, da mesma maneira que as mesuras dos índios, sempre com o corpo recurvados e a sua marcação rítmica sempre interessante. Os indígenas batizaram os tambores com o nome de “Curimbós”, palavra composta, formada, em Tupi-guaraní de “Curi = pau e Mbó = furado ou oco, que produz som”. Em algumas cidades do interior do Estado do Pará, como Alter-do-chão, por exemplo, onde a dança é interpretada pelos integrantes do “Grupo Folclórico de Alter-do-chão”, com o título de “Dança do Curimbó”, na sua forma primitiva, porque, em outras localidades, ela é conhecida como “Corimbó”, com a troca do U por O e, mais recentemente, como a “Dança do Carimbó”, com a substituição do U e do O pelo A, detalhe bastante característico das manifestações folclóricas, pois, tudo que o povo cria, o povo modifica, pouco a pouco, com o decorrer dos tempos (MATOS, 1975, p. 1).

Figura 17 - Cavalgando o Carimbó. Maracanã/ Ilha de Maiandeuá/ Vila de Fortalezinha/PA.



FONTE: Jastes (2010).

Como observamos na imagem acima o grupo na Vila de Fortalezinha apresenta-se com três Carimbos, várias maracás, um milheiro, um cheque-chequeu, um par de bastões e voz.

Entretanto, em alguns municípios deste Estado, identifico a existência de denominação singular para esse instrumento, principalmente, naqueles que possuem como referência a manifestação oriunda dos Mocambos (Quilombos), como, por exemplo, em Cametá onde os descendentes do Mocambo do Mola denominam este instrumento de *Tamboro*, ele como o Corimbó é tocado com o caboclo montado sobre o instrumento e além das mãos utiliza-se dos pés para tirar um som diferenciado nas manifestações locais, como, o Banguê e o Samba de Cacete.

E na Zona do Salgado Paraense, nos Municípios de Curuçá (Mocambo de Cumandeteua) ele era denominado de Zímbalo segundo narra seu Manuel - Mestre Bibico:

(...) Era o Zímbalo nessa época, não era Carimbó como agora, né? Ele já trocou de três nomes, era Zímbalo, quando esses pretos morava no Cumandeteua, depois foi Zimba, quando viero pra cá, agora é Carimbó... (BASTOS, 2010, p.105).

Em Vigia de Nazaré (Mocambo de Tauapará), ele é denominado de Zimba

Pude confirmar isso através das entrevistas com seu Alfredo²⁵, quando eu ainda

²⁵Seu Alfredo, na entrevista acima, ao falar da Dança da Onça deixou escapar eu bati uns Zim... Não completando a palavra, acredito que este iria falar do tambor Zimba, que está relacionado diretamente com entidade vodu Zimba, segundo Pai Antônio de Belém do Pará.

pesquisava sobre a Dança da Onça: “eu bati uns... Eu bati uns zim... Me deu na cabeça, aí um tempo desse me convidaram... Eu fui lá, aí nessa quadra grande, eu me juntei a meia dúzia dos pretos, que ainda estavam, e fomos fazê a festa, aí” (JASTES, 2004, p. 41). E também através da análise e descrição da Dança da Onça, que apresentei na minha dissertação de mestrado:

A Dança da Onça é uma manifestação espetacular da cultura amazônica apresentada por grupos populares do Município de Vigia de Nazaré no Estado do Pará. No século XIX, aparecia compondo o repertório do Carimbó dos negros, o Zimba, da Vila de Tauapará, passando depois a ser apresentada nas festas das fazendas, de pescadores, dos mutirões dos roçados, de caráter popular, em homenagens religiosas a santos de devoção como Nossa Senhora da Conceição e Divino Espírito Santo. (...) Segundo os descendentes remanescentes de escravos do Tauapará, que hoje moram no município de Vigia de Nazaré, entre eles a Sra. Gregória Melo; o Sr. Alfredo, a Sra. Guilhermina Melo, e o Sr. Manuel Melo (Nunes), da fazenda Campina, localidade da região do Tauapará, a Dança da Onça é uma manifestação executada nas festas de Carimbó dos *pretos*, denominada Zimba, quando estes se reuniam nos barracões construídos nos terreiros para o lazer. Os senhores ficavam olhando e se divertindo com a criatividade dos pretos. (...) É natural que ainda fique muitos elos perdidos pela falta de registros de manifestações culturais, como esta que povoa o mundo amazônico, em Vigia de Nazaré, por exemplo. O aprofundamento do estudo sobre o Zimba é de extrema importância para o registro da cultura africana na Amazônia, como também a contribuição dos europeus, assim como a contribuição ameríndia na cultura paraense, que, ainda hoje, aparece como elementos de resistência silenciosa nas manifestações espetaculares (JASTES, 2004, p. 43-44).

Nesses municípios, acredita-se que o Zimba é que deu origem à manifestação festiva do Carimbó. Porém, percebi através da pesquisa documental inicial que o Carimbó e o Zimba podem ainda coexistir, em seus espaços singulares, segundo pistas encontradas na investigação da Dança da Onça:

O instrumento Carimbó, citado no código de postura da cidade de Vigia, denominava também a manifestação que inclui o instrumento musical, a dança e o ritmo, que Ararê (1974:15), escritor e artista plástico, nascido na zona do salgado, define ser de origem indígena. Entretanto, o antropólogo Salles (1969:278) menciona que o Carimbó é de origem africana, recebendo a denominação de Zimba, em Vigia; denominação que Ararê (1974:15) diz ter sido trazida da Ilha do Marajó pelos pescadores de Vigia, que visitavam a ilha em suas excursões para a pesca. Os estudos feitos sobre Manifestações Folclóricas, pelo Programa de Desenvolvimento de Arte-Educação/ PRODIARTE (1982:45-46), concluem que o Carimbó é contribuição indígena, dando a autoria aos Tupinambás, sendo depois modificado pelos europeus e negros. Estudos realizados sobre Danças Folclóricas, pelo Núcleo de Documentação da Empresa de Assistência Técnica e Extensa Rural do Estado do Pará/ EMATER/PA (1985:5-8) trazem uma clara distinção sobre o Carimbó e o Zimba, e, dá a autoria de ambas às manifestações aos negros africanos (JASTES, 2004, p. 82-83).

O Zimba pode ter entrado nesta região pelo atual Estado do Maranhão ou ter vindo da Guiana Francesa, como indica seu Nunes em entrevista:

Esse nome daí (referindo-se ao tambor do Carimbó) criado mesmo pelo Raiol, pelo Gudinho, que trouxe esse nome lá da Martinica! Que ele era de lá! O Raiol! O Gudinho, era português, criaram e os preto aperfeiçoaram o carimbó, um pau furado de 5 palmo, 6 parmo, (comprimento), 2 parmo de cara tirava o gozo, dois pra cá, dois pra cá NUNES (apud. Jastes 2004).

Em Macapá, capital do Estado do Amapá, todo ano no mês de novembro, realiza-se o “Encontro dos tambores”, que reúne os grupos remanescentes de populações negras, com finalidade de reforçar suas identidades étnicas. É uma grande oportunidade para assistir às apresentações dos mais diversos segmentos da arte afro-brasileira: dança, pintura, escultura e música. A música, por exemplo, une diversas linguagens representantes do batuque, do candomblé, do *sahirê*, do samba, do gingado da capoeira e do quase extinto Zimba de *Cunami*. Dentre estas manifestações musicais, os tambores²⁶ se revelam como grande elemento aglutinador, sendo que em Macapá, um em especial, recebe a denominação de “Macaco” (o que é feito do tronco de macacaueiro e de couro de animal). O encontro coloca também em discussão a complexidade cultural na formação destas diversas comunidades negras²⁷.

Assim sendo, convido a todos a “Zimbar”, sair em numa velocidade cadenciada, pelos caminhos do conhecimento, que se descortinam a cada toque dos tambores da Amazônia, desvelando a memória de identidades e etnicidades para deslindar o Zimba, enquanto manifestação espetacular na contemporaneidade cabocla. Mas, para isso é preciso seguir os rastros deixados pelos ancestrais quilombolas e aprender a decifrar os símbolos, para desatar os “nós” das memórias dos guardiões e intérpretes remanescentes, que ainda retêm fragmentos imprescindíveis neste quebra-cabeça da sistematização. E que seus argumentos possam trazer de volta o orgulho da comunidade cabocla e que traduzam a sua criatividade nas artes cênicas.

²⁶ Os tambores, em Macapá, são instrumentos usados no batuque. São tambores rústicos e fabricados por pessoas da própria comunidade, de troncos de madeira nativa, são três: o de cupiúba, que é o maior; o de macacaúba, um pouco menor e o de cajuna, que é o menor de todos; o ganzá, chamado também de taboqueira, feito de gomos de taboca cheios de sementes para dar o som de chocalho; o rapador, outro instrumento feito de taboca que possui gomos escavados por fora onde o tocador provoca o som passando uma vareta sobre eles. Disponível em: <http://www4.ap.gov.br/Portal_Gea/Perfil/dadosestado-perf-festas.htm>. Acesso em: 02/02/2009.

²⁷ Disponível em: <http://www4.ap.gov.br/Portal_Gea/Perfil/dadosestado-perf-festas.htm>. Acesso em: 02/02/2009.

1.2 NO RASTRO DO ZIMBA...

A busca de pistas sobre o Zimba levou-me a participar do Fórum Social Mundial 2009, em Belém do Pará, na tentativa de encontrar vestígios da diversidade de participantes de origem ancestral negra. Entretanto, não pude participar assiduamente do evento, por causa da coincidência de horário das atividades do Fórum, com as atividades do Seminário Interdisciplinar de Pesquisa do Doutorado em Artes Cênicas UFPA/UFBA, do qual tive que participar.

Entretanto, consegui fazer a caminhada de abertura do Fórum, no dia 27 de janeiro às 16 horas, em baixo de chuva, junto a uma multidão de sujeitos de diversas nações. Anotei palavras e frases em um pequeno bloco de papel, como forma de registrar minhas sensações diante desta experiência tão significativa, fiquei próximo a parentes indígenas, um deles queimava, em um fogareiro, essências diversas, com breu branco, que exalava um perfume e me ambientava e convidava ao devaneio junto e esta massa de diversidade cultural - uma teia cultural local aliada à teia universal de homens e mulheres a clamar e se expressar por um mundo melhor, no qual eu era integrante.

Anotei aleatoriamente palavras e frases, como já disse, vindas à cabeça, como em uma fonte a brotar, sensações sinestésicas do meu envolvimento naquela massa humana, uma cobra grande a invadir a cidade; matrizes, cores, povos, vozes da força cultural, união, aromas ancestrais, parentes de sangue, texturas de pele, trânsito, transe, transeuntes, translúcidas, missão, gritos silenciosos, protestos, reivindicações, perdas, encontros, uma pessoa, mundos, celebração, contrastes, desencontros, intolerância, desorientação, babel afetiva, bandeiras, conversas, mais diálogos, mais afetividade de desconhecidos irmãos não-consanguíneos, laços e laços, artefatos, indumentárias, identidades.

Cheguei ao final da caminhada e encontrei um grupo organizado de afro-religiosos do candomblé, que se uniu a um grupo de batuqueiros e fizeram uma roda improvisada do ritual, e “rolou” o Batuque, o tambor vibra – Zimba – rituais se mesclam na voz dos mestres e dos gestos que falam na multidão.

Dois dias depois, no dia 30 de janeiro de 2009, voltei ao Fórum, o clima estava inebriante; sempre segurando o meu bloco de anotações, neste devaneio, anotei possíveis temas para os trabalhos para a disciplina que acabara de frequentar no Doutorado, já traçando algumas linhas sobre possíveis temas.

No dia 31 de janeiro de 2009, fui participar de uma programação de trilhas do Fórum

no Parque Estadual do Utinga, denominada **Por entre trilhas e sonhos: Pororocas de saberes, sabores e ritmos da Amazônia**, assim foram quatro trilhas, a seguir:

- 1- A população indígena da Amazônia;
- 2- A população negra e quilombola;
- 3- A população cabocla ribeirinha;
- 4- A população camponesa e assentada na Amazônia.

Cada uma tinha a sua programação particular, apresentava orientações referentes a cada tema, com vivências contextualizadas, dentre estas, cada participante só deveria escolher uma das trilhas. Eu escolhi a trilha dois, a população negra e quilombola, pois poderia obter informações sobre o Zimba, e daí, eu fiquei atento a qualquer manifestação destes representantes afrodescendentes convidados a fazer parte da caminhada.

Pai Antônio, Babá di Dalamê (Antônio Ferreira), convidado para fazer o ritual de abertura da trilha, revelou-me, em entrevista de 2009, que Zimba é a “*quisse de Oxóssi*”²⁸, veio da África, de uma região denominada de *Tala bian fanti axanti!* No Brasil, (não especificou região nem Estado brasileiro) é cultuado no Vodun. Ele (o Zimba) foi quem preparou o tambor com couro de cobra e deu de presente à humanidade. Oxóssi é um orixá, uma divindade africana protetora das matas e das florestas. Pede-se permissão a ele para que se possa entrar nas florestas e nas matas, encontrar e sair com os segredos de seu reino.

Assim, Zimba empresta o seu nome ao tambor com couro de cobra. Observando os seus toques, irei debruçar o meu olhar sobre a gestualidade contida na dança no Zimba, enquanto manifestação espetacular do povo paraense na Região do Salgado. Em alguns momentos, vou visitar também a sua história e a sua descendência, que, provavelmente, deram origem na (r)existência de seu povo, na memória cravada em sua pele e traduzida em suas manifestações do cotidiano e “extracotidiano”. Na diáspora africana (ver próxima imagem), Zimba é transportado para o Brasil, ele passa a ser, então, o mesmo que Carimbó, segundo Lopes (2004, p. 695). Então, por enquanto, quando eu citar o Zimba refiro-me também ao Carimbó, em sentido restrito, da musicalidade e da dança, ou vice-versa.

²⁸ Referente a entidade Zimba, tem seu domínio na mata, por esta razão este é considerado como se fosse um ajudante de Oxóssi, o seu culto não é extenso na Região Norte do Brasil. O maestro Altino Pimenta em sua obra, Cangerê: Canto caboclo, apresenta o Zimba entidade de ritual afro-Amazônico.

Figura 18 - Mapa: Diáspora Negra.



Fonte: MEC, 2006.

Neste trajeto de pesquisa, ver vídeo, anexo T, apresento as imagens poéticas que este estudo me permitiu registrar e construir um mapeamento por meio de perspectivas antropológicas e histórico-geográficas, faço uma breve viagem imaginária de fatos históricos sobre as conquistas territoriais na América portuguesa e a possível rota de introdução dos grupos étnicos africanos na Amazônia brasileira.

Na próxima seção, abordo os sentidos e significados do Zimba, ampliando seu campo de apresentação: oralidade, religiosidade e ludicidade cabocla; sistematizando a construção cênica do Zimba na região Amazônica, fundamentada nos relatos dos guardiões culturais.

2 OS SENTIDOS E OS SIGNIFICADOS DO ZIMBA

*O carimbó não morreu
está de volta outra vez,
o carimbó nunca morre
quem canta o carimbó
sou eu!*

Mestre Verequete (2002)

A diáspora negra acabou por reunir os povos negro-africanos no Brasil, nações amigas ou rivais atravessaram o oceano Atlântico e foram vendidos como escravos para aprenderem a conviver com outros povos de muitas identidades no Novo Mundo. Tiveram perdas irre recuperáveis em sua cultura, mas reaprenderam a (re) descobrir a vida, a filosofia, a religiosidade, as artes, construindo, assim, novas identidades, sentidos e significados a suas vidas de forma que esses povos começaram a reescrever ou a registrar suas experiências culturais e suas histórias pela oralidade e a *práxis*.

2.1 CONSTRUÇÃO CÊNICA NO ZIMBA

A seguir organizo uma linha do tempo, ver quadro no apêndice 12, sobre algumas obras que citaram o Zimba/Carimbó direta ou indiretamente em documentos, artigos de jornais, produções acadêmicas e obras artísticas.

Em 1767, o jesuíta, padre João Daniel (2004, p. 284), escreveu sobre o ritmo tocado e dançado pelos índios Tupinambás, a partir de grandes tambores, que eram percutidos com as mãos, feitos de madeira oca com pele de animal silvestre cobrindo uma de suas extremidades, seria o Carimbó? Ele descreve as festas dos ameríndios sendo uma relacionada à Festa da moça nova, que faz todo o preparo da passagem da menina a mulher, demarcado pela menarca, a primeira menstruação, e outra, ao calendário mais solene nos índios mansos que vai do dia Orago da sua igreja, Natal, páscoa de ressurreição, Páscoa do Espírito Santo.

Este jesuíta classificava os indígenas em duas categorias: índios bravos e índios mansos e mesmo estes domesticados celebravam ritos às escondidas que eram fundamentos em sua cultura, como os ritos de passagens que está na citação abaixo:

Um deles é o dia em que alguma filha sai da estufa e rigoroso regime da sua primeira regra (...) porque tirada ou descida da cumeeira da casa, depois de alguns dias, nos quais se preparam as bebidas, e se testam as iguaçabas, ainda lhe resta outra ridícula cerimônia, indispensável, e rigorosa cura, que é (...) sangrar a dita rapariga (...) dos pés a cabeça (...) Acabada esta cura e cerimônia fazem muita festa, em que lhe fervem as tripas com seu moco-roró. (...) algumas de suas danças, por ser em seu próprio lugar, que na verdade não deixam de ser más. A primeira é dos seus tambores, e gaitas, porque além da flauta acompanhada de tamboril, que já dissemos, tem muitos outros tambores maiores, que saem nas suas festas; e é tão nobre o ódio de os tocar, que só os mais velhos e gravachões os tocam, o que fazem assentados com ambas as mãos, em lugar de baquetas, e enquanto eles tocam e batucam, não tocam ou soam as flautas, porque isso é só para tamborileiro, e quando os mais se assentam à roda, então sai ele a fazer o seu papel, como já dissemos (DANIEL, 2004, p. 286-287).

Em Belém, o Carimbó é registrado nos diários da cidade nos idos de 1900 (MACIEL 1983, p. 20), Mestre Antônio Moraes, Vulgo *Parafuso* é a personalidade indicada como organizadora de Carimbó, através deste registro encontrei as primeiras pistas as quais levaram a buscar os caminhos traçados por esta manifestação espetacular na “Cidade Morena” do Grão-Pará.

O Carimbó de Marapanim foi trazido a Belém em 1958, no Salão do Centro Cultural Brasil Estados Unidos, na Festa de despedida do Cônsul norte-americano, George Colman, por Maria Brígido, considerada *expert* em Carimbó (Jornal do Brasil, 1º de set. de 1975). Mas só na década de 1960 o Carimbó começa a ser notado com as atividades investigativas da Comissão Paraense de Folclore, visitando e registrando, durante os veraneios e festividades de Santos padroeiros dos municípios paraenses, manifestações da criatividade do caboclo da Microrregião do Salgado Paraense, geralmente na quadra natalina que começa em Dezembro e vai até fins de fevereiro no veraneio amazônico, coincidindo com as festas a São Benedito (24 e 25 de dezembro) muito querido na região.

Ainda nesta década Pedro Tupinambá (Folha do Norte, 1961) registra o Carimbó de Salinópolis e cita de forma etnográfica o Carimbó animando o lazer do caboclo como instrumento musical, canto, música, ritmo e dança. Em Marapanim (Folha do Norte 1968 e A Província do Pará, 1968) em notas em jornal convidam a comunidade paraense a visitar o município na festa em homenagem a São Sebastião (20 de janeiro), festa de Carimbó, que pela primeira vez é patrocinada pela Prefeitura de Marapanim.

Em Belém, *A Província do Pará* (1966) registra, em pequena nota e fotografia, o Carimbó no Bosque Rodrigues Alves apresentado aos médicos visitantes do local que participaram do congresso sobre tuberculose.

O Carimbó neste período é ratificado por Salles (1969) como sinônimo de Zimba em

sua obra *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*, daí em diante esta serve de base para muitas pesquisas que tem este tema, neste mesmo período a juventude paraense já estava acostumada com o Carimbó, optando em suas promoções em organizar concursos com este gênero em sedes Sociais de Belém, para chamar um grande público, como o patrocinado pela Casa da Juventude (Folha do Norte, 1968).

Na década de 1970 presenciei o Zimba, no linguajar do povo da periferia do bairro do Jurunas. Diversos artigos de jornais descrevem eventos em Belém, nas quais os grupos de Carimbó já eram convidados a animar as festas da sociedade belenense.

O interesse pelas novidades do Norte Brasileiro trouxe um grupo de estudantes universitários do Paraná pelo Projeto Rondon (Folha do Norte e a Província do Pará, 1971) para registrar algumas manifestações tradicionais amazônicas em diversas localidades paraenses. Em Irituia ficaram impressionados com Dona Benigna de 70 anos que dançou 10 horas seguidas; os relatos dos guardiões da memória local aos acadêmicos revelaram que “a origem da dança não é negra e sim indígena”; João Cruz Borges Neto, em *Novidade antiga* (A Província do Pará, 1974) apresenta argumentos sobre esta contribuição indígena.

A alma simples do Carimbó começa a revelar Mestres do gênero, que fluem em cada canto do Pará, sendo os mais conhecidos: Zeterino Braga Leal /Mestre Roia de Curuçá (O Liberal, 1972), Francisca Lima do espírito Santo, Tia Pê de Vigia de Nazaré (O Globo, 1973), Mestre Verequete (Jornal do Brasil, 1974), Mestre Lucindo (Diário do Pará, 1994).

Ainda na década de 70 o artigo de Raimundo de Carvalho Lopes (1974) intitulado *Carimbó Marapanim Uma Época*, revela que em sua infância, no período de 1925 a 1933, neste município paraense, o Carimbó só era dançado em certo período do ano, ou seja, pelo período do Natal e ia até 06 de Janeiro dia de Reis quando se realizava a última dança, para isso aramavam barracões que eram, geralmente, construídos de esteios e varas nas matas próximas recentemente cortadas, juntamente com cipós usados na amarração.

Já em meados de 1976, Marapanim (A província do Pará, 1976), reivindicava a antiga tradição das festas, em louvação aos Santos deste período, na região comemorava-se: São Benedito, São Raimundo Nonato, São Sebastião, Nossa Senhora de Nazaré; enfeitava-se o mastro, recentemente cortado de mata próxima, com flores, cachos de bananas, paus de cana, potes de mel, cocos, e outras coisas mais, dando ênfase à fartura e à alegria da população, que seguiam em ordem postavam-se na frente, os velhinhos do mastro, seguidos de cantores, e por último os promesseiros, que carregavam o mastro no ombro, fazendo evoluções pelas ruas, erguia-se este mastro, em frente à igreja do(a) padroeiro(a).

O Carimbó em sua apresentação mostra sua faceta totêmica, Margareth Farias (O

Correio do Planalto, 1975) cita a dança da Onça, a do Macaco, a do Jacaré Coroa, e a do Peru do Atalaia; Ribamar Fonseca (Jornal do Brasil, 1975) acrescenta a estas a dança do Jacuraru, ratificando a contribuição indígena quanto a denominação do instrumento musical, Curi-Madeira e Mbó – Oco, Curimbó.

Muitos conjuntos surgiram para divulgar o Carimbó e animavam as festas locais e alguns chegando a tocar em Belém e fora da capital, apresento a relação de alguns conjuntos citados em jornais de 1966 a 2004, entre eles: o Conjunto “Flor da cidade” e “Jaçarateua”(A Província do Pará, 1966), Os Brasilandez (Folha do Norte, 1971), Carimbó Costa e Silva (Folha do Norte, 1972), os Tradicionais do Carimbó (A Província do Pará, 1976), o Paramaú (A Província do Pará, 1976), os Borboletas do Mar (A Província do Pará, 1977), os Tapaioaras (Folha do Norte, 1978), os Pioneiro de Marapanim (O liberal, 1978), Bom Intento(A Província do Pará, 1979) , os Canarinhos (A Província do Pará, 1979), Grupo de Carimbó Irmãos Coragem de Icoaraci, os Tangaras de Primavera (O liberal, 1980), “Beija flor”(Jastes, 2004).

Maria Graziela Brígido dos Santos foi a responsável pela grande divulgação destes grupos e, por consequência, a febre do Carimbó. Ela trouxe o Carimbó de Marapanim a Belém em 1958, para homenagem e despedida do Cônsul norte-americano, George Colman, depois em 1971 para o conhecimento desta manifestação pelo Ministro do Interior brasileiro Costa Cavalcante, na sede da Tuna Luso-Brasileira, e promoveu no Bosque Rodrigues Alves o 1º Festival de Carimbó, em Belém com a participação de 20 grupos folclóricos (Jornal do Brasil, 1975).

Na discografia comercial do Carimbó, o esperto Pinduca, segundo Tinhorão (Jornal do Brasil, 1976), deu o pontapé inicial gravando o primeiro disco *Long-Playing* (LP), com seu sucesso no Brasil e fora dele, outros grupos seguiram o seu caminho (A Província do Pará, 1978), sendo:

- Pinduca > “Carimbó e Sirimbó do Pinduca”, Gravadora Beverly, 1973;
- Verequete > “O legítimo Carimbó: Verequete e seu Conjunto Uirapuru, gravadora CID - 4009, 1974, 1º folclórico gravado;
- Mestre Cupijó > “Siriá”, gravação feita em Cametá;
- Ely Farias > Carimbó;
- Pinduca > Carimbó;
- Sayonara > Carimbó compacto duplo;
- Mestre Cupijó > Siriá vol. 2;

- Som Pop > Carimbó disco produzido por Milton Yámada
- Canarinho > Carimbó de Marapanim, disco produzido por Jaime Cruz;
- Mestre Cupijó > Siriá Vol.3,
- Os Brasa da Marambaia>Um disco chamado Carimbó;
- Paramaú > Carimbó;
- Orlando Pereira > Carimbó;
- Grupo da Pesada > Carimbó Vol. 1;
- Mestre Cupijó > Siriá, Lançado pela Continental;
- Pinduca > Carimbó Vol. 2;
- Grupo da Pesada > Carimbó Vol.1, disco lançado pela Continental;
- Mestre Cupijó > Siriá Vol. 2, lançado pela Continental;
- Grupo Folclórico do Pará > Carimbó, disco gravado pela Gravason;
- Siluca> Um disco chamado carimbó;
- Pinduca> Carimbó Vol.3;
- Os Muiraquitãs> Carimbó, disco produzido por Alberto Rolla;

No Ano do Centenário do Theatro da Paz, em agosto de 1978, os Grupos de Carimbó: Os TAPAIORAS, do Município de Vigia de Nazaré e o Grupo PARAMAÚ, do Município de Marapanim são convidados a se apresentar no Theatro da Paz, no Encontro de Folclore Paraense, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo do Governo do Estado do Pará. No Programa/Convite deste evento cultural, os folcloristas Maria Graziela Brigido dos Santos, Pedro de Brito Tupinambá e o Francisco de Assis Paulo Santos, fazem uma rápida descrição dos grupos e confirmam que: *Na Vigia denominam, também o carimbó de “Zimba”* e que esta denominação era feita pelos negros que realizavam festas de Carimbó, na fazenda do Barão do Guajará, em Tauapará/Vigia.

Nos anos 70 floresceram os festivais de Carimbó, seus campeões eram convidados a se apresentar na capital paraense, e outros tendo a sorte de fazer grandes turnês pelo Brasil. Mestre Lucindo, pescador e poeta do Município de Marapanim, junto ao seu Grupo de Carimbó “Borboletas do Mar” representava a criatividade cabocla sempre que solicitado, outros grupos tradicionais, como os Tapaioaras, do município de Vigia de Nazaré, seguiu turnê por São Paulo e Brasília, mas, muitos outros ficaram esquecidos na periferia da história paraense.

Na mesma década surgiu o Grupo Folclórico do Pará (A Província do Pará, 1976), sob

a coordenação do Maestro Adelermo Matos (O liberal, 1978) e a partir dos discidentes deste grupo formaram-se diversos grupos como o *Asa Branca* coordenado pela professora Etelvina, no bairro de Icoaraci; ou ainda, os *Baiaoraras*, coordenado pelos filhos de Mestre Venâncio de Marapanim, Prof. Edson Padilha e sua irmã Edna Padilha.

No bairro de Icoaraci em Belém do Pará, a tradição do Carimbó ainda é cultivada (O liberal, 1979), pelos Grupos locais de Carimbó como Irmãos Coragem e grupos de danças folclóricas (O liberal, 1980) como: o Asa Branca, já citado anteriormente, o Vaiangá, coordenado pela professora Nazaré do Ó, e, também, pelo Espaço Cultural Coisa de Negro, que atrai os amantes dos ritmos regionais, tendo aos domingos a tradicional “Roda de Carimbó”, entremeado a outros ritmos locais amazônicos como o Lundu, o Retumbão, o Xote Bragantino, entre outros.

Os guardiões culturais e divulgadores do Carimbó foram pesquisados por Antônio Maciel (O liberal, 1982), que apresentou em dissertação de mestrado o tema baseado na poética do Carimbó. Após a defesa, o autor escreveu vários artigos apresentando e refletindo sobre a literatura do Carimbó para o jornal O liberal no período de abril a junho de 1986.

Em Marapanim, um dos municípios que elege pra si o pertencimento da origem do Carimbó, assim como outros municípios paraenses, muitos festivais de Carimbó já aconteceram e foram imortalizados com obra de Mestre Lucindo que divulgou esta arte dentro e fora do município abrindo caminho para outros Mestres do anonimato.

Mestres ainda vivos como seu Nunes, de Vigia de Nazaré (Jastes, 2004) que vivenciaram a trama da história o Carimbó ser construída, alega que muitas vezes foi roubado por “artistas espertos”. Isso se repetiu, no Município de Curuçá, segundo a professora Edinalva (apud BASTOS, 2010) que revelou:

Agora o mais triste disso é como nós não nunca corremos atrás de contar a história do meu avô que é também meu pai, porque vinha gente aqui gravava e não dava satisfação, principalmente o Pinduca, esse mesmo, você pode ir com ele que ele gravou foi muitas músicas do meu avô, ele gravava tudo, e agora ganha dinheiro e nem lembra do Mestre Róia (BASTOS, 2010, p. 110).

Continua Bastos (2010) divulgando que:

Outras pessoas em Curuçá, principalmente os mais velhos, dizem que acompanharam a história das gravações de Pulo Ronaldo, Elói santos, e pinduca que iam conversavam, gravavam e jamais deram qualquer retorno à família (BASTOS 2010, p. 110).

Estes “*espertos*” plagiando Tinhorão (Jornal do Brasil, 1976) se apropriaram das obras

desses mestres, gravando-as e divulgando-as assumindo a autoria de forma indevida, recebendo os louros do sucesso.

A pesquisa de mestrado sobre a Dança da Onça de Vigia de Nazaré (JASTES, 2004) apresentou pistas sobre o Zimba, mas com o falecimento de meus intérpretes do município Maracanã, busquei novos caminhos, nos quais outros municípios estavam presentes, entre eles os Municípios de: Marapanim, Curuçá e Maracanã, com suas características locais marcantes, como a apresentação de danças não conhecidas por mim, a exemplo a dança do *Yá* (O liberal, 1990) em seu repertório.

Já no município de Santarém Novo, a característica marcante é o Carimbó ser dançado com traje social, homens de paletó e mulheres em vestido longo ou saias longas (O liberal, 1993). Nestes municípios paraenses começou o movimento de Campanha pelo Registro do Carimbó como Patrimônio Nacional, nascido a partir das discussões promovidas pela Irmandade de São Benedito, no Festival de Carimbó de Santarém Novo, em 2005.

Acredito que o Zimba veio da África, chegou às costas brasileiras pelo atual Estado do Maranhão, atravessou a Microrregião do Salgado Paraense, chegou à capital do Pará, Belém, e depois ao estado do Amapá como Carimbó de Zimba Gomes (2007, p. 70, 102), transladado pelo grupos de negros africanos em fuga ou em êxodo, nômades, que em seu trajeto antropológico carregaram em sua bagagem, sua cultura, sua identidade e identificações provocando uma dinâmica cultural, levando consigo o Zimba/Carimbó a estas paragens como veremos neste estudo.

Seu Nunes de Vigia de Nazaré, guarda até os dias de hoje, em sua memória, as festas que eram organizadas em barracões e que animavam a comunidade. As festas surgiam em meio às lidas do cotidiano da comunidade, com as músicas do Carimbó de autoria de seus pais e amigos deles. “[...] a gente gostava dessas músicas de lá do Tauapará, era a dança de lá e a música de lá, porque lá todo tempo esse negócio de música de Carimbó era dado só prus pretu! Num tinha diversão assim, avoluntário, num é como agora [...]. (Jastes, 2004: 34)

O depoimento de Nunes revela traços do trabalho escravo e dos momentos de folga permitida pelo proprietário da fazenda. Também indica o preconceito que é vivo ainda hoje sobre as manifestações do povo e que, geralmente, são ligadas ao batuque, à macumba, ditas como “*coisas de preto*”, como as *brincadeiras de Angola*, denominações que generalizavam todas as manifestações culturais do povo africano expatriado. (Salles, 2004)

Manifestações que persistem registradas na memória dessas pessoas, sujeitos culturais

que exprimem e constroem um percurso antropológico (DURAND, 2001, p.41), de suas raízes. O percurso do Carimbó no século 20 e o salto para século 21 deixa registrado uma tentativa de afirmação das identidades locais e do pertencimento da manifestação, e com isso a tentativa de enclausuramento do Carimbó em um único território físico. O ser humano, um nômade, em seu trajeto antropológico carrega em sua bagagem sua cultura, sua identidade e identificações que promovem a dinâmica cultural.

Os festivais promoveram o encontro e a troca de informações sobre diversos assuntos e temas. Eles incentivam a ultrapassagem das fronteiras imaginárias, a saída da caverna de Platão, mesmo tendo cada localidade sua história da origem do Carimbó, o objetivo é o mesmo: dançar e mostrar a alegria de viver. As histórias que levam aos mitos cosmogônicos do Carimbó são territorializadas da seguinte forma:

No Município de Vigia de Nazaré, Tabapará era a Aldeia dos Tupinambás, passou a ser denominada pelos Quilombo de Tauapará; estes cultivavam o Carimbó dos pretos, o Zimba, e da migração para Vigia, seus descendentes e guardiões culturais promovem festas com Carimbó em homenagem aos santos padroeiros, Tia Pê era a responsável pelos festividades de Carimbó em Vigia. Logo depois Surge os festivais de Carimbó promovidos pelos órgãos intitucionais como, Governo do Estado do Pará, Universidade Federal do Pará e Prefeitura de Vigia de Nazaré, tendo como grupo vencedor “Os Tapaioaras”, Carimbó de Branco, com alguns remanescentes negros entre eles seu Nunes, e, vão a Turnê para São Paulo e Brasília.

Segundo explica Aécio Palheta:

A história da Vigia nos ensina que muitos dos nossos ancestrais provieram da África. Aqueles africanos que ocuparam as nesgas de terra que nos primórdios couberam a Jorge dos álamos. Provavelmente em tauapará que, segundo relato do Chico Raiol, lá havia uma antiquíssima comunidade de negros que pertenciam a um senhor de escravos de nome Paes. (...) Isso nos induz a crer que somos uma nação genuinamente brasileira, formada de índios, os Tupinambás, primitivos habitantes das beiradas da extinta baía de Saporá; de portugueses, daqueles que vieram nas caravelas de Castelo branco e passaram aqui a procurando terras altas para El-rei de Portugal; de negros infelizes que sob o aguilhão de ferro e chicotes foram trazidos para fazer o serviço de animais de carga. Não dá pra esconder essa descendência miscigenada. Nossa tradição, hábitos e falares estão aí na cara. (...)Na década de 70 havia uma pressão junto a mídia(empenho de José Nélio mexendo os pauzinhos) para incluir o município no roteiro turístico do Pará. Levava-se em conta a história da cidade, a arquitetura colonial, a participação dos vigienses na Revolução Cabana, seu rico folclore etc. Nos jornais, sempre alguém fazendo citações em Tauapará, nas terras pertencentes ao barão do Guajará. E mencionando um certo terreiro dessa dança de propriedade de Tia Pê, esta, a última remanescente do início do carimbó na Vigia, afirmavam (PALHETA 1995, 79-80).

No Município de Maracanã, na Aldeia dos Maracanãs a Dança descalça dos índios Tupinambás representava os Rituais, entre estes o para espantar os maus espíritos, executados a base do Tambor e maracás, com o desmembramento do núcleo pioneiro dos Pacajás, estes foram morar em terras do atual Município de Maracanã. Em fuga, os escravos formaram um Quilombo, que mais tarde foi denominado de Vila Chata. O Louvor a São Benedito, achado, é acompanhado pelos tambores, o banjo e as maracás, Saem em caravanas de evocação a santos populares, isto é, na esmolação de São Benedito ou na Festa do Divino Espírito Santo (Ver apêndice 12, Elizeu Nascimento da Paixão, O Carimbó de Maracanã (I), O Liberal, Literatura Regional, Belém, 15/04/1990);

No Município de Curuçá, a divulgação do Carimbó começou por volta de 1945, sobre a organização de seu Zefirino Braga Leal, nascido em 03 de junho de 1896, no Bairro-Alto. Zefirino era conhecido como “Nego Urória”, tinha como irmão Raimundo Leal, conhecido como “Ratinho” e como esposa a Sra. Raimunda Monteiro de Lima Leal, conhecida por “Dona Morena” Criou o grupo de Carimbó denominado “Bico de Arara”, seu Uróia era cantador, repentista e rufador, ele sempre que ia a Belém visitava seus familiares, cantava Carimbó nos terreiros juninos, e quando morou pela primeira vez em Belém foi na Rua Curuçá no Bairro do Umarizal, em 1967, Uróia e seu grupo já era bastante conhecido em Belém Ferreira (2002, p. 63-64). Já veio com São Benedito achado, aí surgiram as primeiras rodas de Carimbó.

Enquanto isso seu Mimíco (apud BASTOS, 2010) acrescenta:

Era o Zímbalo nessa época não era Carimbó como agora, né? Ele já trocou de três nomes, era Zímbalo, quando esses pretos morava no cumandeteua, depois foi Zimba quando vieram pra cá, agora é Carimbó, a senhora sabia? (...) Então quando esse pessoal viero do Cumandeteua pra cá, o velho Zé Pedro trouxe os carimbó e ele tinha um filho, o ratinho (natural), que era deficiente das pernas e ele andava sendo empurrado num carrinho de mão, ele era músico, tocava viola, o Róia, Zé Pedro também aprendeu com o velhopai dele, o velho morreu e eles continuaram aqui no Bairro Alto com essa tradição (MIMÍCO apud BASTOS 2010, p. 105).

Assim o termo Zímbalo aparece pela primeira vez registrado por Bastos (2010) que diz em nota de rodapé o seguinte:

Não encontrei em nem um estudo sobre carimbó ou em dicionário o termo Zímbalo, porém Zimba é dicionarizado por Vicente Salles (2003, p. 258-259): “Zimba 1. Nome do carimbó, na Vigia. 2. Instrumento de percussão da família do m’bichi encontrado entre os babunda e os bakwese (África). 3. Em África, tribo que teria invadido o território dos Macaus (indígenas do Cabo Delgado), imprimindo-lhes Lopes, Dic. Banto do Brasil s.d., p. 269). Deriv.: Zimbado, adj. R.M. Sobral: ‘No dialeto papachibé significa com

muita velocidade, algo que vem com rapidez”(1998: 326)” “Carimbó. Atabaque, tambor, de origem africana, É feito de um tronco escavado pó 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas, se aplica um descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo de vaqueta as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança da África. [...] dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém do Pará. [...] A dança do Carimbó ocorre na zona pastoril de Soure (Marajó) nas zonas de lavradores e pescadores do salgado (Curuçá, Marapanim, Maracanã) tanto em terras firme, como nas praias, informa Bruno de Menezes”(Câmara Cascudo, 1988, p. 1986). (BASTOS 2010, p. 105).

No Município de Marapanim, seu Zeferino Antônio da Silva instala-se às margens do rio Paramaú, inicia o povoamento do atual Povoado Maranhãozinho junto aos demais habitantes constroem uma capela em homenagem a São Benedito e começam a celebrar a primeira missa com o Vigário de Igarapé Açú, o Padre Mateus de Almeida. O Carimbó foi trazida por maranhenses nômades, este passou a fazer parte da festividade de São Benedito. Em 1915, é oficializado com o nome de Maranhão, pela numerosa presença de maranhenses nesta localidade. (MARAPANIM, 1995, p. 235-236)

Em 2008, por motivos de desavenças dos coordenadores do Festival de Carimbó com a Prefeitura de Marapanim, a comunidade organizadora do Festival de Carimbó resolveu criar um novo festival, pelo menos para aquele momento, assim surgiu o Festival de ZIMBARIMBÓ. Ocorreria nos dias 05 a 07 de dezembro, quando fiquei sabendo deste festival, arrumei a bagagem e fui parar em Marapanim.

Surge assim, o neologismo redundante, construído para designar o novo festival de Carimbó no município de Marapanim, e ocorre como o antigo festival, realizado geralmente em uma data entre dezembro e janeiro. Cheguei no Município de Marapanim às 20h, do dia 05 de dezembro de 2008 e me hospedei em uma pousada do mesmo nome da cidade, e, saí à rua para ver os transeuntes da cidade. Todos estavam afoitos pela movimentação dos nativos e visitantes, e a pergunta constante era: “tu vais pro Zimba?”. Eram crianças, adolescentes, senhoras e casais, que saíam da Igreja, e iam para o espaço organizado para o festival — um terreno, espaço amplo que continha uma quadra de areia ao centro, semelhante às de futebol, com um palco imitando o estilo italiano, ao fundo esquerdo da quadra. Logo na entrada principal, havia uma exposição com informações sobre Mestre Lucindo e outras personalidades artísticas da cidade.

Haviam lojas com artesanato e outros *regalos* próprios do festival eram vendidos, assim como, camisas, CDs, roupas típicas e outros; na outra extremidade existia um barracão amplo coberto de palha com a estrutura das laterais abertas, e chão de terra aplainado, para se

dançar. Neste casebre tradicional acontecem os festejos de Carimbó; nas duas laterais da quadra de areia, barracas de comida e bebida e a direita do palco central banheiros improvisados, para homens e mulheres.

Após apreciar vários grupos se apresentarem ao público, esperei, pacientemente, os Mestres saírem do palco e fui até ao encontro deles. Eles formavam uma roda, confraternizando-se, “matando a saudade” dos amigos e conhecidos da mesma arte: compor, cantar, tocar e dançar Carimbó. Como traduz Dona Onéte (2009, trilha 01), em seu Carimbó Chamegoso:

Caboco do interior, o caboco é cantador!
 O caboco é tocador!
 O caboco é cantor!
 O caboco é compositor!
 É poeta sim senhor!
 Porque todo compositor tem coração sonhador...

O Sr. Domingos da Silva, com quase 50 anos de idade, mais conhecido como Mestre Pelé, repentista do Carimbó, é, hoje, umas das personalidades de referência em Marapanim. Ele relatou-me que o Zimba é a mistura do som do instrumento onça²⁹, ou seja, o som da cuíca, unida à batida do instrumento corimbó³⁰, que deu origem ao Zimba, no município de Maranhãozinho. Segundo Mestre Pelé, o Carimbó surgiu na roça e animava os trabalhadores após o serviço do mutirão, e, quando não havia um instrumento de percussão para tocar, no caso, o tambor corimbó, eles improvisavam e denominaram de “Cara Amarrado”, devido ao trabalho que dava para confeccioná-lo. Pois, este tambor, era feito de um tronco escavado naquele momento, com o couro colocado e amarrado em uma das extremidades com cipó titica ou faixas do mesmo couro. *São três corimbós*, como diz o caboclo, utilizados nas apresentações do Zimba: o marcador, que é o maior, recoberto com couro de veado vermelho; o médio, com couro de cobra sucuri e o repinicador, o menor, com couro de cutia vermelha. A afinação destes tambores é feita através do fogo, colocando-se suas extremidades, com couro, próximo ao fogo, que anima as fogueiras. Além destes tambores, outros instrumentos

²⁹ A onça, em Vigia de Nazaré, tem forma de um tambor, mas é um instrumento de fricção, Cuíca, de fabricação rudimentar, produz o som semelhante aos ruídos emitidos pelo animal. Ao invés de bater neste instrumento como os de percussão, vibra-se o couro, que no centro é furado e tem uma vareta fixa, flexionada por um tecido úmido. O timbre do instrumento é o do ronco da onça, grave. O segundo termo, a Dança da Onça, caracterizada pela mulher que assume o papel do animal e ataca o seu parceiro, como o animal onça (JASTES, 2004, p. 53).

³⁰ Carimbó, corimbó ou curimbó, são variações fonéticas que podem identificar a mesma manifestação, que também é conhecida como Zimba, conforme Lopes (2004).

acompanham as apresentações no Zimba, são eles: *milheiro, reco-reco, requeché, onça, maracás, flauta de imbaúba*.

Devo salientar que o Carimbó é um instrumento de percussão rusticamente construído pelos caboclos amazônicos. E no passado, os animais escolhidos para encourar os Curimbós eram o veado, a jiboia e outros, tornando-se um instrumento musical imprescindível na marcação rítmica nos rituais e festas. Hoje, já se pode encontrar Curimbó feito com couro bovino, animando as festas dos caboclos da região, em especial a Zona do Salgado paraense. Geralmente, este instrumento tem a proporção de 1m de comprimento e 15cm a 25cm de raio na sua circunferência. Em geral, o ritmo da festa é marcado por dois Curimbós, entretanto, na Região do Salgado e em Vigia de Nazaré, pode-se encontrar até três.

Seu Lucinho, ou Lucival, hoje, já falecido, foi o responsável pelo Grupo de Carimbó Beija-flor, o seu depoimento está na minha dissertação de mestrado sobre a Dança da Onça. Mas, em entrevista concedida em 2004, revelou-me que dominava o processo de confecção deste instrumento e apontou a influência artística dos negro-africanos na manifestação do Zimba, como origem, só que era de tamanho menor, na Vila de Tauapará, diferenciando-se do Curimbó. Nos excertos desta entrevista, seu Lucinho expõe sobre o processo de confecção do tambor, das origens da dança e das festas:

Trabalho confeccionando carimbó. Faço Carimbó! Eu encomendo pau aí, no mato. Derrubam pau, aí no mato, e, vem pra mim! Assim eu tenho material, pau, tem o couro, e, entregar prontinho pro grupo. Foi os meus avós que me ensinaram isso! Olhe! Segundo a família deles, eles eram descendentes de escravos. Daí do Barão de Guajará! E, eu aprendi com o meu tio, que morreu com 103 anos, aí de dentro do Tauapará, e, um outro ainda existe, aqui pro bairro novo, que é também do grupo! agora não tem condições mais. O Vavá! também, ele tá muito velho, já não se alevanta. O nome do instrumento veio, aí de dentro do Tauapará, lá chamavam... Nós agora chamamos Carimbó! Lá, era Zimba! É... Ele não era tanta coisa, tão grosso assim. Lá, o grupo era montado, em 3 curimbó, uma lata de leite ninho cheio de milho... Chamavam, e a gente ia pra beira da roça, e, acabava de plantar, de fazer o mutirão, acabo! E toca! Aquele pau, do carimbó, pela beira do roçado mesmo; a gente ficava,... milheiro, e umas cuias, que chamam Juruá, enchia de milho isso, e assim que eu vim de lá, numa faixa de 15 anos mais ou menos. Aprendi um bocado! Eu canto, olhe eu canto! eu bato! eu sacudo o milheiro! eu faço o instrumento! Quando não tem quem sacuda o milheiro, eu ajudo o André, que faz parte do grupo, é assim que a gente monta o grupo! (LUCINHO, 2003 *apud* JASTES 2004, p. 93-94).

Ele continua:

Temos uma tradição de santos, que nós somos convidado pra toda festa de santo! Nossa Senhora da Conceição, que é o mastro da tia Pê, o mastro que levantavam lá! Então, nós ficamos com essa incumbência de todos os anos a

gente tá lá! Olha! Tem tradição de dançar o carimbó, é dezembro no mastro da Nossa Senhora da Conceição! E do Divino Espírito Santo, que os donos fazem a festa, mas não tem mais aquela tradição! Não tem mais o carimbó, nem banda de música. A festa da Conceição, a gente ainda estamos a participar, é o carimbó, o dia todo! Enfeitando o mastro na rua; o carimbó, taí! Comendo, no centro! Quando é 4h, vai pra ser enterrado o pau lá! 4h da tarde! O carimbó vai na frente, num caminhão, tocando carimbó e as banda de música vai atrás, os mastro, dois mastro todo ano! Dia 11, olha, dia 11! Você já é um convidado, já ! Não é! Já está convidado! Esse ano vai sair dali! Desse canto pra lá!vão buscar no mato, todo ano a gente vai buscar no mato, aqueles torozão de pau! a gente vai enfeita, de croto, banana, cupu e abacaxi, coco! Tudo vai! E segue em procissão, pra lá pro amparo! E sai dali todo ano! Ele sai de uma residência do leilão, o que dá a última machadada e o pau cai; no próximo ano, sai da casa dele! Sai quatro da tarde! cinco e meia, tá sendo enterrado! Aí, a gente fica com o carimbó até sete e meia da noite, a oito horas batendo carimbó! (LUCINHO, 2003 *apud* JASTES, 2004, p. 94)

O Sr. Lucinho mencionou elementos que confirmam o depoimento do Sr. Nunes, do Sr. Alfredo, da Sra. Guilhermina. Todos eles alegam que a manifestação do Carimbó era realizada pelos negros desta região, mas quanto à sua origem negro-africana entra em choque com o depoimento do Sr. Nunes, o qual relata que:

Esse nome daí [referindo-se ao Carimbó], criado mesmo pelo Raiol, pelo Gudinho que trouxe esse nome lá da Martinica! Que ele era de lá! O Raiol! O Gudinho era português, criaram e os preto aperfeiçoaram o carimbó, um pau furado de 5 palmo, 6 parmo,(comprimento), 2 parmo de cara tirava o gozo, dois pra cá, dois pra cá (NUNES, 2003, *apud* JASTES, 2004, p. 95)

Mas, segundo o Sr. Alfredo:

Foi feito pelos pretos! Foi! Pelas pretaria! Os antigos! No começo do carimbó! Foi feito pelos pretos! Num caixão! Foi feito num caixão! Daí, aí os pretos levavam! Foi levando, um cantava dum lado, o outro dotro! E foi ocorrendo, sempre! Os preto, sim senhor!Aí, inventando! Foram inventando! Inventando, inventando, inventando, até que ficou o mesmo registro, que eles queriam, deste carimbó, do carimbó, né!(...) e o pau comia no centro! Aí vinham, vinham, até que inventaram os pedaços de pau! (Carimbós), que eram os tambor, e pregaram um pedaço de coro, prum lado, num pedaço de pau furado né! Antão, aí, foi melhorando bastante! Quem inventou? Foi os negro! O tambor? Foi os negro! O Carimbó! (ALFREDO, 2003 *apud* JASTES, 2004, p. 95)

E assim, outras pistas levaram-me a trilhar em busca do Zimba, uma a Tauaparã no município de Vigia de Nazaré; outra ao município de Maracanã, e mais uma ao Estado do Amapá em Cunani/ Macapá. Estes caminhos foram percorridos pelo estudo e, direcionaram-me à construção da história do Zimba, na Amazônia.

A palavra Zimba oralizada faz parte de minhas memórias, ela foi conjugada em

variantes do vocabulário popular. Assim como apareceu nos municípios visitados: Belém, Vigia de Nazaré, Marapanim, Maracanã, sendo verbalizada pela comunidade, das seguintes formas:

1ª forma: Gíria popular, significando dinâmica, ação rápida, rítmica; uma fuga, correr, “sai fora”, vazar, e, outros sinônimos da gíria do cotidiano paraense, Derivação, Zimbado, adjetivo.: ‘No dialeto *papachibé* significa com muita velocidade, algo que vem com rapidez’ Raimundo Mário Sobral (1998, p. 326);

2ª forma: Sinônimo de Carimbó (música, canto, dança, ritmo, manifestação tradicional), para Vicente Salles (2003, p. 258-259) “Zimba 1. Nome do carimbó, na Vigia; Já para Bruno de Menezes (1993, p. 347-348) A dança do Carimbó ocorre na zona pastoril de Soure (Marajó) nas zonas de lavradores e pescadores do salgado (Curuçá, Marapanim, Maracanã) tanto “na terra firme”, como nas praias.

3ª forma: Sinônimo de Tambor, instrumento musical Câmara Cascudo (1980, p. 196) explica que:

Carimbó. Atabaque, tambor, de origem africana, É feito de um tronco escavado pó 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas, se aplica um descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo de vaqueta as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança trazida da África (CASCUDO, 1980, p. 196).

Vicente Salles (2003, p. 258-259) apresenta Zimba também como instrumento de percussão da família do *m'bichi* encontrado entre povos os *babunda* e os *bakwese* (África).

4ª forma: Sentido amplo de reunião festiva, desde a idéia até sua realização, com colaboração de todos na organização, arrecadação de bebidas e alimentos, convites à comunidade, aos artistas animadores do evento, grupos musicais, etc.;

5ª forma: Entidade religiosa ou ritual religioso.

6ª forma: Tribo Africana, Zimba em África, Tribo que teria invadido o território dos Macaus (indígenas do Cabo Delgado) imprimindo-lhes forte influência (Abel dos Santos Batista apud SALLES, 2003, p. 258).

Estes sentidos e significados do Zimba foram se amalgamando nos jogos sociais deste território amazônico, ainda na Capitania do Pará e Maranhão, passando pela Microrregião do Salgado paraense, à capital paraense e depois a Vila de Cunami no Amapá. Primeiro por meio dos rituais religiosos que em seu contexto traziam a festa na qual o povo em sua euforia extravasa sua alegria nas práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados neste

território. O quadro a seguir apresenta uma organicidade destes rituais e comemorações religiosos na Amazônia.

Quadro 1 - Rituais religiosos e o Zimba

Ritual	Quantidade/ Denominação	Localidade
Pajelança	03 Corimbós	Amazônia/ Maracanã
Umbanda/ Povo de Légua	03 Curimbas	Pará/ Ananindeua
Candomblé	03 Atabaques Rum/ Rumpí/ Lê	Pará
Tambor de Mina	Tambores	Maranhão/Pará
Zímbalo – Zímbala – Zimba	02 Corimbós 01 Zimba (Tambor com uma das extremidades coberto com couro de cobra)	- Curuçá - Vigia de Nazaré (Tauaparã na Fazenda do Barão do Guajará)) - Maracanã (Ilha de Maiandeu – Vila de Fortalezinha) - Belém (Bairro do Umarizal, Mestre Parafuso (1880)
Festa em louvor a São Sebastião (20 de Janeiro)	03 Corimbós	-Marapanim -Magalhães Barata -Santarém Novo -Santo Antônio do Tauá -Colares
Festa de Santo Antônio de Pádua (12- 13 de junho)	03 Corimbós	-Vigia -Santarém Novo -Santo Antônio do Tauá -Colares
Festa de São João Batista (23 de junho)	03 Corimbós	-Vigia -Santarém Novo -Santo Antônio do Tauá -São Caetano de Odivelas
Festa de Santa Maria (30 de agosto)	03 Corimbós	-Santo Antônio do Tauá
Festa de São Pedro (29 de junho)	03 Corimbós	-Vigia -Santo Antônio do Tauá

		-Curuçá
Círio de São Caetano (2º domingo de agosto)	03 Corimbós	-São Caetano de Odivelas
Círio de Nossa Senhora de Nazaré	03 Corimbós/ Zimba	-Vigia de Nazaré (2º domingo de setembro) -Belém (2º domingo de outubro) -Marapanim -Magalhães Barata (5 de novembro) -Maracanã (2º domingo de novembro)
Nossa Senhora Das Vitórias	03 Curimbós	-Marapanim
Festa de São Miguel Arcanjo (19 a 27 de setembro)	03 Curimbós – Zimba	-Maracanã
Festa do Espírito Santo	03 Curimbós	-Santo Antônio do Tauá
Festa de São Raimundo do Borralho	03 Curimbós	-Santo Antônio do Tauá
Nossa Senhora do Rosário (2º domingo de dezembro)	03 Curimbós	-Curuçá -Colares
Festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro)	03 Corimbós – Zimba	-Vigia de Nazaré -Santo Antônio do Tauá
Festa em Louvor a São Benedito	03 Corimbós - Zimbaros	-Bragança/ Quatipuru (18 a 26 de dezembro) -Curuçá -Santarém Novo
Festa de São Raimundo Nonato	03 Corimbós	-Marapanim
Festa em louvor a São Tomé (Setembro)	03 Corimbós – Zimba	-Maracanã -Colares
Encontro dos tambores	03 Macacos	-Cunumi/ Macapá

Fontes: “Folha do Norte”, Belém, 20/01/ 1968, Belém, 20/ 01/ 1971; “Jornal o Globo”,

03/05/ 1973; Jornal “O Liberal”, Belém, 13/ 08/ 1972, 07/12/ 1974, 30/09/ 1987, 27/11/1987; Jornal “A Província do Pará”, 06/06 de 1976, 29/03/1996 ; Ritual Umbanda em Ananindeua dia 20 de janeiro de 2012; Jornal/sem identificação, artigo de Raimundo de Carvalho Lopes, Belém, 24/ 11/ 1924; Jastes (2004).

A percussão dos tambores, nesta pesquisa denominados de Carimbós, junto ao som das maracás, bastões e outros instrumentos, produzem uma frequência vibratória que liga os participantes ao ritual religioso, a magística do guia espiritual e a comunidade afetiva que fazem parte. Com nítida influência indígena, o Carimbó original responde por um conjunto de tradições que devem ser preservadas, defende Paixão (1990, O Liberal, Literatura regional, 2º Cad. p. 6, 29/04/1990). Podemos notar este registro em um Carimbó coletado por este autor, que diz:

Ginga num gole de pinga pajé cantador...
 Ginga com cheiro de mato caboclo mulato que bate tambor...
 Ginga no teu maracá...
 Ginga num gole de pinga descendo o gogó
 Ginga no banjo, na flauta e no teu Carimbó....

Ao visitar a casa de Umbanda Luz do Oriente no dia 20 de janeiro de 2012, pude observar na festa do Orixá Oxossi, um ritual de casamento de dois casais de filhos de santo. Lá presenciei também a apresentação das entidades caboclas, que baixavam nos médiuns para abençoar os casais recém-casados, entres estas entidades um grupo me chamou a atenção, o Povo de Légua, povo festeiro, alegre, que em sua apresentação festiva e dançante no ritmo dos pontos cantados a casa entidade, o Carimbó estava presente na música, letra, ritmo e gestualidade. Algumas entidades como Caboclo Bravo, Dona Tereza de Légua, As Caboclas Mariana, Jarina e Erundina, entre outras, dançavam dispersas, expressando suas características de personalidades.

O Zimba também se mostra enquanto elemento sagrado, o tambor e entidade divina, ambos interagindo com os humanos para indicar ações ritualísticas da mística do cotidiano. Pai Antônio, Babá di Dalamê, Antônio Ferreira, em entrevista informa, em 2010, durante programação no Fórum Social Mundial, descreveu um mito cosmogônico do tambor. Assim, ele revelou-me, que:

Zimba, é uma divindade africana, que no sincretismo religioso, ele é um quisse chamado de Oxóssi, ele veio da África. Não tinha nem uma relação com o santo... Chegou de Daomê, por sinal! Lá, ele se identificou com Oxóssi! Oxóssi chamou ele pra cuidar das matas, a mata é fechada por

Zimba! Só que no sincretismo afro-religioso, nós, de candomblé, ketu, angola, tambor de mina, nós não usa o nome de Zimba, quem usa muito o nome Zimba são os voduns! No Brasil, não tem filho! Foi dono de uma tribo que vindo pro Brasil não chegaram a expandir muito coisa! Tala bian fanti axanti, que é uma região da África, que recebe Zimba! Ele representa uma grande expressão! Filho de Oxóssi, ele foi quem preparou o tambor com couro de cobra! (ANEXO K).

Assim, surge o tambor pela verdade de Pai Antônio:

Figura 19 - Antônio Ferreira, Pai Antônio, Babá di Dalamê



Fonte: Jastes (2012).

O Zimba foi também tema do Maestro e compositor Paraense Altino Pimenta (1994), virou obra, na letra da música de sua autoria *Cangerê: Canto caboclo*³¹, diz:

(...) pra viver, sem sofrer, zimba lá quem diz
 pra viver, sem sofrer, vá ser aprendiz
 lá no canjerê, para ser feliz
 logo vai saber, pegue o alecrim
 um tantinho assim, com patichulli
 leve ao tipiti, o cipó catinga
 Passe na peneira, tome à meia noite
 o banho sexta-feira venha ser feliz
 fazendo o que já fiz
 também fui aprendiz, zimbei no canjerê (...)

Altino Pimenta, na obra acima, fez do Zimba fonte de pesquisa e fez referência ao contexto da religiosidade afro-indígena, e o apresenta como entidade sagrada. Canjerê é registrado por Salles (2003, p. 114) que o apresenta em sua obra, *Vocabulário Crioulo: contribuições do negro no falar regional amazônico*, sendo:

s.m. Cangerê, canjirê; Samba, candoble, batuque. Em minas gerais, reunião de escravos para cerimônias rituais; sinônimo de macumba, afirma J. Raymundo. No Pará, pouco usado, guardou o mesmo sentido. Dois [três com Altino Pimenta] compositores paraenses produziram canções com motivos de canjerê: gentil Puget (1912-1947) compôs a canção- batuque Macumba, com substituto cangerê dos bandas do Guamá,[bairro de Belém] motivo folclórico recolhido em Belém, primeira audição dada no Teatro da Paz em 25/ 05/ 1934. Emílio Albim(1919-1939) retratou costumes locais no samba O batuque da Pedreira [outro bairro de Belém], lançado no carnaval de 1935, usando o termo, que devia ser divulgado então:

De madrugada quando já vem raiando o dia
 É que pára a batucada
 É que acaba o tal cangerê
 E a negrada dispersando o batuque
 Vem murmurando este enredo:
 Mu nê Caxim Belelê

(cf. v. Salles, 1971: 190).♦ Controvertida. A hipótese admitida por M. Soares vem de acang- jerê cabeça que gira, que roda, talvez acanhim-jerê, loucos que giram, que andam em roda (1954, I: 101), alusão à dança frenética. Toda

³¹ Altino Pimenta maestro e compositor amazônico, em *Canjerê: Canto Caboclo*, faz do Zimba tema de sua obra musical e apresenta esta prática do comportamento humano espetacular organizado da Amazônia como ritual e entidade sagrada. Ver anexo B.

a documentação obtida refere-se invariavelmente à dança de negros ou à reunião de escravos para cerimônias fetichicas acompanhadas de danças. R. de Mendonça registrou o T., mas não tenta dar-lhe o étimo (1973: 127). Para J. Raymundo é palavra de aspecto bântico. A forma congerê faz lembrar o quiçuañle kongele (o l e o r, aliás brandíssimo, confundem-se frequentemente), mas pode objetar-se que se aparente com quimb. (ka'nzo) kanzere(a casinha ou palhoça) do rodopio, rodeio ou saracoteio, com perda de elemento determinado (1936: 56). Para O. G. Cacciatore deriva de canjira, quimb. ka costume, hábito + [mais] njila giro (1977: 820). N. Lopes(s.d. 73) amplia as controvérsias com Jerusa Pires ferreira (in Exu, Salvador, 1989)que afirma vir do latim medieval, e apresenta novos argumentos em favor da origem bântica. Conclui que pode vir de njele, cabaça cheia de pequenos objetos, usado nas longas sessões de exorcismo do povo Ndau, de Moçambique, como também do quicongo nkegele, rodopiar, girar, e o rongá khongela, adorar, orar, rezar (SALLES, 2003, p. 114).

As informações que Salles apresenta fortalecem o entendimento em relação ao Zimba como elemento agregador, em dança de negro e reunião de escravos, podendo ser de cunho religioso ou lúdico. Outras características estão nas dinâmicas corporais apresentadas no texto: do rodopio, rodeio ou saracoteio girar, presentes nas danças no Zimba como no Carimbó, além de pistas de suas origens africanas.

Já no lundu africano *Benguelê*, coletado por Prandi (2005, p. 61-62), em sua obra, *Orixás na Música popular Brasileira*, é interpretado por Clementina de Jesus e o Grupo Rosa de Ouro, no disco: Rosa de Ouro, volume 1, gravado no ano 1965, música de domínio público, referindo-se Zimba como entidade feminina dizendo... “(...) Banguelê, Ó mamãe Zimba, Benguelê (...)”, segundo a Cabocla Ita, da casa de Umbanda Luz do Oriente a orixá sagrada Nanã é Mamãe Zimba em ritual de Nação Benguelê, a mais velha das Iabás, representa a ancestralidade, as experiências e sabedoria.

Benguelê, Benguela ou Banguela, povo negro da Costa Ocidental da África, embarcado durante o regime do tráfico de escravos africanos, Angola, Moçambique e Guiné para o Pará. A tribo Banguela, do grupo étnico do mesmo nome, tinha seu *habitat* a leste de Mossâmedes. Distingui-se pelo costume de arrancar os dentes da frente das crianças. Dá também por isso o adjetivo a pessoas sem os dentes da frente. A etimologia do termo segundo M. Soares deriva o étimo do nome do povo Benguela, oriundo da África Ocidental (1954, I: 47); J. Raymundo indica o quimbundo, mbangela, saco de carvão (1936, p. 72 apud SALLES, 2003, p. 68, 72, 84).

No Pará, cinco manifestações em forma de dança são documentadas por Salles (2003, p. 63-64-67-68) com sonoridade bem próxima a Benguelê, de origem negra: Bambaê, Bambarê, Bambiá, Banguê e Bangulê todas consideradas Batuques de pretos. A primeira Bambaê é descrita como dança ritual, nas comunidades remanescentes de quilombolas Mola,

Itapocu e Juaba, no Município de Cametá. Esta dança consiste na coroação do rei e da rainha do Congo e a este se associa o Samba-de-Cacete ou Siriá, danças tradicionais deste município. Salles ratifica também que esta dança foi registrada no Maranhão por Camará Cascudo (1988: 100). Etimologia Bambá Salles (2003: 63). Já Bambarê é apresentada como Dança de roda dos negros de Belém, comum no Bairro do Umarizal, na virada do século XIX, (cf. TÔ TEIXEIRA). Mário de Andrade (1989, p. 43) registra o termo como dança africana nomeada sem descrição por Martins Fontes (1919, p. 88 apud SALLES, 2003, p. 63), A dansa.

Salles (2003) cita que no Município de Vigia de Nazaré, uma preta velha de nome Dona Agostinha, octagenária, cantava uma música de ninar que foi registrado por Lenôra Brito em 1967, e era denominada por essa senhora de Bamberê:

Bamberê, Bamberá,
 Criança que chora quer mamá...
 Moça que namora quer casá...
 Galinha que canta quer botá...
 Bamberê, bamberá!...
 Bamberê, bamberá!...
 Esconde essa perna se quer's casá
 Moça d'agora só vive a mostrá
 O que era pecado a gente vê,
 Bamberê, bamberá!...

Figura 20 - Partitura: Bamberê.

Fonte: Salles (2003, p. 63)

Salles (2003, p. 64) diz que a etimologia desta palavra talvez seja do quimbundo, Bantos em geral. Bambá. No Maranhão existe a dança ou batuque de caixa denominado bambaê Ney Lopes (*apud* Salles 2003, p. 64). Entretanto, Bambiá é descrita como dança de negros no Pará. No Maranhão, D. Vieira Filho (*apud* Salles 2003: 64). registra o vocábulo

com significação divergente: panelada, mocotó. Não encontrei o termo nos vocabulários consultados; também não há registro da dança na bibliografia disponível. Mas, Tó Teixeira, músico negro que sempre viveu nos meios proletários do Pará, onde se fazia músico e folgava, registrou no bairro do Umarizal (então bairro de negros), três documentos e anotou: “Bambiá: Música e letra de dança africana, executada em Belém do Pará, no ano de 1903, colhida da tradição popular e escrita por Antônio Teixeira Filho (Tó Teixeira).

Figura 21 - Partitura : Bambiá, registro de Tó Teixeira

Allegro **Informante: Tó Teixeira**

Bam - bi - á, bam - bi - á - dó..... bam - bi - á qu'eu que - ro ver...
 que - ro ver cor - tá vas - sou - ra ao re - dor de tu - a sai -
 a..... que - ro ver cor - tá vas - sou - ra ao re - dor de tu - a saia..... Bam - bi

Fonte: Salles (2003, p. 64).

Salles (2003) acrescenta ainda que etimologicamente esta deriva provavelmente também do quimbundo, mbamba com intercalação do “i” e acutização. O fenômeno da acutização é comum e no Brasil resultou na forma indicada bamba, com vários significados, inclusive a dança, outrora usual no estado do Rio de Janeiro e Minas Gerais, São Paulo e Bahia (MENDONÇA, 1973, p. 114 apud SALLES, 2003, p. 64) e também no rio Grande do Sul (D. Laytano, 1936, p. 313 apud SALLES, 2003, p. 64).

O Banguê, embora apresente outros significados como engenho de açúcar, “couro de boi espichado em cujas extremidade se amarram duas varas que serve de transporte para os aterros” (Ilha do Marajó), aqui no Pará é também dança, Salles (2003, p. 67) descreve que o Banguê aparece como conjunto instrumental típico e dança no baixo Tocantins, Igarapé-Miri, Abaetetuba, uma espécie de Samba. Pelas minhas vivências corporais nesta região e por ter experimentado dançar o Banguê, no município de Cameté, não o classificaria como Samba, pois é uma dança que apresenta um ritmo particular, é lúdica, em versos, às vezes de improviso, na qual os pares fazem gestos em sua dinâmica corporal, que quase destrata o seu parceiro ou parceira, uma jocosidade cabocla. Salles (2003, p. 67) aponta que no folclore a

acepção de dança e designação do conjunto instrumental típico, talvez venha de Bangulê, baile, forró.

Como a própria letra da música traduz:

Nego veio quando morre
 Vai pra tumba no banguê
 Os parentes vão dizendo:
 - Urubú tem de cume.

Salles (2003: 67), cita diversos autores e mostra que esta cantiga tem variantes em muitas regiões do país. Entre estes o termo banguê nos recorda à definição de Luís Carlos de Moraes, segundo o uso corrente no Rio Grande do Sul; “meio de transporte consistindo em uma vara comprida que dois homens, um em cada extremidade [como no Marajó] levam apoiando-o sobre os ombros. No meio da vara e a ela suspensa, coloca-se a carga. Outrora assim eram conduzidos os cadáveres dos indigentes e dos escravos”.

Já a etimologia da palavra ensina Soares (apud. Salles 2003, p. 68) revela “a feição da palavra é bunda, mbangüê e não banghé como Aulette (apud. Salles 2003, p. 68) manda pronunciar”; do quibundo, mbangi, a pessoa que vê, o vedor (Raymundo apud. Salles, 2003, p. 68); Mendonça (apud. Salles 2003, p. 68) aceita a proposta de Soares (supra citado). É Africano, mas indeterminado; talvez quimbundo, Cunha e Lopes (apud. Salles 2003, p. 68) amplia a referência e as indicações do étimo.

E por último Salles (2003: 68-69) descreve Bangulê como dança ou baile popular no baixo Gurupi, Viseu, Pará; o mesmo que Pagode. Corresponde ao Bangoulê do Maranhão, registrado por Vieira Filho (apud. Salles 2003, p. 68-69) como termo corrente em buriti-Bravo. No Sul, principalmente, na região da cidade do Cabo Frio, no Rio de Janeiro, indica “danças dos negros, ao som da puíta, de cantigas obscenas, palmas e sapateados” (Soares apud. Salles 2003, p. 68-69).

A etimologia da palavra para Soares, citado anteriormente, indica o bundo, no que é seguido por Mendonça apud. Salles (2003: 68-69). Ney Lopes apud. Salles (2003: 68-69) registra a mesma origem e apresenta dois significados: 1- espécie de jongo executado ao som de cuícas, palmas e sapateado (MA); 2- Rolo Confusão (BH).

Observa-se que muitas dessas descrições apresentam um teor de preconceito quanto às comunidades negras que executavam suas práticas comportamentais humanas espetaculares organizadas de forma lúdicas ou religiosas, tendo que mascarar muitas vezes suas intenções. Assim, muitas práticas em forma de dança, em momentos lúdicos do caboclo, apresentam

temas recorrentes em pontos e cantos religiosos, como o termo Zimba e o seu sinônimo, o Carimbó, que são conjugados no gerúndio e outras formas de falar do caboclo a criar neologismos para a Língua Portuguesa.

As informações fornecidas por Pai Antônio Babá di Lamê sobre o Zimba enquanto entidade sagrada aguçaram minha atenção as letras das músicas de Carimbos e suas relações com os pontos cantados nos rituais religiosos. Observei que certos temas eram recorrentes, palavras formando grupos de versos, apareciam em pontos cantados de Exus (3333 Pontos riscados e cantados 2008, p. 46) “quando eu piso em gaio seco curimbando lá nas mata o meu chefe é maiorá!”, ou, versos para Exú Ganga... “Pisa no toco, pisa no gaio, segura o toco senão eu caio”, novamente aparece registrado em *3333 Pontos riscados e cantados* (2008, p. 48). Estes são recorrentes em manifestações da tradição popular, como as Pretinhas de Angola, mudando certas palavras “Atrepei pelo tuco descí pelo gaio a moreno me apara senão eu caio”, domínio público, apontando para o ato de pisar e arrastar, gestual referência ao passo básico do Carimbó.

Nas manifestações afro-brasileiras, o tambor é representante simbólico do falo masculino, é sagrado, e eleva ao vento o ritmo do Batuque, propagado pelas mãos de iniciados responsáveis por esta função. Ele faz também o diálogo entre humanos e divindades nos rituais de religiosidade afro-indígena na Amazônia, com toques específicos que embalam cantos chamando ou despedindo-se das entidades, definindo momentos específicos das atividades no espaço ritual.

Outro verso comum a comunidade da Microrregião do Salgado são os que os devotos de São Benedito apresentam e que nos pontos cantados da Ibejada, Cosme e Damião, aparece “A sua banda cheira, cheira a cravo, cheira a rosa e a botão de laranjeira”, registrado na obra: *3333 Pontos riscados e cantados* (2008, p. 41). “Meu São Benedito a sua manga cheira a cravo, a rosa, a fulo de laranjeira”, de Domínio público.

Nestas comemorações aos Santos católicos padroeiros de cada Município aparecem muitas manifestações tradicionais da região do Salgado paraense, entre as mais conhecidas: o Zimba em seu sentido e uso singular na linguagem coloquial cabocla, ou sinônimo de Carimbó, como, também, no sentido amplo de reunião festiva.

Em setembro, no Município de Vigia de Nazaré é realizada no segundo domingo deste mês, o Círio de Vigia de Nazaré em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré e, em frente à igreja de pedra construída pelos Jesuítas, acontece uma homenagem à padroeira dos vigienses, pelos tocadores e dançarinos de carimbó do Grupo Tapaioaras. Após a passagem da imagem da santa em frente à esta igreja com a sua chegada à igreja matriz, todos os romeiros dirigem-

se às suas casas e às casas de amigos, onde tradicionalmente os quintais se tornam lugares festivos, nos quais acontece as confraternizações em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré de Vigia. Esta festa é regada muita comida, bebida, divertimento, conversas animadas pela jocosidade do caboclo e pelo Carimbó de pau e corda realizados pelos grupos tradicionais.

Em Vigia de Nazaré, no dia 8 de dezembro ocorre a festa à Nossa Senhora da Conceição, que tem o tambor acompanhando desde a escolha do tronco que vai servir de mastro, totem simbólico da festa, outro símbolo fálico masculino, que é enfeitado com folhagens e frutos da época, em homenagem à Nossa Senhora da Conceição. Esta festa era organizada por Tia Pê, compositora de Carimbó, a animação era puxada pelos grupos locais da comunidade, tudo ao ritmo do pau e corda!

No mês de dezembro, no Município de Bragança, ocorre a festa da Marujada, em homenagem a São Benedito, que tem em seu repertório as danças como: o Retumbão, o Xote bragantino, o Bagre, a Mazurca, o Chorado, o Lundu e outras danças tradicionais aparecem nos barracões da festa como o Carimbó, o Yá, entre outras e também as danças da atualidade como o Brega, em suas variações, o Pagode, o *Funk* brasileiro e outras estrangeiras animam a juventude.

A professora Dra. Renilda Bastos, em Vigia de Nazaré, no mês de junho de 2011, relatou-me que em dezembro no Município de Curuçá, há a festa em louvor a São Benedito, a qual aparece o som dos tambores e a manifestação do Zímbalo. Ela aponta que, no decorrer de sua pesquisa de doutorado sobre o Bairro Alto, lugar onde nasceu Mestre Róia, do Município de Curuçá, teve acesso a informações que levam a acreditar que descendentes de africanos negros, filhos e netos de ex-escravos migraram para Vigia de Nazaré; depois para Belém, para o bairro do Umarizal, e depois para o antigo território do Amapá, levando em sua bagagem sua cultura, sua história, seus costumes, suas técnicas de trabalho, seus rituais religiosos e suas manifestações festivas, entre elas o Zímbalo, carregado de africanidade, que depois passou a ser conhecido como Zimba e depois Carimbó. E antes de Mestre Róia, seu pai Zé Pedro já fazia arte no Zimba.

Gomes (2007, p. 70 e 102), em sua dissertação de mestrado *Turismo no entorno do Parque Nacional do Orange - Amapá*, afirma que na Vila de Cunami, no Estado do Amapá, aparece a dança do Zimba (p. 70) ou o Carimbó de Zimba (p. 102), segundo este autor, uma dança típica do Cunami, que mistura sons do Carimbó com ritmos da Guiana, o autor não cita quiás! Mas, a Cumbia, o Merengue entre outros ritmos já animavam as festas dos bairros periféricos de Belém influenciando a cultura local, como o caso do Carimbó de Zimba, que é a expressão maior da cultura na vila. Todos (homens, mulheres, adultos, idosos, crianças)

dançam o Zimba (GOMES, 2007). Segundo seus intérpretes, o Zimba teria migrado do Município de Vigia de Nazaré à Vila de Cunami, na bagagem de moradores da Microrregião do Salgado Paraense, confirmado nas narrativas das interpretes, que confienciaram suas memórias, na vila de Cunami, a professora Dra. Lígia Simonian (NAEA), no município de Curuçá, a professora Dra. Renilda Bastos (UEPA) e no município de Vigia de Nazaré a mim, Jastes (2004).

No município de Maracanã, o Zimba está presente na oralidade do povo, sendo sinônimo de dinâmica rítmica, de velocidade, de Carimbó e de reunião festiva, com isso aparece também animando as festividades religiosas em louvor aos santos padroeiros.

Em dia de festa de santos católicos, a ludicidade sempre estava presente e, ainda, está, nas comemorações em louvor aos seus padroeiros e padroeiras. O som da música dos instrumentos, somado aos cantos das ladainhas lembram muitas vezes os pontos cantados dos rituais afro-caboclos, animam a comunidade, que após os ritos religiosos, entra na roda do Carimbó como em um estado de espontaneidade eufórico a dançar, muitas vezes a cantar, acompanhando o grupo que anima a festa.

O Zimba é encontrado nas festas de São Benedito, Santo Antônio, Nossa Senhora das Neves, do Divino Espírito Santo, Nossa Senhora da Conceição, Tradição de Reis, entre outras, comuns em Vigia de Nazaré que são organizadas pelas comunidades de pescadores, trabalhadores rurais, animadas por ex- escravos africanos e seus descendentes. É o Zimba em seu sentindo mais amplo, instigando a comunidade em sua socialização e confraternização, partilhando o que tem de melhor, sua hospitalidade, alegria, com todos os presentes.

Dona Julia Raiol, era dona de um terreiro de Carimbó, “que era uma beleza”, segundo registro em Pará/Secretaria do Estado da Cultura/Departamento de Patrimônio, Artístico e Cultural (1997, p. 44-47). Neste local, dançava Tia Júlia, que fazia parte de uma trinca de festejadas dançarinas de Carimbó (Tia Júlia, Tia Amália e Tia Zolória). Pallheta descreve que:

(...) Tia Anália e tia Zolória comandavam a alegria nas tardes de domingo. Contava minha avó: só começava a chamada, o “batequebum” dos tambores de Argemiro Bagre ou do Gabiru (pai), elas saíam a rodar com os pés descalços lá na terra batida do terreiro da Tia Martinha, lá no finalzinho da Barão (...)Pallheta (1995, p. 79).Pallheta (1995)

Pallheta (1995, p. 80) afirma que o Zimba/Carimbó teria começado na Vila de

Tauapará, nas terras pertencentes ao Barão do Guajará, e que Tia Pê, era a última remanescente viva dessa gênese, ela era uma das maiores divulgadoras destas práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados no Município de Vigia de Nazaré.

O autor afirma, ainda, que em suas memórias não guarda nem uma referência, nem de Tia Pê, nem de história alguma de dança folclórica com nome Cassicó e Zimba, ele diz: “definitivamente não é do meu tempo, mas, Zimba ainda existe!”. E, entre todas as personalidades citadas, Tia Pê é a única que recebeu homenagem e reconhecimento de seu trabalho como incentivadora cultural. Hoje homenageada dando o seu nome a *Escola Municipal de Ensino Fundamental Francisca do Espírito Santo –Tia Pê -Vigia/PA*, pela resolução nº 043 de 17/01/2011, segundo Diário Oficial do Pará (2011, p. 8).

Zimba enquanto ludicidade, em seu sentido amplo, como reunião festiva, na qual há troca de informações, ajuda mútua, divertimento, solidariedade, onde se constroem um ambiente agradável para a ludicidade da comunidade, e em seu sentido restrito, aparece na oralidade cotidiana. No Zimba e suas variações, indicando movimento e, é também sinônimo de instrumento de percussão (tambor com couro de cobra); músicas (letras e ritmos) e danças (Carimbó, Lundu, Iá, etc...) que animam a comunidade e retratam o seu cotidiano de forma “extracotidiana” nos rituais e festas religiosas.

Já na Vila de Fortalezinha, na Ilha de Maiandeuá, no Município de Maracanã um dos maiores divulgadores do Zimba foi Mestre Milico, que hoje é homenageado emprestando seu nome ao Espaço Cidadão Tio Milico, coordenado por seu neto, o Preto do Carimbó. (Ver foto 04).

É importante frisar que a expressão da musicalidade do tambor na Amazônia, segundo Salles (1969), dá nome a manifestações singulares que citarei adiante. O tambor, geralmente, variando em número de um a três, é um instrumento primordial que acompanha as diversas manifestações do repertório tradicional da ludicidade amazônica.

Figura 22 - Espaço Cidadão Tio Milico. Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/



Fonte: Jastes (2010).

Já no Município de Marapanim D. Zazá organizadora das apresentações na comunidade e nas viagens externas ao município, representava com toda “faceirice” e “charme” a forma de dançar o Carimbó. Hoje, com 89 anos, ainda é considerada a melhor representante do Carimbó, junto a seu consorte, Mestre Chavico, já falecido.

O quadro a seguir demonstra o uso do tambor nas atividades das comunidades amazônicas em que o Zimba é parte das memórias dos guardiões da cultura.

Quadro 2 - O tambor no uso extracotidiano das comunidades da Microrregião do Salgado Paraense

Atividade	Descrição dos Tambores	Forma de Tocar	Localidade	Função
Mutirão	Três troncos escavados na hora, com couro colocado e amarrado em uma das extremidades com cipó titica ou faixas do mesmo couro (couro de boi ou bode caso não tivesse os de animais silvestres); ou corimbós tradicionais. Recebe as seguintes denominações: - Cara amarrada - Zimba - Zímbalo Zímbala - Corimbós	Batidas com as mãos alternadas diretamente no couro, e com bastões no corpo dos corimbós.	Zona do Salgado: -Marapanim; -Curuçá; -Vigia; - Maracanã.	Animar a festa Após mutirão
Ritual de passagem e outras festividades	- O maior (marcador) com couro de veado vermelho; -O médio com couro de sucuri (Zimba); -O menor (repinicador) com couro de cutia vermelha, conhecido como Zimba ou Corimbó.	Batidas com as mãos alternadas diretamente no couro, e com bastões no corpo dos corimbós.	Zona do Salgado: -Marapanim - Curuçá -Vigia - Maracanã	Animar: - Nascimento -Batismo -Aniversário - Casamento - Funeral (Mestre de Carimbó) -Festa de Santos

Fonte: Quadro de minha autoria. Informações coletadas dos relatos, Mestre Nunes, Metre Papo Fundo, Mestre Roque, Mestre Pelé, ver Jastes (2004) e Anexos.

Na próxima seção abordo o cotidiano e o extracotidiano das comunidades visitadas na Microrregião do Salgado Paraense, que apresentam elementos significativos para construir a espetacularidade cabocla no Zimba.

3 A TEATRALIDADE E A ESPETACULARIDADE CABOCLA NO ZIMBA

A teatralidade e a espetacularidade são conceitos que a Etnocenologia traz em discussão para aguçar o olhar acadêmico na vida cotidiana e extracotidiana, por meio das Práticas e dos Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, como denominam os estudiosos da Etnocenologia.

Respectivamente, a teatralidade corresponderia às ações humanas do cotidiano sem o objetivo específico de ser visto e a espetacularidade corresponderia às ações humanas ampliadas com o objetivo de ser vista no espaço organizado para tais ações nos jogos sociais extracotidianos.

Bião (2009, p. 162-163) esclarece que:

São conceitos que implicam o elemento lúdico que lubrifica as articulações do corpo social. São os jogos cotidianos e os rituais extracotidianos que constituem essas articulações: teatralidade e espetacularidade. Para simplificar, exageramos as características do teatral são o que as refere ao espaço ordenado em função do olhar (do grego *theatron*); espetacularidade é o que caracteriza o que é olhado (do latim *espetaculare*). Quando fazemos teoria (*theorien* = ver de longe) e “olhamos” o mundo, todo o seu espaço é espaço teatral, e tudo o que aí se vê pode ser espetacular. Os microeventos da vida cotidiana formam a teatralidade. Os macroeventos, que ultrapassam a rotina, são extracotidianos, e formam a espetacularidade (BIÃO, 2009, p. 162-163).

Convivendo com as comunidades nos municípios de Vigia de Nazaré, Marapanim, Maracanã-Vila de Fortalezinha, percebi que a teatralidade cabocla que começa ao nascer do novo dia, o cheiro do café fresquinho sendo torrado ao fogo e depois moído no pilão, enquanto a água borbulha no fogão à lenha, ou a gás butano, para depois ser passado no coador de pano. Este cheiro, já anuncia que a matriarca está na cozinha, o aroma inconfundível da bebida matinal nos faz saltar dos braços de Morfeu e procurar o caminho da cozinha, geralmente, aberta ao fundo, dando acesso ao quintal cheio de árvores frutíferas e plantas medicinais, que fazem parte da horta e pomar de uso doméstico.

Cada um que chega junto à grande mesa de madeira para a reunião matinal da família, dos agregados, às visitas da comunidade, são convidados a sentar-se nos bancos compridos para degustar o café com pão, o alimento básico da manhã. Todos se dirigem à matriarca com o pedido de benção e um desejo de “bom dia” aos que já se encontram no ambiente, estes respondem à cortesia, cercada de um grande sorriso.

E, assim, começam as conversas triviais do novo dia, como também se fazem os

encaminhamentos aos que ficam na casa; procedimento que executa a conexão de todos na comunidade afetiva, que vai crescendo aos poucos, assumindo os seus lugares, tomando café em cada casa visitada, sempre animado pelas conversas, piadas e outras manifestações jocosas, cada um tomando o rumo do seu fazer cotidiano.

O despertar para a vida cotidiana deixa no caminho as notas de ervas aromáticas, como catinga de mulata, manjeriço, patchuli, oriza, pripioca, entre outros, que formam os perfumes do banho de cheiro, quando o caboclo ainda não foi corrompido pelas marcas de perfumes que seduzem os consumidores ao ato de perfumar-se após o banho. Vestem-se com roupas impecavelmente limpa e passada, apropriadas à atividade que irão executar, cabelos penteados presos ou soltos, dependendo do gosto de cada um; no caso dos homens sem ou com chapéu, podendo ser de palha ou os modernos tipos de bonés.

Este ritual de expansão desta rede social continua a cada tarefa, vai se expandindo até se construir a comunidade de afetividade que anima o dia a dia, e fortalece os laços no bairro. Todos se conhecem por apelidos, muitas vezes até esquecem o nome dos amigos, mas o apelido, nunca! Ser aceito na comunidade é poder transitar sem olhares dos curiosos a te perseguir com questionamentos como: Quem és? De onde és? Com quem estás? O que fazes? E, porque fazes tua pesquisa na cidade? Pois, todos já sabem das minúcias da tua vida.

O cotidiano caboclo é espetacular! Falando alto, gesticulando bastante, sempre com brincadeiras de duplo sentido, sempre uma risada espontânea explode das bocas e caras simpáticas dos caboclos; se estes fecham a “cara”, por um leve aborrecimento, ou desconfiança natural, não insista! A não ser que estes descontraidamente se derreta em risadas, denunciando mais uma brincadeira com o novo parente adotado pela comunidade.

As atividades no cotidiano caboclo seguem um ritual que apresenta início meio e fim, que se estende às vezes de forma a acompanhar o tempo orgânico, segue-se a natureza e o seu ciclo, que indica bom tempo e boa fartura ou de recolhimento da espera do mau tempo passar, dependendo do ciclo de acontecimentos, da evolução das atividades compartilhadas no trabalho e do lazer. Aliás, trabalho e lazer estão sempre ligados na comunidade.

Quando organizam festividades, uns passam a levar o convite de boca em boca; outros limpam o local, no qual vai se realizar a atividade; outros vão escolher a madeira na floresta para construção das edificações, outros vão cortar e transportar a madeira escolhida para construir as malocas, onde ocorrerá as danças e o descanso dos convidados que chegam e moram longe.

Os trabalhadores são acompanhados por um grupo que anima com cantos e músicas; outros montam acampamento e fazem o alimento para todos os envolvidos nas tarefas; outros

recolhem donativos, alimentos bebidas ou mesmo dinheiro em esmolação pelas comunidades vizinhas, para a festa.

Com tudo organizado, ambiente preparado, decorado, comidas feitas e cheirando longe, bebidas nos camburões com gelo ou frigoríficos abastecidos. Todos seguem para suas casas e preocupam-se com suas vaidades, as mulheres com os detalhes peculiares de sua aparência.

A ansiedade é visível e alimenta as pessoas que se cumprimentam e fazem a pergunta uns aos outros: “tu vais pro Zimba?”, direcionando-se ao local onde o conjunto musical de pau e corda, contratado, já os espera para animar a festa. Como relata o Mestre Papo Fundo, “eu aprendi esse Zimba foi com meu pai (...) Papai tinha um contrato (...) tocar nove noites de Carimbó em São Roberto uma Vila que tem em Maracanã, (...) era festa de São Benedito (...), o Carimbó já estava lá arrumado no salão”³².

Esses preparativos para a festa sempre levam os caboclos e as caboclas em busca de uma “boa aparência”, para atrair o outro. O banho perfumado com ervas agora dá lugar aos sabonetes e xampus com variados cheiros, a roupa limpa e bem passada com o ferro de engomar, antes a carvão, hoje, elétrico; os cabelos arrumados com óleos perfumados de mutamba, de babosa entre outros, hoje se usa o gel; os cabelos negros ou claros, hoje são descoloridos e coloridos por tinta químicas da atualidade, para acompanhar a tendência da moda.

Os vestidos e saias rodadas dão espaço a calças e blusas coladas, delineando o corpo, mas na hora de dançar o Carimbó a saia rodada, surge do imaginário e reina na dinâmica gestual das caboclas, que se impõem diante de seus parceiros que trajam calças *jeans* ou bermudas surfistas com camisetas. Os cabelos dos homens imitando aqueles dos jogadores de futebol, por exemplo: moicanos que ficam parecidos com a pelagem de cutia, pequeno roedor amazônico. Muitos destes jovens preferem dançar o brega, o *funk*, ao Carimbó e outras danças da tradição.

Mas, nas ilhas como a de Maiandeuá, na Vila de Fortalezinha, onde o Zimba ainda é cultivado, as gerações jovens se mesclam aos mais experientes e dançam de pés descalços ou iniciam a dança calçados, desvencilhando-se deles no desenvolvimento da dança, e da animação da festa.

Zimba vai rolar!

³² Ver Anexo I

Figura 23 - Grupo da Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/ Município de Maracanã/ Pará.



Fonte: Jastes (2010).

3.1 INSTRUMENTOS MUSICAIS E LETRAS DAS MÚSICAS NO ZIMBA

A ancestralidade representada por entidades com forças oriundas da natureza, de mitos cosmogônicos semelhantes, levaram à comunhão de ideias e ao aprendizado de outras. A vida nas memórias são recriadas nos esquecimentos, são reelaboradas na criatividade dos membros da comunidade pela oralidade, nas “contações” de histórias, cantos festivos, ritualísticos e “causos”. Narrações que ajudaram a construir a nova história da comunidade. E, atualmente, registra a forma de um Brasil multicultural, na qual a musicalidade é a grande aliada para esses grupos, no processo de interação cultural.

Para organizar minha descrição da musicalidade no Zimba faço uso das obras de Adelferno Matos (2001), Antônio Maciel (1993), Alfredo Oliveira (1999), Sônia Blanco (2003) e também dos depoimentos dos caboclos que vivenciam o Zimba em sua plenitude.

Matos (ver Anexo A) descreve que o Carimbó se desenvolve da seguinte forma:

É apresentada em ritmo binário simples, havendo uma exagerada acentuação do primeiro tempo de cada compasso, principalmente na execução de certos instrumentos, como o Reco-reco e o Ganzá.(...) No acompanhamento musical, além dos atabaques de tamanhos diferentes, pela necessidade de diversificação sonora, com o seu efeito contrastante, utiliza-se a flauta, como instrumento solista, além do canto, realizado pelos próprios tocadores, um banjo ou cavaquinho, um ganzá, um reco-reco, um pandeiro e um par de pauzinhos que, na parte traseira dos tambores (carimbós) realizam um marcante ritmo. Matos (Anexo 01)

Oneyda de Alvarenga (apud OLIVEIRA, 1999, p.76) classifica o Carimbó como dança do tipo batuque. Oliveira (1999, p. 358) esclarece, em sua obra *Ritmos e Cantares*, que outras denominações foram dadas a este gênero musical, a seguir:

- Renato Almeida o chamou de “Samba do Pará”, o que Oliveira rotula de “Samba-Carimbó”;
- O folclorista Nunes Pereira o descreveu como o “Baião do Pará”;
- Pinduca com as influências caribenhas “amerengou” o Carimbó;
- O Lusitano Roberto Leal misturou o Vira ao Carimbó e o chamou “Carimbó português”;
- Oliveira (1999), acaba por denominar o Carimbó como um perfeito camaleão.

O Carimbó pode receber arranjos que podem lhe dar uma nova roupagem, mas Carimbó é Carimbó! Os solos de sax, piston, clarinete, na execução do Carimbó, lembram os improvisos do jazz, os voos livres do choro. A fusão, hoje, de boi com Carimbó ganha outros adeptos. Mas, ele possui características próprias que o identificam, mesmo tendo em sua espinha dorsal, o Batuque, talvez por isso, em uma cadência menor ou maior, ele passe a ter semelhança com outros gêneros de origem afro-brasileira.

Dentre tantos instrumentos musicais, o tambor, conhecido, também, como vibrafone, é um dos mais recorrentes nas manifestações da cultura brasileira do Norte ao Sul do país, recebendo diversas denominações, dependendo da forma, do tamanho, da função, do ritual, da ludicidade da comunidade, a qual ele faz parte. Cito de novo algumas destas denominações aos tambores, recolhidos neste processo de investigação, o qual o Batuque Amazônico é o estimulador ao olhar e à vivência corporal dessas culturas, ditas como híbridas da Região Norte do Brasil.

Neste continente Sul Americano, o ritmo provocado no instrumento de percussão do tambor não é dado apenas por mãos africanas, como já disse anteriormente, grupos nativos como os Incas, entre outros, já fabricavam seus tambores, *rurutinYás*, com couro humano, e animavam suas festas e rituais.

Dessa forma, irei apresentar um diálogo aproximado da poética da musicalidade no Zimba. Para “um bom” Zimba, em seu sentido de festa, é necessário um conjunto musical eficiente que toque músicas do repertório tradicional e consiga animar a comunidade a apresentar suas performances diante de seus pares. Um “bom grupo” musical tradicional deve ter um elenco de profissionais responsáveis por:

1. Apresentar um grupo de instrumentistas, cantores e dançarinos;
2. Tocar os instrumentos de pau e corda;
3. Cantar o repertório tradicional ou autoral;
4. Ter instrumentos musicais de pau e corda;
5. Apresentar-se com uma “boa indumentária” de apresentação ou estar devidamente trajado para a ocasião;
6. Dançar o Carimbó e outros ritmos tradicionais.

3.1.1 Os Instrumentos Musicais

No tradicional conjunto Pau e corda no Zimba os instrumentos que aparecem são:

- 03 (Três) Curimbós: 01(Um) Curimbó, com couro de veado vermelho, é o Grandão, o mestre, o marcador; 01(Um) Curimbó, com couro de sucuri, é o médio, o Zimba, o tenor; 01(Um) Curimbó, com couro de cutia vermelha, é o menor, o repinicador;
- 01 (Um) Banjo;
- 02 (Duas) Maracas; Cuités com milho ou pedrinhas dentro presos por bastões;
- 01 (Um) Cheque-cheque;
- 02 (Dois) Bastões;
- 01 (Uma) Onça, espécie de cuíca;
- 01 (Uma) Flauta, pode ser transversal ou doce;
- 01 Marimba. Salles (2003: 139) indica que a Missão Folclórica Paulista, em 1938 registrou no arbalde de João Paulo, São Luis do Maranhão, este arco sonoro acompanhando o Carimbó, e Peregrino Júnior registra em sua obra esse instrumento sendo utilizado com o mesmo fim entre os negro mocambeiro do Trombeta, Pará (Salles, 2003, p. 139)

De todos estes instrumentos, o Carimbó é o que dá nome também a dança e a esse

ritmo tradicional da região. O Carimbó é um instrumento de percussão rusticamente construído pelos caboclos amazônicos, de um tronco maciço e denominado pelos indígenas de *Curi* (pau), escavado até ficar oco, recebendo uma nova denominação *Mbó* (pau oco), sendo que uma de suas extremidades é coberta com um couro de animal, fixado a esta. Antigamente era de um animal silvestre como veado, jiboia e outros; tornando-se instrumento musical imprescindível na marcação rítmica nos rituais e festas dos índios Tupinambás

A árvore, que pelas mãos do homem foi cortada em toras, transforma-se em *Kuarup*, objeto ritual que simboliza os ancestrais. A partir das pinturas e adereços que recebe, podendo também conforme a necessidade ser ressignificada em outros instrumentos de uso diário, como o instrumento musical Curimbó, possui utilidade lúdica e mágica, por envolver a comunidade no culto/ritual, elo ancestral que anima e aviva a memória dos integrantes de todas as comunidades participantes na festa através do ritmo dado pelo seu manipulador.

Hoje, já se pode encontrar Curimbó com couro bovino, animando as festas dos caboclos da região, em especial a Zona do Salgado paraense. Este, geralmente tem a proporção de 1 metro de comprimento e 15cm a 25cm de raio da circunferência. Geralmente, o ritmo da festa é marcado por dois Curimbós, entretanto, na Microrregião do Salgado pode-se encontrar até três.

O Mestre Lucinho, ou Lucival, responsável pelo Grupo de Carimbó Beija-Flor, revelou em seu depoimento, que domina o processo de confecção do instrumento e aponta a influência artística dos africanos na manifestação do Zimba, que tinha uma estrutura menor na Vila de Tauapará, diferenciando-se do Curimbó. Nos excertos desta entrevista, o narrador expõe sobre o processo de confecção do tambor, das origens da dança e das festas:

Trabalho confeccionando carimbó. Faço Carimbó! Eu encomendo pau aí no mato. Derrubam pau aí no mato e vem pra mim. Assim eu tenho material pau, tem o couro, e entregar prontinho pro grupo. Foi os meus avós que me ensinaram isso. Olhe, segundo a família deles eles eram descendentes de escravos. Daí do Barão de Guajará. E eu aprendi com o meu tio, que morreu com 103 anos aí de dentro do Tauapará e um outro ainda existe aqui pro bairro novo, que é também do grupo agora não tem condições mais. Vavá também ele tá muito velho já não se alevanta. O nome do instrumento veio aí de dentro do Tauapará, lá chamavam... Nós agora chamamos Carimbó. Lá era zimba é... Ele não era tanta coisa tão grosso assim. Lá o grupo era montado em 3 curimbó uma lata de leite ninho cheio de milho... Chamavam e a gente ia pra beira da roça e acabava de plantar de fazer o mutirão, acabo e toca aquele pau do carimbó pela beira do roçado mesmo a gente ficava milheiro, e umas cuias que chamam Juruá, enchia de milho isso, e assim que eu vim de lá numa faixa de 15 anos mais ou menos. Aprendi um bocado. Eu canto olhe eu canto, eu bato, eu sacudo o milheiro, eu faço o instrumento

quando não tem quem sacuda o milheiro eu ajudo o André que faz parte do grupo, e assim que a gente monta o grupo. Temos uma tradição de santos, que nós somos convidado pra toda festa de santo Nossa da Conceição, que é o mastro da tia Pê, o mastro que levantavam lá então nós ficamos com essa incumbência de todos os anos a gente ta lá olha tem tradição de dançar o carimbó é dezembro no mastro da Nossa Senhora da Conceição. E do Divino Espírito santo que os donos fazem a festa, mas não tem, mas aquela tradição não tem, mas o carimbó nem banda de música. A festa da Conceição a gente ainda estamos a participar é o carimbó o dia todo enfeitando o mastro na rua, o carimbó taí comendo no centro quando é 4 h vai pra ser enterrado o pau lá . 4h da tarde, o carimbó vai na frente, num caminhão tocando carimbó e as banda de música vai atrás, os mastro dois mastro todo ano, dia 11. olha, dia 11 você já é um convidado já não é, já está convidado. Esse ano vai sair dali desse canto pra lá, vão busca no mato, todo ano a gente vai buscar no mato, aqueles torozão de pau a gente vai enfeita de croto, banana, cupu, e abacaxi coco tudo vai e segue em procissão pra lá pro amparo e sai dali todo ano ele sai de uma residencia do leilão, o que dá a última machadada e o pau cai, no próximo ano sai da casa dele. Sai 4 da tarde, 5 e meia tá sendo enterrado, aí a gente ficar com o carimbó até 7 e meia da noite a 8h batendo carimbó (SEU LUCINHO apud JASTES, 2004).

O Mestre Lucinho menciona elementos que confirmam o depoimento de Mestre .Nunes, de Mestre Alfredo, da dona. Guilhermina, que alegam que a prática do Carimbó era realizada pelos negros desta região, mas sua origem negra entra em choque quando Mestre Nunes relata que:

Esse nome daí (referindo-se ao Carimbó) criado mesmo pelo Raiol, pelo Gudinho que trouxe esse nome lá da Martinica, que ele era de lá, o Raiol; o Gudinho era português criaram e os preto aperfeiçoaram o carimbó, um pau furado de 5 palmo 6 parmo, 2 parmo de cara tirava o gozo dois pra cá dois pra cá (NUNES apud JASTES, 2004)

Segundo o Sr. Alfredo:

Foi feito pelos pretos, foi pelas pretaria... Os antigos... No começo do Carimbó. Foi feito pelos pretos... Num *caixão*. Foi feito num *caixão*. Daí.. aí os pretos levavam...foi levando. Um cantava dum lado o outro dotro... E foi ocorrendo... Sempre!... Os preto sim senhô. Ai inventando... Foram inventando... Inventando... Inventando... Inventando, até que ficou o mesmo registro que eles queriam deste carimbó... do carimbó né![...] e o pau comia no centro, ai vinham, vinham... até que inventaram os pedaços de pau (Carimbós) que eram os tambor e pregaram um pedaço de coro prum lado num pedaço de pau furado né! Antão, aí, foi melhorando bastante, Quem inventou? Foi os negro. O tambor? Foi os negro. O Carimbó! (SEU ALFREDO apud JASTES, 2004)

O Sr. Lucival afirma e confirma que “o nome veio aí de dentro do Tauapará, lá chamavam... nós agora chamamos Carimbó, lá era Zimba, e ele não era tanta coisa, tão grosso assim, *lá o grupo era montado em 3 curimbó - uma lata de leite ninho cheio de milho.*”

3.1.2 Letras das Músicas

No levantamento realizado nesta pesquisa encontrei letras de músicas que fazem referência direta a Zimba, são elas:

1. Banguelê: Um Lundu africano, de domínio público, interpretado por Clementina de Jesus e o Grupo Rosa de Ouro, volume 1, gravado em 1965. Coletado na obra *Orixás na Música Popular Brasileira*, organizada por Reginaldo Prandi (2005, p. 61-62). Refere-se a uma entidade feminina, a seguir:

Benguelê, Benguelê
 Benguelê, ó mamãe Zimba
 Benguelê
 Benguelê, Benguelê
 Benguelê, ó mamãe Zimba
 Benguelê
 Tréca, tréca
 Iombi Nanã
 Tatárecô
 Tréca, tréca
 Iombi Nanã
 Tatárecô
 Ô, quizumba, quizumba, quizumba
 Vamo saravá, quem tá no reino
 Vamo sarava, vamo saravá
 Vamo sarava, vamo sarava
 Mamãe Zimba
 Chegou, ta no reino
 Mamãe Zimba veio sarava
 Vamo sarava, vamo sarava
 Vamo sarava, uô
 Benguelê

2. Cangerê: Canto caboclo do Maestro e compositor Paraense Altino Pimenta (1984), já citado anteriormente e faz um registro do Zimba ritual

e como entidade afro, a seguir:

Ô zimba lá, ô ô ô, zimba lá
 zimba lá, zimba cá, zimba lá
 zimba cá, zimba lá, zimba cá, zimba lô
 zimba lá, zimba cá, zimba lá
 zimba cá, zimbá lá, zimba cá, zimba lá
 pra viver, sem sofrer, zimba lá quem diz
 pra viver, sem sofrer, vá ser aprendiz
 lá no canjerê, para ser feliz
 logo vai saber, pegue o alecrim
 um tantinho assim, com patichulli
 leve ao tipiti, o cipó catinga
 Passe na peneira, tome à meia noite
 o banho sexta-feira venha ser feliz
 fazendo o que já fiz
 também fui aprendiz, zimbei no canjerê
 Ô zimba lá, ô ô ô zimba lá
 zimba lá, zimba cá, zimba lá, zimba cá
 zimba lá, zimba cá, zimba lô
 zimba lá, zimba cá, zimba lá
 zimba cá, zimba lá, zimba cá, zimba lá
 Pra viver, sem sofrer, pra viver
 como zimba, faça como zimba
 lute como zimba pra não sofrer
 como zimba, lute como zimba
 faça como zimba no canjerê
 zimba cá, zimba lá, zimba cá, zimba lá

Outras letras de músicas de Carimbó fazem referência a entidades de cultos afro-brasileiros, citarei algumas que recolhi a seguir:

1. Exú Ganga:

“(…) Pisa no toco, pisa no gaio, segura o toco senão eu caio (...)”, este ponto que aparece registrado em *3333 Pontos riscados e cantados* (2008, p.48). Aparece na letra da Dança Pretinhas de Angola, de domínio público, mudando certas palavras “(…) Atrepei pelo tuco descí pelo gaio a moreno me apara senão eu caio (...)”, domínio público, apontando para o ato de pisar e arrastar, gestual com referência ao passo básico do Carimbó.

2. Ibejá / Cosme e Damião:

“(...) A sua banda cheira, cheira a cravo, cheira a rosa e a botão de laranjeira (...)”, registrado na obra: 3333 Pontos riscados e cantados (2008, p.41). Aparece nas ladainhas em louvor a São Benedito “(...) Meu São Benedito a sua manga cheira a cravo, a rosa, a fulo de laranjeira (...)”, de Domínio público.

3. Verequete:

“(...) Verequete da coluna é rei do mar,
eu também sou da coluna ele é rei do mar...”

O quadro a seguir apresenta alguns exemplos dos Mestres e dos Conjuntos de Carimbó da Microrregião do Salgado.

Quadro 3 - Os Mestres de Carimbó, os conjuntos de Carimbó e os temas utilizados no extracotidiano das comunidades da Microrregião do Salgado Paraense.

Mestre de Carimbó	Conjunto de Carimbó	Título da música	Tema	Localidade	Fonte/ Ano
Tia Pê		- “Pra apanhar açai”	- Trabalho/ metáfora namoro	Vigia de Nazaré	Musicas do Norte, 1968.
Mestre Nunes		- “Começante da Onça” (Coletado em entrevista);	- Relacionamento entre casais,	Vigia de Nazaré	Jastes, 2004.
Mestre Alfredo		- “Toada da onça” (Coletado em entrevista);	- Chegada da dama para dançar a onça	Vigia de Nazaré	Jastes, 2004.
	“Os Tapaioaras”	- “Onça” (Domínio público), - “Macaco lava a cuia” - “Matinta perera” ;	- Relacionamento entre casais, - preconceito - Imaginário amazônico;	Vigia de Nazaré	Jastes, 2004.
Mestre Lucindo	‘Os Canarinhos’	- “A volta que o carneiro deu”, - “Foi ele que me deixou”, - “O galo com a galinha” - “Rolinha cansada” - “Peru do Atalaia”, - “Pescador” - “Fita Verde”	- Metáfora do Cortejo (Homem a uma mulher) carneiro, - Briga de casal, - Conquista de mulher, - Relacionamento entre casais,	Marapanim	O Liberal, Belém, 7 de dez. 1974.

			- Trabalho, - Romance,		
Mestre Pelé				Marapanim	Entrevista, 2008, ver anexo.
Mestre Papo Fundo		- “Iá”;	- Cortejo / Dança;	Maracanã	Entrevista, 2010, ver anexo.
Mestre Simão	“Novo Zimba”	- “Iá”, - “Carimbó do Tacacá”, - “Pescador no Marajó”;	- Cortejo/ Dança, - Trabalho;	Maracanã	Entrevista, 2010, ver anexo.
Mestre Róia		- “Adeus Morena”;	- Despedida de amor.	Curuçá	O Liberal, 13 de agosto 1972; Bastos, 2010;
Chico Braga				Maracanã/ Vila de Algadoal	Blanco, 2003.

Fonte: Quadro de minha Criação. Por meio dos dados coletados em Pesquisa. Cds, Artigos de jornais, Blanco 2003, Jastes 2004, Bastos 2010 e entrevistas em anexo.

Na vila de Algadoal, Blanco (2003, p. 33-34) aponta outras personalidades no Carimbó, da ilha de Maiandeuá, sendo:

Dona Margarida Costa (avó do Zé Mingau), com 101 anos, muito lúcida chegou a declarar que dirigia o grupo de carimbó da vila de Algadoal sendo responsável pelos ensaios do mesmo. Exercia a função de cantadora, dançarina e compositora de carimbó. Só se afastou dessas funções devido seu estado de saúde. Disse que “a música do carimbó é a mesma de antigamente” (informação verbal). Lauriane da Silva mais conhecida como Larica, com 15 anos toca curimbó. Aprendeu a tocar esse instrumento vendo a mãe Dona Célia tocando na escola para as crianças. Declarou que “tocava em uma bacia no quintal de casa antes de tocar no curimbó” (informação verbal). Francivaldo dos Santos mais conhecido como França, é cantador de carimbó, toca maraca e violão. Declarou que além do carimbó também “toca e canta MPB, brega, rock, samba, tudo quanto é música”. França regularmente é chamado pelo Chico Braga para aprender seus carimbós, disse que “o Chico passa uma duas, vezes [o carimbó] e pronto [ele aprende rápido]” (informação verbal) (BLANCO, 2003, p. 33-34)

Maciel (1983, p. 119), em sua dissertação de mestrado *Carimbó: Um canto caboclo*,

explica que as temáticas das letras da música do Carimbó Microrregião do Salgado Paraense são variadas, mas uma é recorrente. É aquela que busca a inspiração na humanização de tudo no mundo, na natureza amazônica, segundo o autor:

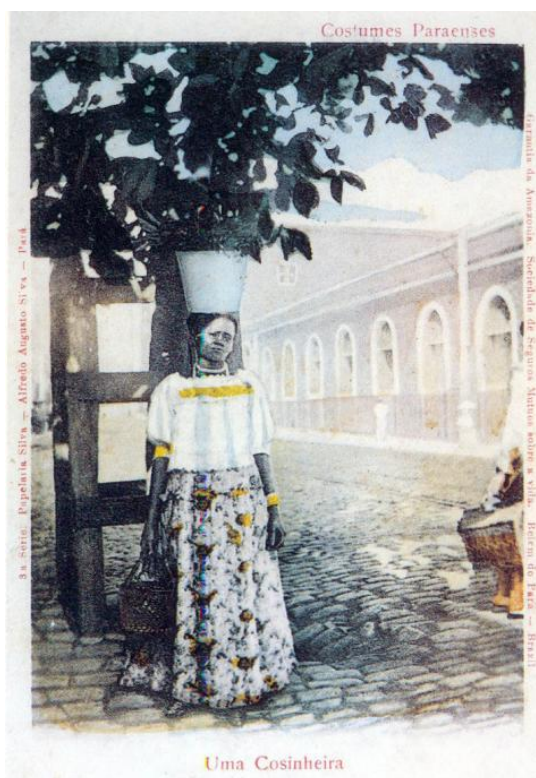
A HUMANIZAÇÃO DE TUDO O QUE RESPIRA no mundo maravilhoso da natureza é outra característica marcante na poesia do carimbó, decorrente da característica anterior: através de toda uma simbologia e da HUMANIZAÇÃO DOS SENTIDOS, o poeta relata os conflitos humanos, denuncia os abusos ecológicos, conta histórias de amor, enlace e desenlaces, revela o “modus vivendi” do caboclo, suas manhas e artimanhas; e do DIÁLOGO CONSTANTE COM A NATUREZA extrai lições de vida para os homens, alertando, principalmente o homem do seu meio, contra os perigos que o cercam nas lides diárias (MARCIEL, 1983, p. 119).

3.2 INDUMENTÁRIAS NO ZIMBA.

Telma Lúcia da Silva, filha de D. Zazá, a Rainha do Carimbó do Município de Marapanim, explica que indumentária tradicional de quem dança no Zimba reproduz a roupa de festa, na década de 1970 o longo era moda, dos nativos, do passado, é o seguinte: A mulher veste uma saia rodada estampada com anágua, larga até o tornozelo, e blusa “tomara que caia” branca, de cambraia bordada, usa também adereços como: brincos, pulseiras e colares (ver Figura 24). Já o homem veste camisa e calça social, com faixa na cintura, chapéu e sapato social, sendo que os grupos tradicionais dançam descalços com camisa estampada (ver Figura 25).

Para exemplificar esta indumentária feminina e a masculina, recolhi cartões postais do início dos 1900, da coleção Costumes paraenses, da obra Belém da Saudade: A memória do início do século em cartões postais (SECULT 1998), que retratam o saudosismo que os grupos de danças amazônicas trazem da tradição. Aqui dois exemplos entre os representantes da classe de trabalhadores – vendedoras de ervas e tacacá, cozinheiras e pescadores e suas indumentárias de época como pode ser verificado nas imagens a seguir:

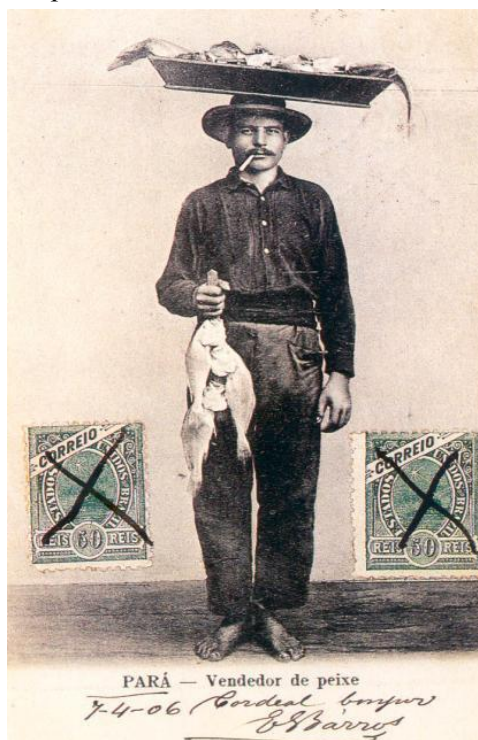
Figura 24 - Cartão postal: Cozinheira em Belém do Pará, 3ª série “Costumes paraenses”



Fonte: SECULT (1998, p. 271).

Este tipo de indumentária, utilizada por grupos de danças tradicionais das Regiões Norte e do Nordeste do Brasil, é recorrente no Carimbó de Zimba. A saia apresenta seu comprimento que vai do quadril até próximo dos tornozelos, sendo estampada ou lisa, acompanhada de anágua branca, com barras de renda, nas mesmas proporções da saia, que esconde e revela o corpo no momento da *performance* da dançarina, a partir da manipulação desta indumentária na evolução da dança.

Figura 25 - Cartão postal: pescador em Belém do Pará, série “Costumes paraenses”



Fonte: SECULT (1998, p. 270).

Já na década de 1970, o Maestro Adelermo Matos (2001), ao apresentar o resultado musical de sua pesquisa sobre as *Manifestações Folclóricas na Amazônia* à sociedade paraense, traz também, como produto o “Grupo Folclórico do Pará”, com sede no Colégio Augusto Meira, onde fazia parte do corpo docente (Ver Figura 26). Com isso, passa a divulgar a Cultura Amazônica. A indumentária usada por este grupo é até hoje copiada pelos demais que surgiram após este.

Figura 26 - Grupo Folclórico do Pará, com a presença do Maestro Adelermo Matos, 1971.



Fonte: Matos (2001).

Dona Ana do município de Maracanã diz que nas festas, no município, cada um vai com a roupa que tem. Mas, observei que na hora do Carimbó, a saia surge mesmo de forma imaginária, no gestual das mulheres, torna-se extensão do corpo feminino, se expande e faz parte da dança e é no manuseio diferencial de cada dama e sua saia que surgem “figuras delicadas”, ao redor do seu corpo. Para encantar e seduzir o cavalheiro (Ver Figura 27). Este se aproxima com todo cuidado para não ser coberto pelo movimento da indumentária da parceira e, assim, dança com toda segurança e postura, para não ser ridicularizado diante dos outros.

Figura 27 - Casal com indumentária de dança tradicional, Vila de Fortalezinha/ PA.



Fonte: Jastes (2010).

Esta forma tradicional, singular e plural das mulheres paraenses em manipular suas saias durante sua dança individual e coletiva, chamou-me a atenção, como reflexão a possível contribuição das técnicas corporais destas práticas de comportamentos humanos espetaculares organizados pelas comunidades tradicionais amazônidas à corporeidade do artista.

Pretendo instigar o desvencilhamento de preconceitos, quanto às técnicas que advêm do berço do povo e perceber, e valorizar a simplicidade, a complexidade de informações contidas na construção do gestual apre(e)ndido nas observações, imitações e interpretações do cotidiano e extra-cotidiano de cada comunidade ao expressar, a sua cultura.

A dinâmica corporal surge em um diálogo mútuo, recíproco, no qual o som dos tambores e os cantos produzem uma frequência vibratória que os pares reagem e fazem a contextualização destes com o espaço sagrado da dança no terreiro, no salão. Acontece um gesto de aterramento com as batidas dos pés ao chão, pedem humildemente licença aos ancestrais, que outrora dançavam no terreiro e jazem fisicamente a descansar na terra, mas presentes com certeza em espírito. Percebi que os dançarinos só saem do salão quando os tambores silenciam. E, é no silêncio dos Mestres que a dança fala e traduz na gestualidade mistérios e segredos presentes no conjunto da dança e no colorido das indumentárias e adereços que lembram nações. Segredos abertos a observadores atentos a perceberem no contexto as histórias de muitos serem contadas.

O olhar que seduz, provoca cada participante a se aventurar nos banzeiros das saias, movimentos gestuais a cobrir e desvelar segredos. Cada participante é colocado à prova nos movimentos construídos no cotidiano, no trabalho, acompanhado de canto a refazer o contexto, traduzidos em Carimbós. A dança é o diálogo silencioso entre os casais no extracotidiano das comunidades que cultivam suas manifestações tradicionais, refletindo suas identificações e suas identidades.

Não existe ensaio de coreografias, a dinâmica corporal é instigada por um dos dançarinos e respondida pelo outro, desse modo vai se construindo a trama de diálogos que muitas vezes segue o contexto da letra da música cantada, pode ser um Carimbó, um Lundu, um Xote bragantino, um Retumbão ou outro ritmo nativo. O que se vê é a alegria extravazar nos giros, em voltas, nas perseguições de um pelo outro e nos chamegos dos olhares carinhosos ou maliciosos correspondidos por cada casal que tem a extensão de seus corpos prolongados por suas indumentárias e adereços a revelar suas histórias.

3.3 A DINÂMICA CORPORAL NO ZIMBA

No espaço da festa, o Carimbó surge com determinado vigor, geralmente, em apresentações de grupos de Carimbó tradicionais e, também, nas escolas do município, ou mesmo, na empolgação das brincadeiras de pescadores, ou no auge das festas dos clubes da cidade.

Nesta manifestação tradicional, o revelar dos primeiros passos, isto é, o passo básico, é executado com crianças por seus avós e pais que participam ativamente dessa folia ancestral, nas reuniões familiares, que comumente acontecem nos quintais das residências, como é apresentado por Dona Ana na foto a seguir:

Figura 28 - Apresentação da Dança do Carimbó ao lado do Espaço Cultural Tio Milico, em Zimba familiar, Ilha de Maiandeuá/ Vila de Fortalezinha/ Município de Maracanã-PA,



Fonte: Jastes (2010).

A partir da minha observação em campo, notei que, os casais estão sempre a se olhar, expressam alegria, carinho, cumplicidade e desejo mútuo, sujeitando-se a desafios, a um jogo (HUIZINGA, 1990, p. 12) de conquista de poder, para provar seu “querer bem” através de suas agilidades corporais. Além disso, eles tentam vencer os obstáculos, que na floresta, na vida, no cotidiano e extra-cotidian são muitos. É o Jogo social do cotidiano, teatralidade de todos os dias trabalhada para o outro ver, tornando-se espetáculo (BIÃO, 1990, p. 23).

Esta disputa entre o casal, para demonstrar o domínio corporal de um sobre o outro, se apresenta quando a dama, com sua “faceirice e esperteza”, flui a dançar distraindo o cavalheiro, este seduzido e descuidado, abaixando-se mais do que deveria em um giro ou cortesia é surpreendido por sua dama, que girando o cobre com sua saia de forma “sensual e desdenhosa”, e como dizem: “este fica marcado pelo seu cheiro, seu pixé” (MIRANDA, 1968,

p. 69).

O prazer dado ao homem pela atitude audaciosa de sua dama ao cobri-lo com a saia, demonstra ao mesmo tempo um símbolo de dominação da fêmea sobre o macho, ou como se diz no popular, é um homem “panema”, ou seja, azarado, infeliz, na caça ou na pesca. (MIRANDA, 1968, p. 63).

A explicação lógica é que o cheiro feminino, após o ato sexual, é sentido pelos animais que se afastam do caçador ou do pescador. O índio quando faz amor e sai para caçar ou pescar, passa folhas no corpo para tirar o cheiro do ato sexual, que poderá afastar sua caça, se não for assim ele fica *Che côo panema*, infeliz na caça, *Caapanema*, *Caá* = mata (MIRANDA, 1968, p. 12) ou *Che pirá panema*, infeliz na pesca, *Pirapanema*, *Pirá* = peixe (MIRANDA, 1968, p. 68). O Carimbó é êxtase provocado pelo jogo social do desejo, ressignificado na dança e no canto, sentimento de puro prazer, como explica Bastos:

O carimbó é puro prazer manifestado no corpo de quem dança e revelado na voz do Poeta-cantador, prazer desabrochando o “erotismo latente” de quem dança o carimbó. (...) Os corpos se mexem no espaço carregando indumentária e acessórios próprios que dão à dança um tom todo especial de ser (BASTOS, 2001, p. 213).

Venho observando a algum tempo que a *performance* apresentada pelos casais, no Carimbó de Zimba, além de representar o cotidiano e “extracotidiano” dos povos da Amazônia, traz à tona em seu gestual a interpretação de temas que são trabalhados na sua complexidade, enquanto manifestação espetacular, acompanhando os temas das letras das músicas, os casais acabam por fazer “a Humanização de tudo o que respira, a Humanização dos sentimentos e o Diálogo constante com a natureza”, como cita Maciel (1983, p.119).

Isso é apresentado pela música e letra dos poetas-intérpretes e interpretados pelos dançarinos ao desenvolverem sua dinâmica corporal; gestualidade apre(e)ndida e aperfeiçoada no observar, no imitar e no experimentar da dança, enquanto espaço de prazer, ludicidade e respeito aos participantes desta comunidade cultural e afetiva, que se veste se arruma e sai a dançar sua história, com jeitos e trejeitos de um povo feliz em sua simplicidade de ver e amar a vida.

O ritmo atrai, envolve e encanta pela alegria, que explode em um gestual, simbolizando o cotidiano ancestral ou o moderno, e ressignificado por quem vive e interage nesse mundo de rios e florestas, onde a fauna e a flora influenciam a vida e o imaginário caboclo.

Mestre Lucindo descreve o cotidiano humano, metaforizado no Carimbó “o galo e a

galinha”, mostrando as desavenças dos casais a provocar uma tensão constante, nos relacionamentos, tema que não é esquecido pelo poeta caboclo como mostro a seguir:

O galo com a galinha
Saíram pra passear
Quando chegaram em casa,
o galo só queria brigar..

Esta tensão entre casais é observada em cenas rituais do cotidiano e interpretada de forma espetacular na Microrregião do Salgado paraense como Carimbó: dança do galo e da galinha, dança da onça, dança do Jacuraru e dança do peru do atalaia. Caracterizam, assim, práticas espetaculares tradicionais, que dialogam com o contexto em jogos sociais ampliados ao olhar do outro como é apontado por Bião (1990):

A espetacularidade seria o (re) passar da via cotidiana: ampliado pelo jogo social e é a grande representação da teatralidade repetitiva de todos os dias. (BIÃO, 1990, p. 23). (Minha tradução)³³.

Os casais se revezam neste jogo que retrata muitas vezes o cotidiano das relações afetivas, transformado em espetáculo transferido do cotidiano, no jogo social ao “extracotidiano” espetacular do carimbó.

3.3.1 As Danças Tradicionais no Zimba

O Zimba pelo que percebi é um conjunto de atividades relacionadas ao cotidiano e extracotidiano caboclo na Microrregião do Salgado Paraense, no lazer é costume ser animado por um conjunto tradicional de pau e corda de Carimbó que, irá em seu repertório, apresentar as danças preferidas da comunidade, entre elas, citarei as que foram mais desveladas pelos guardiões das memórias.

A Dança do Lundu

A dança é lembrada nos relatos das irmãs de Dona Ana (Anexo O), no Município de Maracanã. Elas revelam que esta dança entre outras animavam os participantes do Zimba no município, mesmo com os pais proibindo as moças de família de irem às festas, preocupados com a imagem e a moral da família. Mas, elas fugiam para se divertir, só dançavam com os

³³ Original: La spectacularité serait donc ce qui dépasse dans la vie quotidienne: l' ampleur du jeu social y est plus grande que celle de la théâtralité répétitive du tour les jour (BIÃO 1990, p. 23)

cavalheiros respeitadores e que soubessem “dançar bem”, segundo irmã de Dona Ana:

— Eu Dancei muito!

— Hum!

— O lundu vai fazendo assim...[movimentando os braços para cima e para baixo e estalando os dedos como na Dança do Retumbão, movimentos mais discretos era o Lundu de salão]

— Ora eu dançava só com gente que sabia mesmo!

— Eu não dançava com esses caras que não sabiam!

(trecho de entrevista com a família de Dona Ana, grifo meu, ver anexo O)

Figura 29 - Dança do Lundu



Fonte: Araújo (1999).

A dança do Yá (Maracanã)

É dança antiga, em algumas localidades da Microrregião do Salgado Paraense, como revela mestre Papo Fundo, em entrevista no ano de 2010, em Belém (ver anexo I): “A comunidade pedia para ser apresentada pelo conjunto que animava a festa (...) quando era meia noite (...) - O Mestre toca agora o Yá, o peru e a Roda grande”.

O Yá é uma dança de pares! Aparece nas festas tradicionais de Zimba, no Município de Maracanã. Nesta dança, um e outro participante, intercalando damas e cavalheiros, entra na roda para fazer sua *performance*, conforme é anunciado pelo marcador que anima a festa,

como canta Dona Ana (ver anexo N):

(...) Entra primeiro um, e fica dançando,
 tem que prestar atenção na chamada que o vocalista!
 Aí entra a dama do Yá, fica dançando os dois!
 Aí ele manda tirar o cavalheiro...
 E aí fica só ela!
 Aí o vocalista chama um novo cavalheiro...
 (Dona Machica completa!)
 – Aí eu é que vou tirar o cavalheiro, o que eu quiser eu vou escolher!
 (...) Aí ela vai escolher o cavalheiro
 Aí ela tira!
 (...) ela tira o cavalheiro para dançar.

A Dança do Peru (Maracanã, Marapanim, Vigia de Nazaré, Curuçá)

Em reunião com a família de Dona Ana, em seu quintal, sua irmã explica que sempre gostou muito de festas, desde jovem, e lembrando-se das danças comuns daquele tempo, ela explica que:

O Peru ...
 Que eu sei que é o Peru...
 Vai primeiro um par depois dá uma volta assim...
 Aí...Sai a dama,
 O cavalheiro vai pro seu lugar...
 E aquele que fica dá uma volta vai e tira um outro...
 (Ela reclama que hoje...) Todo mundo vai saindo não sabe nem o que é isso!
 Né!

Dona Ana, Dona Machica e seu Raimundo Simão, em entrevista na casa de Dona Machica (ver Anexo N) no Município de Maracanã, complementam o desenvolvimento da Dança do Peru dizendo que:

(...) o Peru é o seguinte, (...) entra dois (um) Casal, no queles tão dançando entra o Peru (Um outro cavalheiro) pra jogar o outro cavalheiro fora (do terreiro da dança) entra a Perua (a outra dama e tenta tirar a que está dançando para fora da dança, até o momento de testar o cavalheiro com o lenço ao chão).

A representação do “Peru do Atalaia”, Carimbó de Mestre Lucindo (MACIEL, 1983, p.187), apresenta um contexto de desafio, a dama testa o seu par, forçando-o a pegar um lenço estendido ao chão com a boca, numa posição em que o cavalheiro está com ambas as pernas

afastadas e estendidas para os lados e ambos os braços voltados para trás, como um pássaro de asas abertas.

Matos (Anexo A, p. 5-6) descreve a dança, da seguinte maneira:

Damas: girando em torno dos cavalheiros, formam um pequeno círculo em cada lado, enquanto se repetir e “Dança do Peru”, sendo que a dama que acompanha o cavalheiro que faz o solo dessa dança estende um lenço no chão e fica girando em torno dele até que termine o solo. Cavalheiros: girando em torno das damas, formam um pequeno círculo em cada lado, enquanto se repetir a “Dança do Peru”, sendo que o cavalheiro escolhido para o solo, inicialmente, gira em torno do lenço, depois do que se coloca diante dele, deixando os braços para trás, ao mesmo tempo em que abre as pernas para os lados, no máximo possível, isto é, até que o ângulo lhe permita alcançar, apenas com a boca, o lenço, estendido sobre o solo, como uma espécie de desafio da sua própria companheira ao seu equilíbrio e à sua elasticidade muscular. Quando o cavalheiro consegue apanhar lenço, sem qualquer problema, este é oferecido, pela dama, à maior autoridade presente ou ao elemento que estiver sendo homenageado; entretanto, quando o cavalheiro não conseguir apanhar o lenço, a dama joga-lhe a barra da saia sobre sua cabeça, enquanto os seus próprios companheiros dão-lhe uma grande vaia e ele é forçado a abandonar definitivamente a dança, por questão de moral.

Figura 30 - Vista da Dança do Peru. Dama desafia cavalheiro com lenço ao chão, Oficina de Dança em Bragança/PA. Região do Salgado



Fonte: Jastes (2004).

Se o cavalheiro não conseguir realizar esta proeza, ele deixa o círculo e a apresentação acompanhado de vaias do público. Mas, se ele conseguir desenvolver com sucesso esta façanha da prova, este habilidoso cavalheiro retorna à dinâmica da dança, e é ovacionado pelo público, volta ao círculo acompanhado de sua companheira, que fica orgulhosa de seu par e

demonstrando toda a sua “faceirice cabocla”.

Figura 31 - Vista da Dança do Peru. Cavalheiro pega o lenço, Oficina de Dança em Bragança/PA. Região do Salgado.



Fonte: Jastes (2004).

➤ **A Dança da Onça** (Vigia de Nazaré)

Matos (2001) registrou a dança solística chamada “Dança da Onça”, interpretada pela dama que tenta, por todos os meios, rasgar a camisa do seu companheiro com as próprias unhas.

O “bom dançarino” é aquele que não se deixa enganar pela malícia de seu par, para não ser desmoralizado frente aos outros. A “bela dama”, faceira, cheirando a *patchuli* e outras ervas aromáticas, embriaga o seu par com todos os seus artifícios de mulher, que guarda em si os desejos de uma fera, uma *onça cabocla*, a ser dominada, ou não, pelo seu par.

Este cavalheiro caso não se apresente seguro nas suas atitudes, corre o perigo de ser, publicamente, desmoralizado, como ocorre na Dança da Onça (JASTES, 2004), no Carimbó de Vigia de Nazaré, como é observado na fotografia a seguir:

Figura 32 - Ataque da onça, Dança da Onça, Carimbó de Vigia de Nazaré.



Fonte: Jastes (2004).

Assim como na Dança da Onça de Vigia de Nazaré (JASTES 2004), Assumpção registra os seguintes elementos nesta manifestação representados por homens, dessa maneira:

o cachorro, o caçador e a onça, outro número tradicional, os Anicetes passeiam pelo universo da caça, costume de sobrevivência para os índios que hoje perdura nos sertão e como forma também de lazer. A história, segundo contam, é a de um cachorro que é “acuado” na mata pela onça, num dia em que acompanha seu dono na caçada. Os elementos da luta entre o cachorro e a onça são fornecidos ao espectador através da dança, dos pulos, e dos gestos dos músicos, um animal rosna, ataca, enquanto o outro se defende, agride. A luta é literalmente, cantada pelos instrumentos: em certos momentos o pífano reproduz um gemido de dor, o ritmo cansado da respiração, a perseguição, a fuga e novamente o ataque. [...] Nesse número mais do que em qualquer outro, o ritmo está intrinsecamente ligado ao enredo. E a dança: a perseguição, luta e a morte do cachorro (o animal rosna, ataca, geme de dor e volta a atacar, como numa seqüência fixa) ASSUMPCÃO (apud Jastes, 2004, p.140).

Os Anicetes são responsáveis, mesmo que inconscientemente, em perpetuar a tradição dos Cariri pela memória e esquecimento elementos conjuntos e indissociáveis de toda a ação, segundo Zumthor (1997, p. 20). Eles transformam as experiências individuais e familiares em herança cultural e tradição, através de “um processo de formalização e ritualização”, caracterizado por referir-se ao passado dos índios em geral também herdado, numa evolução permeada de latente criatividade, constante transformação, dado o dinamismo próprio de cada cultura. Não repetem o que aprenderam infinitamente, mas seguem recriando nos mesmos

moldes, assim como em Vigia de Nazaré acontece com os grupos populares que apresentam a Dança da Onça, contextualizada na Amazônia. A Dança da Onça faz também parte do repertório de rituais de algumas tribos indígenas, entre essas, a dos Jurunas, a dos Mati e a dos Assurini, entre outros grupos.

Em Vigia de Nazaré a dança do Carimbó apresenta esta modalidade que é manifestada ao final da apresentação dos grupos de Carimbó: todos os integrantes se retiram, deixando o espaço de apresentação livre para a apresentação desse *pas du deux* amazônico, a Dança da Onça, interpretada por um casal, em que a dama representa a Onça e o cavalheiro, o cachorro, (JASTES, 2004, p. 130).

A Dança do Jacurarú

Assim como a Dança da Onça a Dança do Jacurarú, pássaro amazônico, se caracteriza pela perseguição do cavalheiro feita pela dama, Matos (2001) ainda cita que:

A “Dança do Jacurarú” interpretada por um casal de dançarinos que, no centro do círculo, imita a maneira peculiar de andar desse animal, que nesse momento, é interpretado pela dama que tenta alcançar o cavalheiro que, realizando os movimentos mais difíceis sempre consegue escapar.

A Dança do Macaco

A Dança do Macaco extravasa comicidade, a perseguição se inverte, o cavalheiro ao dançar com sua dama realiza estripulias, imitando o primata e tirando gargalhadas dos participantes. Matos (ver anexo A), ainda cita que “às vezes surge a ‘Dança do Macaco’ interpretada pelo cavalheiro que, fingindo-se de macaco, pula atrás da sua companheira, realizando movimentos cômicos e interessantes”.

Na “Cerimônia da Moça Nova” que é um rito que a tribo Ticuna realiza, anualmente, em comemoração à menina que se torna mulher, várias danças entram no repertório deste ritual, acompanhadas de máscaras representativas dos seres imaginários e animais do mundo amazônico, entre elas: as do tapir (anta), peixe, veado, pássaro, esquilo, gato do mato, jaguar e, em especial, as que representam os macacos.

Figura 33 - Litografia: Ritual da Moça Nova Ticuna.



Fonte: Philipp Schmid (apud MOURA, 1997).

Araújo (2000, p. 246) em seu registro, revela que a atitude dos índios com máscaras de macacos apresenta um comportamento similar ao do cavalheiro na Dança do Macaco, apresentada na Região da Microrregião do Salgado Paraense. Ele descreve o Ritual da Moça Nova e a atitude do Macaco no ritual. Assim, os Ticuna:

Preparam também um compartimento, no qual a virgem ficará reclusa. Os convidados ajudam na construção do cubículo, com folhagem e madeira. Um dos personagens principais da festa é um monstro que vive na água. É representado por uma máscara que tem a cara de serpente e a boca sem dentes, com mais de dois metros de altura. Em noite de lua cheia, a virgem entra no cubículo e fica guardada por duas tias maternas, responsáveis pela festa. São suas conselheiras. Lá, é depilada e pintada de azul, permanecendo em jejum durante a festa. Os pais da virgem oferecem comida e bebida aos convidados. Os tambores tocam sem parar... Alguém anuncia que da mata vem um demônio. Este, **um mascarado de macaco, salta no meio dos presentes, fazendo gestos obscenos. Os índios riem muito[negrito meu]**. Comem e bebem. Aparece outro macaco, que ronda o cubículo da virgem, batendo o bastão no chão. Mas a virgem é defendida pelos vigias. Após três dias e três noites de festa, dança, bebedeiras, os pais da moça nova retiram-na da reclusão. Um velho, com um tição na mão, aproxima-se informando que o perigo passou, o demônio foi embora. A virgem, pintada de azul, com saiotte vermelho, cocar de penas coloridas, começa a dançar junto com os outros índios. As tias dão conselhos. Que a moça nova deve ser ativa. Trabalhadeira. Uma boa mulher e que deve respeitar o seu marido. (ARAÚJO, 2000, p. 246)

Figura 34 - Desenhos: Máscara do Macaco



Fonte: José Lanzellotti (apud ARAUJO, 2000).

Estas danças, entre outras que aparecem no Zimba são experiências acumuladas no processo de sobrevivência do homem amazônico que construiu o potencial cultural do povo da floresta: seu canto, sua dança e sua arte expressam o mundo circundante, seu cotidiano, sua vida. Um ritual cotidiano de interação com a natureza que, segundo Versényi (1996, p. 19), apresenta um papel de importância fundamental na vida ritual dos povos ancestrais, rituais ainda presentes e (re)existentes na vida cabocla.

E, é neste espaço ritualístico, na dança de Carimbó de Zimba, que se mostra o poder de sua sedução e sua agilidade como dançarinos, nos jogos de conquista presentes nesta dança, na qual são colocadas a prova atitudes, como, por exemplo, um parceiro desavisado, que através desta dinâmica gestual demonstra signos, sentidos e significados, típicos do povo amazônidas.

As letras dos Carimbós instigam a gestualidade de seus intérpretes, fazem referência ao mundo amazônico e à luta do caboclo pela sobrevivência, em seu cotidiano ritualizado, mostrando o momento em que ele tira da floresta seu trabalho, seu lazer e seu prazer. A inspiração para o Carimbó surge da natureza, como se observa em muitas composições do

gênero, o poeta se inspira no cotidiano e na teatralidade cabocla, transformando e ressignificando esta em espetacularidade através da poesia e do ritmo, que envolve, embriaga, *mundiá*³⁴ e leva a quem ouve a dançar, ainda que só.

A poesia surge do encantamento deste caboclo com o cotidiano e extracotidiano singular de seu ambiente e do estranhamento em detalhes que passam despercebidos aos nossos olhos. E que sempre são novidades aos olhos sensíveis que percebem o mundo em mutação, na labuta do seu dia a dia, trabalhando na terra ou pescando nas águas do rio-mar, para tirar de seu ventre o alimento em forma de raiz ou peixe.

O ritmo atrai, envolve, encanta pela alegria que deságua em gestual, que simboliza o cotidiano ancestral ou moderno, ressignificado por quem vive e interage no mundo Amazônico de rios e florestas, onde a fauna e a flora influenciam a vida e o imaginário caboclo.

O som movimenta os pés, num arrastar ancestral, um atrás do outro, em um movimento circular, em sentido anti-horário, característica das heranças indígenas e africanas, podendo também os pares desenvolver a dança de forma dispersa pelo salão. O homem persegue sua dama, aonde ela o quiser levar, começando aí o poder da dama sobre o seu parceiro em uma frequência vibratória que contagia a todos.

A roda ritual se completa ou se desfaz, momentaneamente, seguindo a dinâmica coreográfica improvisada pelos casais que seguem com seu gestual a proposta da temática da letra da música do Carimbó, podendo ser: “Um canto... de trabalho; sem preocupação religiosa; de luta de classes; da terra; ecológico; machista; erótico e lírico (o amor e a vida)”, (MACIEL, 1983, p. 126-127).

Em quase todas estas temáticas acontece a humanização dos seres e elementos da natureza, que são personificados pelos dançarinos em certas cenas do cotidiano, nas quais a teatralidade do conviver social é ressignificada e mostrada de forma espetacular aos olhos de quem observa, a manifestação é apresentada com tensões (BIÃO, 1996, p.13).

Essas tensões essenciais entre cenas rituais e a rotina diária são as condições liminais, que caracterizam todas as práticas espetaculares, constituindo-se terreno próprio para conflitos que promovem e provocam a ação.

Esta ação é observada, por exemplo, na letra da música de vários Carimbós, entre os já citados: *O Galo e a Galinha*, *o Peru do Atalaia*, ambos de mestre Lucindo, ou ainda o *Carimbó do Jacurarú e da Onça* que instigam uma tensão de luta entre os casais e constante

³⁴ Mundiá que significa magnetizar, poder de entorpecer o ânimo, do tupi mundiá (MIRANDA, 1968, p. 59).

prova de suas habilidades.

Nesta categoria de Carimbó, os casais entram no círculo para disputar os parceiros ou com o parceiro, sempre um cavalheiro e duas damas ou uma dama e dois cavalheiros, ou um cavalheiro contra uma dama, que teatralizam a briga, dançando e tentando expulsar o (a) rival com umbigadas, “bundadas”, peitadas e outros golpes sutis, ou ainda rasgando as indumentárias dos cavalheiros com as próprias unhas, sem perder a majestade da dinâmica corporal evidenciada na dança.

Os casais se revezam neste jogo que retrata, muitas vezes, o dia a dia das relações afetivas, que é a teatralidade transformada em espetáculo no jogo social do cotidiano aceito e no qual a ludicidade é disfarce do fato corriqueiro: a briga. Esta é projetada no extracotidiano do Carimbó, tornando-se espetacularidade aos olhos do público que ri das cenas de disputa entre o casal para demonstrar o domínio corporal de um sobre o outro, disputa que, muitas vezes fazem parte de suas vidas.

A dama, com sua “faceirice” e “esperteza”, flui a dançar distraindo o cavalheiro. Quando este menos espera, descuidando-se, abaixando-se mais do que deveria em um giro ou cortesia, é surpreendido por sua dama, que girando o cobre com sua saia de “forma sensual!” e desdenhosa “e este fica marcado pelo seu cheiro, seu pixé” (MIRANDA, 1968, p.69).

O prazer dado ao homem pela atitude audaciosa de sua dama de cobrir seu par com a saia demonstra, ao mesmo tempo, um símbolo de dominação da fêmea sobre o macho, ou como se diz no popular, é um homem *panem*, (MIRANDA, 1968, p. 63). Infeliz na caça (caapanema) ou na pesca (pirapanema), como já citei anteriormente (p. 114). Este gesto da esperteza feminina chamarei de “Banzeiro de Saia”, que representa a sedução de sua *performance*, que deve atrair (Mundiá), dialogar e deixar encantado o seu par, mas este, sempre atento ao bote da dama para não ser ridicularizado.

3.4 BANZEIRO DE SAIA NO CARIMBÓ DE ZIMBA

A seguir descrevo a Dança do Carimbó de Zimba como reflexo e registro da ludicidade dos fatos cotidianos, com temáticas de sentido dúbio, nas quais a sexualidade e a luta pela sobrevivência estão sempre presentes. Seus movimentos retratam o contexto em que seus intérpretes convivem e interagem.

Assim, surge a dinâmica corporal, criatividade cabocla, que surge do diálogo entre os casais, sem ensaios rígidos, como nos grupos convencionais, entra nas formações simples de

círculos, fileiras, colunas, apreendidos pela observação do contexto, podendo ser em pares, em grupos, dispersos ou com solistas, sempre seguindo as normas locais da comunidade.

Quanto ao gênero, pode ser dançado só por mulheres, só por homens ou em casais; com sentidos e significados próprios de cada grupo. Essas práticas possuem relevantes elementos do Carimbó, que evidenciam a participação criativa do caboclo na produção cultural da Amazônia, resultante de sua herança genética e cultural, que muitas vezes foi encoberta pela história. O gestual, Por exemplo, que representam animais totêmicos, como compartilhou Mário de Andrade (1959, p.77). A sensualidade orgânica, natural, traduzida em gestos simples e sem malícia, a alegria de quem dança, a frequência vibratória dos integrantes do Carimbó de Zimba contagia a todos que participam dessa manifestação.

Não pretendo colocar em confronto as técnicas corporais tradicionais e alternativas que, ao longo de todo o século XX, se sedimentaram enquanto possibilidades de formação do artista, mas, pretendo, instigar o olhar cuidadoso dessa prática do comportamento humano espetacular organizado dessa pesquisa, percebo no seu repertório corporal, o fluir da fonte, tão próxima. Das manifestações espetaculares brasileiras; respeitando, e explorando, de forma qualitativa as conexões com as matrizes estéticas e a dinâmica cultural que as fundamentaram contemporaneamente. Como exemplo desta práxis de observação e experimentação de pesquisa qualitativa, apresento dados obtidos na pesquisa da investigação do meu mestrado sobre a Dança da Onça. Observei que o casal, ao dançar o Carimbó, desenvolve um diálogo corporal, e no desenrolar da trama gestual, eles traduzem as simbologias de movimentos corporais de forma espontânea, parecem inconsciente, porém são gestos e movimentos que já foram codificados no jogo sedutor de movimentos de braços, de mãos, de quadris, de giros, de sapateios e de olhares. Esse jogo apre(endo) ao observar os seus avós, seus pais, seus tios e parentes não sanguíneos. Através do silêncio dos mestres a dança e que fala, quase sempre acompanhada pela letra e pela música, constituindo uma forma de pantomima cabocla.

Um fato, porém, chamou-me a atenção para a *performance* das damas, comum à dança do Carimbó, do Lundu e do Marabaixo, entre outras: qual seja, a armadilha sutil em que a dama, em seu jogo sedutor, expõe o cavalheiro ao ridículo, cobrindo-o com sua majestosa saia, declarando para todos os presentes a fragilidade e falta de habilidade de fuga do cavalheiro diante da sagacidade de sua dama em dominá-lo de baixo da sua indumentária.

Vou dedicar, assim, maior atenção em descrever e analisar detalhes dessa técnica corporal das mulheres quando dançam e manipulam a saia rodada, conhecida como “*volta ao mundo*”. A forma como elas se comunicam, voluntária, ou involuntariamente, a sua intenção, diante de seu par e do público que as assiste.

O Banzeiro da Saia é a denominação que proponho a técnica de manuseio da saia na dança do Carimbó de Zimba. No silêncio das Capitoas³⁵ a dança fala e traduz, com o colorido de sua indumentária, segredos abertos a observadores atentos, um olhar que seduz e coloca à prova cada participante desta vivência construída no cotidiano e “extracotidiano” dos grupos, que, ainda hoje, cultivam suas manifestações, no berço de suas identificações, numa dialética universal.

Figura 35 - Casal, Dança do Carimbó de Zimba na Vila de Fortalezinha/PA.



Fonte: Jastes (2010).

Bastos (2001) descreve com propriedade as imagens e sensações de um casal dançando o Carimbó (Zimba) e, consegue comunicar, a quem observa a desenvoltura particular, complexa e encantadora de cada casal, o que parece uma técnica corporal individual e, ao mesmo tempo, códigos de uma técnica aperfeiçoada coletivamente no cotidiano.

Um pé se arrasta atrás do outro, os braços dos homens vão para cima como se estivessem fazendo louvação a Deus. As mulheres vestem saias largas, floridas e compridas, blusas brancas rendadas, de vez em quando usam as pontas dos dedos para fazerem com as saias desenhos metafóricos de ondas e banzeiros dos rios, asas abertas de pássaros

³⁵ Capitoa é quem organiza e comanda a disciplina na Dança da Marujada de Bragança-PA. Ela escolhe a sua substituta, nomeando a "subcapitoa", que somente assumirá o bastão de direção por morte ou renúncia. O termo Capitoa tem o sentido de mulher experiente, que sabe o momento de comandar a dança e o seu parceiro; Mulher que dirige as outras em alguma ação heróica.

encantadores, redes, tarrafas e arapuca, enquanto volteiam no espaço. Em outros momentos, dependendo da letra da música, elas tocam a cintura ou elevam os braços para os céus, enquanto rodopiam e volteiam com seus pares. Os homens usam calça branca, camisas floridas e chapéus de palha – quando dançando com “originalidade” (BASTOS, 2001, p. 213).

O elemento da indumentária feminina indispensável na dança do Carimbó é “Zimbar” com a saia, como aponta a dançarina Livia Araújo (ver anexo L), em sua narração.

É a Saia! Pode não ter flor no cabelo, blusa de cambraia, há! mas a saia, com certeza, a saia tem que ter! [E se não tem?] (...) A gente faz de conta que tem! (risos). A gente veste uma saia de qualquer jeito! Eu visto sempre uma saia quando danço carimbó! Eu sempre visto!

Observando essas performances femininas, no ato de dançar o Carimbó de Zimba, a saia é visível, mesmo não estando presente fisicamente, esta é vivificada, sendo manipulada de forma imaginária, e, quando existe, toma uma dimensão espacial, que vai além do simples vestir o corpo da dançarina, tornando-se extensão desse corpo e passando a dominar o espaço e, todos que estão presentes, com sua beleza plástica. Nesta gestualidade, e a fêmea que avança e comunica suas intenções performáticas para o outro, mensagens decodificadas são passadas ou não aos participantes da dança, e eles podem entrar ou não no jogo de sedução ou na disputa do espaço.

Curiosamente, descobri outros detalhes deste gesto, que foram esclarecidos por Livia Araújo em sua narração. Perguntei-lhe, como é que se segura a saia para fazer as evoluções da dança do Carimbó de Zimba e ela respondeu o seguinte:

Eu, eu!?! [saiu como um susto, por estar sendo instigada a refletir sobre!] Eu gosto de pegar, (...) com os dedos (...) Entre o indicador e o médio, (...) eu gosto de pegar assim, (...) é mais bonito, (...) minha mão fica mais fresca, mais sensual (...), entendeu? (...) fica mais bonito! (...) Raramente eu pego na ponta... Só se for no momento que eu estiver rodando e achar que naquele momento quero pegar na saia, eu pego onde der! Mas eu gosto de pegar com uma ponta, que a ponta caia, (...) deixando a barra cair... (...) é mais bonito, eu não sei porquê, eu não tenho muita explicação, mas eu acho que é isso, fica mais bonito! (...) mais... visualmente falando, fica mais bonito pra mim

A fotografia abaixo ilustra a narração de Livia Araújo, dançando com o seu parceiro e nota-se o detalhe de como segura a saia na dança do Carimbó de Zimba:

Figura 36 - Manipulação da saia I

Fonte: Araújo (1999).

Mas observei também que outras dançarinas seguram a saia com os dedos indicadores e polegares, como se estivessem segurando uma pinça, com as mãos em leve formação de concha, manipulando a saia de forma delicada, e durante esta evolução ao dançar ora leva um braço segurando a saia a frente, ora o outro como se tivesse afastando “docemente a folhagem da mata de seu caminho para não quebrá-la”. Ainda em entrevista com Livia Araújo lhe perguntei: Quais os cuidados que tu tens com a saia na dança do Carimbó de Zimba?

(...) é não levantar minha saia toda, (...) não mostrar toda minha perna, quando eu seguro assim, [seguro a saia ao lado com ambas as mãos, abrindo-a na lateral e depois colocou a as costas das mãos nas laterais do quadril] e isso é bom! Mostra e não mostra!

No passado as damas não podiam mostrar seus tornozelos por questões morais, e este ato na dança do Lundu ou do Carimbó, deixava os cavalheiros propensos a se arriscar a tocar esses pés descobertos, inocentemente, pelas damas, correndo o risco de receber “delicados” tapas com a ponta das barras das saias, outro gesto de defesa destas damas é cobrir a cabeça desses cavalheiros audaciosos com um giro intencional da saia, exigindo, assim, a saída deles do espaço.

Figura 37 - Dama manipulando saia na Dança do Carimbó I



Fonte: Araujo (1999).

Ainda em entrevista com Livia Araújo, perguntei-lhe sobre estas ações de mostrar ou não as pernas. Ela revelou ainda outro detalhe em que o gênero feminino é quem lidera esta dança, ou faz com que o cavalheiro pense que manda neste “jogo de sedução”, no qual, aparentemente, os sentidos de liderança e autoridade feminina são fundamentais para a realização da dança. Assim ela descreveu:

[Pausa longa para refletir] Sentido de... Olha eu acho mesmo que está no campo da sedução, mesmo que não seja, né! Mesmo que não seja aquele macho, falando das mulheres... [faz um olhar insinuante] Olha lá como faço bonito! Olha como eu pego a minha saia! Olha como eu não preciso mostrar minha bunda! (...) Tem uma coisa de poder pra mim. (...) autoridade, né?! Isso é uma autoridade de beleza, de sensualidade! É uma autoridade, pra mim é assim que eu sinto! E na dança, essa coisa da mulher ser, estar à frente! Ser liderança! Quando eu ponho minha reina [Traduzindo...quando me imponho!] ... Ponho a mão na cintura e venho embora... eu quero que o homem venha atrás de mim [risos]. Eu que mando![rindo] E tem um detalhe que eu acho muito interessante nesse processo, né?! Porque é assim, sou eu que mando! Ele vem atrás de mim! Ele vem atrás! Já pensou?! Eu é que tô aqui no, não é? Tá feito o negócio! E é assim! Ok! Mas se eu danço com um homem e se eu o vejo atrás de mim, isso não é bom?! (...) Eu não sei se eu faço ou indico isso. Eu ainda não me dei conta disso. Eu quero que ele venha atrás de mim, eu quero que ele diga o lugar que ele veio e qual é o lugar

dele. Entendeu isso?

Abaixo fotografia de Livia Araújo dançando com seu Parceiro.

Figura 38 - Sedução na dança do Carimbó



Fonte: Araújo (1999).

Neste jogo de liderança, a mulher pode expulsar o seu cavalheiro através do gestual da saia, como disse anteriormente Livia Araújo explicou que:

É a da saia por (...) cima da cabeça! (...) existe toda uma relação de sedução também que vem deste movimento (...) a mulher, puxa a saia bota as duas mãos no quadril, pra mostrar as pernas e o homem vai todo prosa para tocar nas pernas ou olhar os tornozelos (...) A gente passa a rasteira nele (risos). Passa a saia por cima da cabeça dele! Diz “querido não é assim (...), não é tão fácil!” (risos) (...) Na dança, (...), eu levanto a saia e eu mostro e mostro (As pernas) (...) Quando tá quase pra experimentar o sabor... êêê! (ver os joelhos) mano, não é assim (rindo) não é tanto assim, entendeu?! Calma que ainda tem mais, né?! (risos). Eu acho que é isso! Eu acho que é uma... é... é um jogo de sedução (...) Igualzinho como a gente faz na vida, dá prova, mas não dá tudo! Faz essa, a gente se reveza de novo, a gente fica uma mulher comportada, bem apresentada, uma dama. Acho que é um jogo meio dúbio.

Ainda sobre essa questão de liderança na condução da dança, ela explicou que:

O negócio do sapateado é bem isso, quem manda sou eu, (...) demarco o território! É um pouco disso! não é uma coisa pensada na hora que eu danço não! isso fui me dando conta de quando eu fiz, de quando dancei na roda de

Carimbo, no sábado, e quando tu me falaste na segunda ou na terça-feira “vamos fazer uma entrevista sobre isso.” Aí fui juntando, compreender legal outra forma de crescimento (...) Aí eu me vejo como eu me coloco na minha vida o lazer, meu inconsciente, eu to vendo meu movimento interno, me expondo muito bacana e aí tem... acho que tem essa história também, tem sensibilidade mesmo, sabe.

Neste “jogo de sedução e poder”, há um momento em que a dama e o cavalheiro se revezam, embora o poder das damas seja predominante na maioria das vezes, representado pelo gestual da saia, ampliando o seu território de domínio, Lívia Araújo diz o seguinte sobre isso:

(...) A saia é um território enorme vastíssimo, né. A amplitude dela, eu gosto de dançar com a saia maior volta ao mundo, eu quero que meu universo seja amplo, tá entendendo, então, eu acho que tem isso quanto mais eu quero me espalhar mais eu levanto a minha saia e giro e digo isso é meu este é meu território, acho que é isso, tudo sabe. (...) Agora esse é um grande passo, pra mim, me ver mais dançando, que é coisa que eu amo fazer que eu não tinha ainda, quando dançava carimbó eu dançava como aluna, não vivia essa coisa lúdica da cidade, agora tenho um outro olhar muito bacana (...) Com relação ao homem a coisa de sedução com o homem, é interessante quando ele não... quando só ele comanda ou só eu comando ele. Não, não tem graça! A graça é isso mesmo, homem dizer pra que ele veio, qual o lugar dele ali e mesmo assim eu continuar mandando (risos). (...) É essa saia sim, ela tem essa característica toda, talvez a saia seja o cetro. Poeticamente, né, tentando fazer uma metáfora com essa coisa da rainha, (...) dessa autoridade, nesse sentido, neste contexto, então a saia seria o cetro. É aquele elemento que diz “olha essa é a rainha”. (...) o cetro não dá poder mas ele simboliza o poder.

Observei que na execução da dança, pode-se dançar com a saia e também sem ela. É um processo de construção imaginária desse elemento e, ao mesmo tempo incorporação dele no corpo da dama, Lívia Araújo explicou para mim:

Quando eu danço com a saia tem um pouco disso que eu já te falei, tem todas essas possibilidades, a saia é um campo vastíssimo de possibilidades, porque se eu não tiver ninguém pra dançar eu danço só eu e ela, né. E aí eu brinco, vejo como ela roda, eu tiro a mão dela, ela tem movimento próprio, ela fica ali girando em torno de mim e tem, e ela tem... ela é como uma mulher que anda e mexe o quadril. Eu acho que ela é assim. E quando eu danço e acentuo o movimento do meu quadril, mesmo que eu não faça na saia, ela faz, ela fica falando, eu acho lindo isso! (...) é uma extensão do meu corpo, (...) eu me sinto mais ampla com ela, (...) Agora quando eu tô sem ela, eu me sinto mais restrita no movimento, eu uso o braço (...) como se ela estivesse nos meus braços, né, mas não tem. Não tem definição, a mesma graça, não é o mesmo, não tem a mesma comunicação, não é a mesma linguagem. Não é a mesma coisa. Não consigo encontrar uma imagem pra traduzir isso, mas não é. Eu tenho um limite, sem a saia tem limite. (...) A minha relação com a saia? (...) Isso é bacana, muito bacana! Eu tô falando do que eu sinto não do que eu penso. Eu acho que a relação com a saia é assim eu vou descobrindo coisas com ela. A primeira vez que eu dancei um

carimbó com uma saia eu tinha, eu acho, uns 17 anos, com essa consciência, do que é o carimbó, fora isso eu dançava.

Instaurou-se a gestualidade, corpo e a saia, um só elemento que se expande, se contrai, envolve, protege, como o útero materno, desenvolve em seu íntimo um ser e seus desejos de viver. A dança do Carimbó de Zimba apresenta um mundo de possibilidades, observações, experimentações aventuras que extravasam experiências no seu caminho, cheios de detalhes sutis.

Observei que o processo de aprendizagem se dá pela observação do cotidiano no embrenhar-se nas festas tradicionais, quando as gerações mais novas imitam, repetem gestos que vão aos poucos se instalando na memória individual e coletiva. Estas festas tradicionais trazem códigos ancestrais que comunicam as atitudes e desafiam ao jogo cênico entre pessoas e os casais. A técnica de “Banzeiro de Saia” vai se apurando no fazer, no participar, no experimentar. No movimento espiral que leva e traz, em movimentos circulares, mas não cíclicos, contínuos como as marés, que nunca param seus movimentos de enchente e vazante, de prover e tirar o melhor para agradar, a quem está atento à dinâmica da vida. E este pode entrar ou sair da roda ritual, em sentindo anti-horário, criando um diálogo com a ancestralidade e descobrindo a gestualidade própria de ser e fazer a dança individual e também coletiva.

Hoje, é colocado em evidência a contribuição da matriz cabocla, evidenciando suas contribuições indiscutíveis dos indígenas, dos europeus e dos negros em nossa cultura, responsabilidade que cabe a nós, seus descendentes diretos, conhecidos como Caboclos.

A seguir, apresento na seção 4 a análise das construções nas estéticas na dança de Carimbó de Zimba.

4 VOU SAIR ZIMBADO: ANÁLISE SOBRE AS CONSTRUÇÕES ESTÉTICAS NA DANÇA DO CARIMBÓ DE ZIMBA.

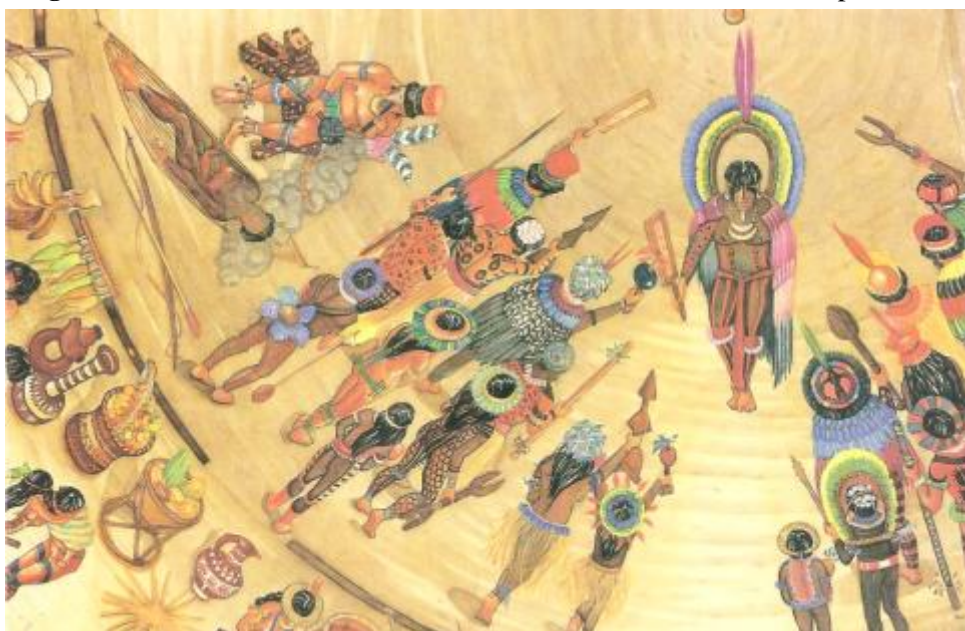
Venho observando há algum tempo que a *performance* do Carimbó de Zimba apresentada pelos casais “zimbandos”, além de representar o cotidiano dos jogos sociais elaborados para o outro, são espaços sociais organizados para a vivência do extracotidiano (salões, terreiros e outros espaços para as festas dos povos da Amazônia). Além disso, a Dança do Carimbó de Zimba apresenta também dinâmicas corporais que em sua gestualidade deflagram ações de diversos animais amazônicos. Essa gestualidade traz à tona temas que são trabalhados enquanto manifestação espetacular. Maciel (1983, p.119) ratifica, o que acontece: “A Humanização de tudo o que respira, a humanização dos sentimentos e o diálogo constante com a natureza”. Processo de relações éticas, movimento circular agregador, que aproxima pela identificação dos participantes desta comunidade afetiva, no conjunto da existência holística do Carimbó de Zimba na Amazônia.

Experimentar as sensações provindas desse panteísmo, que liga o homem ao divino, talvez esteja inerte na memória de alguns, mas vivificado na gestualidade, da Dança do Macaco, Dança da Onça, Dança do Jacuraru, Dança do Peru, entre muitas outras. Algumas ainda hoje apresentadas pelos grupos indígenas da Amazônia como os Jurunas, os Matis e os Assurinis.

A matriz mais próxima a nos ligar com o Divino, todos somos criação do Divino, como tudo Também na natureza. E esta ligação se dá por intermédio do pajé em rituais, de contato com as entidades divinas, em cura ou em festas, com cantos e sons; com ervas em natura ou queimadas; com comidas, bebidas, e danças. Neste processo holístico da teia da vida dos grupos indígenas existe sempre a conexão de tudo com o todo.

A gestualidade neste processo ritual é realizada pela comunidade, alguns seguem o grupo a se movimentam seguindo o canto e a dança, outros, só observam. As crianças acompanham, imitando seus parentes mais próximos, no pisar na terra com uma das pernas e arrastar o resto do corpo em sua direção, uma dinâmica corporal que aparece na Dança do Carimbó de Zimba.

Figura 39 - Postal: Karaí. baseado em Cerimonial Karive entre os Tupinambás.



Fonte: Fundación OGA, Proyecto Regional Katugua, Páres (2003).

A ligação neste caso acontece ao toque dos tambores, Carimbós, que transmitem a cada um a mensagem que seu coração quer ouvir, liga-o à frequência vibratória do ambiente, das pessoas, das energias divinas que trazem a alegria ao mundo, dando ânimo ao caboclo e a cabocla que saem a dançar só, ou convidam alguém para ser seu par.

A música e letra dos poetas-intérpretes são dramatizadas pelos dançarinos ao desenvolverem sua dinâmica corporal; gestualidade apre(e)ndida e aperfeiçoada no observar, no imitar e no experimentar da dança, enquanto espaço de prazer, ludicidade e respeito aos participantes desta comunidade cultural e afetiva, que se veste, se arruma e sai a dançar sua história, com jeitos e trejeitos de um povo feliz em sua simplicidade de ver e amar a vida.

Essa forte ligação com a natureza amazônica constrói um diálogo direto com o caboclo e seu repertório cotidiano, com sua teatralidade no jogo social, com a pesca, com a caça, com trato carinhoso de seus pares, ou mesmo com as brigas. Aliás esse gestual é logo solicitado e reelaborado com outros trejeitos que chamam a atenção dos participantes. A *performance* na Dança do Carimbó de Zimba é a espetacularidade, tomando conta do barracão de palha, e a “pavulagem” do caboclo é alimentada pelos aplausos e “cochichos” dos presentes, incentivando ainda mais suas peripécias.

A rede de relações que constituem a Dança do Carimbó de Zimba como um todo, holístico, resulta do encontro festivo, muitas vezes a convite do interessado pela ajuda, e promete que após a execução de um trabalho de pesca ou cultivo da terra, há de organizar a

festa, o encontro que agrega em um mesmo evento, trabalho e o divertimento.

O barracão coberto de palha, chão de terra batida, foi preparado com antecedência para receber a comunidade que atende ao pedido de ajuda e vem participar dessa experiência estética da dança do Carimbó de Zimba, como obra plena após suas tarefas cumpridas.

Este conjunto de ações aparece também nos grupos indígenas, na organização de tarefas cotidianas como a caça e a pesca; com ajuda de grupos ou comunidades próximas, tendo sempre a festa como celebração final deste mutirão. E para esta festa, todos se arrumam, com pinturas corporais e adereços; as bebidas são preparadas anteriormente, alguns alimentos já esperam o grupo que vai chegar, com o resultado da caça, pesca ou colheita.

Após o trabalho concluído, os membros participantes deste mutirão vão fazer sua higiene pessoal e arrumar-se para a festa. Como nos grupos indígenas, um grupo já deixou o espaço preparado para as danças e cantos, assim como os instrumentos musicais em seus lugares, comidas e bebidas a ponto de serem consumidas.

Aos poucos, os grupos vão chegando e a aparente alegria é o tempero primordial do encontro, estampada nos rostos a sorrir, expressa também nos contatos físicos entre os conhecidos, parentes e amigos, que começam a trocar de informações. A alegria contagia e provoca conversas e “chacotas” sobre o cotidiano de trabalho, experimentado pela comunidade, o assunto em pauta acaba por reunir os interessados.

Os Mestres do Carimbó assumem, um a um seus instrumentos musicais e, começam a lançar ao público o seu repertório de letras conhecidas e outras músicas inéditas. A comunidade preenche o salão a dançar, cada um com sua indumentária e adereços apropriados para o momento: a festa. O público se exhibe seguindo o ritmo e a letra do Carimbó e segue o tema da música, com sua dinâmica corporal, em um diálogo sem palavras, com sua parceira ou parceiro e outros casais. exprimem metafóricamente as experiências das relações e jogos sociais neste outro espaço, que congrega amigos e parentes.

Essas metáforas e mudanças de estados de corpo, conforme Domenice (2009, p. 11), aparecem no diálogo entre a letra apresentada pelos Mestres de Carimbó e a gestualidade proposta pelos dançarinos a se exhibir e assumir posturas de uma dança pessoal. Nesta relação holística da dança do Carimbó de Zimba, tudo se insere na movimentação da dinâmica corporal, afinal esta “tem como uma das suas principais características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam, interagindo entre si” (MARTINS, 2008, p. 120).

A dança dialoga com a música interpretada pelos Mestres que tocam e cantam e os Mestres que dançam o Carimbó de Zimba, transmitindo uma frequência vibratória que contagia a todos pela alegria e plasticidade apresentada pelos artistas do povo.

4.1 MATIZES E MATRIZES NO CARIMBÓ DE ZIMBA

(...) Tudo aqui se misturou, as línguas na casa grande, na senzala e na mata, os santos vindos da península ibérica, os orixás chegados da África, as iaras e os caboclos retirados da floresta e dos rios. (...) Jorge Amado (1986)

A cultura brasileira caracteriza-se pelo hibridismo, difícil apontar e denominar um elemento como exclusivo de apenas uma matriz cultural. Como em um arco-íris as matizes culturais e estéticas se misturam e transformam-se em novas possibilidades ao olhar. Assim, ameríndios, europeus e africanos constituíram a trama deste tecido cultural, singular em sua apresentação espetacular em uma complexa tecitura, como em uma rede de pesca, que entre suas tramas e nós, abre os olhos, pequenos ou grandes espaços a escolher, os peixes que devem vir às mãos do pescador e deixam passar os que lhe convem naquele momento.

O pescador lança as águas sua rede, extensão de seu corpo, seus olhos e braços a mergulhar na profundidade das águas, na esperança de encontrar fartura, que alimente sua fome pelo conhecimento. O mar, sempre tem a ensinar algo a mais a quem está a observar seus movimentos, entre enchentes e vazantes, existe a preamar e seus segredos silenciosos a camuflar tesouros. No momento oportuno o deslindar de práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados.

Mesmo sabendo a dificuldade de se chegar as origens destas matizes e matrizes devido sua complexa tecitura, recorro a apresentar elementos das matrizes culturais ameríndia, europeia e africana, elementos as vezes recorrentes em uma e outra e muitas vezes em todas. Evidencio estas por acreditar que a construção do que chamo de matriz cabocla, precise desta atitude de “dissecação”, análise minuciosa necessária para estudar e compreender o Carimbó de Zimba na contemporaneidade amazônica.

4.1.1 Elementos da Matriz Ameríndia

Os matizes predominantes das pinturas corporais, como vermelho, preto, branco, e as demais cores como amarelo, azul, etc., que dominam as tramas dos adereços indígenas, europeus e africanas lembram a flora e a fauna do caleidoscópio de seus territórios nativos, encontradas nos cantos, nos contos e nos encantos no velho e no novo mundo, nos convidando a mergulhar no mundo de cores, cheiros e gostos, uma viagem sensorial ao

ambienta encantado de cidades, campos, aldeias, rios savanas e florestas.

Este embrenhar nas trilhas amazônicas revela tesouros, na poesia embalada pela música nativa, na qual Carimbós, maracás e flauta, reco-reco e outros instrumentos levam à ação ritual quase compulsiva, transmutada em dinâmica corporal que interpretam o cotidiano e extracotidiano, com gestual imitativo de tarefas do dia a dia e gestuais de animais.

A figuração em círculo, fileiras e colunas completadas pela adesão dos participantes podem variar para formação de pares, que realizam solos dentro de círculos ou dispersos, aquecidos pelos “cauim”, “caxiri” e outras bebidas que elevam a alegria geral da comunidade, seguem o passo básico com o pé direito a marcar forte e com o esquerdo a arrastar seguindo o anterior (ou vice versa) sem ultrapassar o primeiro, em sentido anti-horário, fluindo o ritual com cada adesão de um indivíduo, que fortalece o sentido de união do grupo.

A composição deste encontro-ritual de instrumento, música, canto, dança e indumentária aproximam seus dançarinos aos ancestrais e o seu panteão mítico indígena, humanizando os seres de seu contexto e do seu imaginário, como na dança do Gambá (Maué) ou rituais de iniciação, como o Ritual do Kuarup (Kaiapó), o da Moça Nova (Kaiapó e Ticuna) e aos gêmeos míticos dos índios Cariris, como ainda acontece hoje na dança do Carimbó de Zimba, em seus momentos festivos.

As pinturas corporais, arranjos de cabeça, como cocares e tiaras, colares, pulseiras, brincos de penas, sementes, ossos, trabalhados em mini esculturas; dentes de animais e espinhos, são indispensáveis para o ornamento corporal destas manifestações. Além de perfumes feitos com ervas aromáticas para purificar o ambiente e o corpo dos iniciados no ritual; são os preparativos obrigatórios à festa que principia. Cada cor, estilo de ornamento ou forma de uso representa o sexo, função ou a hierarquia no grupo.

Os homens começam a dançar ao som da música, levados pelo canto em tupi-guarani, tirado pelo puxador, geralmente um ancião, e respondidos pelo coro de homens, mulheres e crianças. O convite é feito pelos homens às mulheres que saem a dançar com seu par seguindo-o aonde este for, repetindo seus passos ou interagindo com o gestual animal do contexto amazônico, como é apresentado por Nery (1992), que observou que os índios Pariquis (Parecis):

executam a mais original de suas danças, a dança dos animais, os dançarinos devem reproduzir em seus cantos os gritos das feras e representar ao mesmo tempo pelos seus gestos os modos de andar dos animais. Ora arremedam o sucuriçu - cobra d'água -, imitando as evoluções confusas desse ofídio, ora celebram os costumes do tamaquaré, pequeno camaleão, que vive nos pântanos sobre as largas folhas das quais os índios produzem certos filtros

misteriosos (NERY, 1992, p.218).

Atualmente, isso ainda acontece na dança do Carimbó de Zimba. Os Caruanas, espíritos do mato e da água, se manifestam nos corpos dos guerreiros ou no representante legal desta função, o pajé, trazendo energia vital, saúde para a comunidade tribal. Para melhor entender este recorte das contribuições indígenas, é necessário mergulhar nos registros oficiais e não oficiais realizados por curiosos e autoridades que passaram por estas terras chamadas pelos índios de Pindorama. Eles presenciaram o encontro das nações no mundo novo, não esquecendo do depoimento de representantes das nações que aqui construíram sua história.

As etnias e Nações como a Asteca, a Inca, a Maia, a Karive, a Tupí e a Guaraní, dentre outras, dominavam o nosso continente antes do histórico desembarque do colonizador europeu. Este fato histórico ficou conhecido como *A descoberta da América ... (que ainda não houve)*³⁶ e aqui realizavam seus cultos/rituais e manifestações artísticas. Na América estes “cultos/rituais” são apresentados na obra de Versényi (1996, p.6-9, 13) e eles fazem referências à atividade Asteca, Maia e Inca que muito se assemelham aos dos Katugua (Karive, Tupí e Guaraní citados por PARES, 1995, 23-24, 111, 118-119, 123, 126-127, 193-195) e dos rituais de passagem dos grupos Amazônicos, como os Maué, citado por José Veríssimo (1882, p.66-67), os Kaiapó (Kamaiurá citado por VILLAS- BÔAS, 1990, p. 55-57, 106-111), os Ticuna apud Moura (1997, p. 70-80), os Parecis citado por Nery (1992, p. 218), os Cariri apud Assumpção (2003, p. 2), quanto à interpretação de animais do cotidiano, o que, geralmente, denominava estas manifestações. Cito alguns exemplos destes registros:

A carta da Caminha (1500, p.f 7 v), documento inaugural da História do Brasil:

Além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomar pelas mãos. Faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaitero nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com eles muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomaram logo uma esquiviza como de animais monteses, e foram-se para cima (CORTESÃO, 2002, p. 106).

Versényi (1996, p. 18-19) ao fazer a análise das descrições de Dúran³⁷, cita que:

³⁶ Título do livro de Eduardo Galeano (1999), que faz um discurso engajado em favor dos cidadãos da América Latina, assim como em “As veias abertas da América Latina”.

³⁷ Diego Duran (c.1537-1538) chegou no México com a idade de 5 ou 6 anos, cresceu no novo mundo e

Tal como hemos visto em las descripciones que hace Durán de diversos espetáculos religiosos aztecas, la Naturaleza desempeñaba un importante papel en los elementos escénicos, dramáticos y temáticos de la práctica ritual. También en la actividad indígena se ponía de manifiesto el hincapié que se hacía en la Naturaleza. Tanto en la cultura maYá como en la inca tenían una presencia constante las danças mímicas que mostraban una fascinación por el mundo animal circundante, por los miligros del cultivo y por el lugar que ocupa la humanidad en este sistema aparentemente maravilloso. “De mirar los animales, surgen los festivales zoológicos; de la práctica del cultivo, surgen los festivales agrícolas mezclados con los mitos fálicos; el retorno al pasado los lleva a la leyenda y la historia, y el deseo de invocar a los seres superiores, los lleva al liturgia.” (VERSÉNYE, 1996, p.18-19).

Léry (apud PARÉS, 1995) cita que:

Unidos unos aos otros con las manos sueltas pero fijos en el lugar, formando una rueda, cada cual com la mano derecha en la cintura y el brazo y la mano izquierda pendientes, levantando un tanto el cuerpo, cantando y dançando. Como eran numerosos formaban tres ruedas, en el medio de las cuales se mantenían tres o cuatro caraiba ricamente adornados de plumas, colares, máscaras y brazaletes de diversos colores, cada uno con una maraca en la mano (LÉRY apud PARÉS, 1995, p. 61)

E Parés (1995) cita que:

El sistema de idéias Ka-Tu-Gua parte de la circularidad. Por ello, el hombre no inicia su vida al nascer y la concluye con la muerte. Todos los animales han sido o habrán de ser, alguna vez hombres o viceversa (PARES, 1995, p. 22).

Estes exemplos, além dos outros que foram apresentados no desenvolvimento desta tese, mostram elementos que confirmam a forte relação do nativo com a natureza e a utilização de gestual animal em seus rituais, o que Nina Rodrigues denomina de “personagens” e Mário de Andrade denomina de “tendências possivelmente totêmicas” (MOURA, 1997, p. 67).

Apresento a seguir outra matriz cultural, ligada às origens europeias, luzo-italo-franco-espânica, relacionadas às danças campestres em que o camponês recorria em seu lazer ao repertório gestual de seu trabalho como até hoje vemos nas quadrilhas: passeio na roça, trance de flores, olha a chuva etc. Dinâmica corporal adaptada à corte transformando-se nas danças para os cortesãos como vemos na imagem a seguir.

4.1.2 Elementos da Matriz Lusitana

O homem português trazido pelas águas oceânicas traduz nas cores vermelho, verde, preto, amarelo e branco a sua bandeira ao vento, que também traz nas saias, anáguas, blusas, calças compridas, camisas, brincos de argola, lenços, chapéus, pulseiras, anéis, sapatos e meias, a representação das formas de sentir e lembrar a sua ancestralidade e seu imaginário distante, mais perto do coração, participando ativamente da construção do novo mundo.

Estes criavam vida e energia nos corpos a dançar nos bailes nos quais violão, castanholas, banjo e tambor e outros instrumentos típicos eram guias das canções que animavam o grupo afoito através das músicas que se revelava na língua portuguesa em prosa e versos, construindo a poesia cantada pelo puxador e respondida pelo coro, animando os passos, giros, sapateados, castanholados e palmas de casais unidos ou soltos em figurações de círculo, colunas e outras figuras geométricas em que o gestual representava seu cotidiano e extracotidiano de sua terra natal agora sendo ressignificado em nova terra na interação com os povos nativos.

Figura 40 - Litografia: Le gentil de le Barbinais.



Fonte: Nouveau voyage autor du monde - Paris (1728-9).

Nesta litografia acima vê-se ao fundo o camponês, que nas guerras eram transformados em militares, defendiam assim seus senhores e suas terras, observado por seus superiores nos momentos de lazer, foram flagrados ao executar suas danças. Estas foram copiadas e reelaboradas para os cortesãos dançarem, como vemos no plano principal, mas a liberdade de saltos e acrobacias apresentadas pelo camponês foi adaptada para os espaços palacianos e seus frequentadores, as indumentárias pesadas atrapalhavam suas performances exigindo movimentos mais sutis, “civilizados”.

Os elementos da indumentária européia saia e anágua, tanto nos campos como nos palácios, definem um espaço territorial no qual a dama aprendeu a administrar segundo as normas morais e dos bons costumes de cada época. A Saia em especial, aproxima e afasta os pretendentes, protege ou denuncia os amores de quem tem o domínio da técnica de sua manipulação.

Caso registrado nas narrativas dos moradores do Bairro Alto de Curuçá sobre Seu Zé

Pedro fundador do local, tocador-cantador de dança de pretos Bastos (2010):

Zé Pedro tem até hoje, fama de violento, macumbeiro, tocador-cantador de dança de preto. Dizem que quando atravessava para a cidade com intenção de procurar serviço, se alguém lhe dissesse algo do qual ele discordava, ele partia para a briga e, por isso, vivia sendo perseguido pela polícia. Então, brincava com os policiais e os deixavam loucos com suas proezas: subia na torre da igreja de Nossa senhora do rosário - Matriz de Curuçá -, sumia da vista de seus perseguidores como que por encontro; e dizem que jamais alguém colocava as mãos nele. (...) Certa feita, a polícia o perseguiu até sua casa, ele estava lá, mas num passe de mágica, sumiu embaixo da saia rodada de sua mulher e ninguém o enxergou (BASTOS, 2010, p. 21)

Bastos (2010) registrou o que eu chamaria de a história cosmogônica da dinâmica corporal do giro da saia sobre a cabeça do cavalheiro, movimento que Salles(2003, p. 120) denomina de “banho”, este antigamente poderia excluir um participante da Dança de Carimbó de Zimba, se por descuido deixasse sua dama cobrir sua cabeça com a saia.

Os movimentos desenvolvidos na dinâmica corporal dos dançarinos expandem no espaço, ganham território no jogo de sobreposições de uns sobre os outros, como na Dança do Peru em que o cavalheiro infla o peito desata a camisa e a transforma em asas abertas, o que Paes Loureiro chama de uma “conversão semiótica” (2000, p. 43), processo artístico de transformação simbólica de um elemento em outro.

Começa, assim, o jogo de conquista da dama e do território espacial onde se dança. O cavalheiro assume gestos metafóricos de um peru em acasalamento, rodeia em galanteios a companheira de dança que responde com diálogos corporais e gestos com a saia, demonstrando o seu contentamento ou reprovação.

As imagens a seguir foram coletadas no Festival da Amizade dos grupos Parafolclóricos do Pará, no Município de São Caetano de Odivelas que sediou este evento, em 2010. Foram vários grupos paraenses que interagiram e dançaram ao som do Carimbó com indumentárias de diversas danças tradicionais. Através de uma análise descritiva de imagens de fotografias, pude observar neste jogo de sedução da dança do Carimbó de Zimba, vários gestos significativos na movimentação dos casais, gestos ratificados também na narrativa de Livia Araújo (p. 126-129). passo a descrevê-las:

A dama dançando numa atitude altiva, segura a barra da saia com ambas as mãos e as cruza a frente do corpo ou apenas aproxima as pontas, significa que ela está se protegendo do assédio do cavalheiro, e que ele não deve estar conseguindo chamar a atenção desta dama, ou então, a sua dinâmica corporal não está lhe convencendo, a dama, assim, lhe dará as costas

para procurar outro par ou humilhará este cavalheiro na primeira oportunidade, passando-lhe a saia por cima de sua cabeça, excluindo-o da roda de Carimbó de Zimba.

Figura 41 - Dama se protege do assédio do cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas, 2010.



Fonte: Jastes (2010).

Outro gesto significativo nesse 1º grupo de sedução é quando a dama dança, com o corpo meio curvado, segurando a barra da saia, sempre se protegendo com a saia, à frente e atrás do corpo, alternando os braços. Isso é sinal que ela está à procura de um cavalheiro, - o parceiro ideal. Então, o cavalheiro terá de esmerar-se ainda mais em sua dinâmica corporal para conquistá-la como parceira de dança.

Figura 42 - Dama a procura de um parceiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas, 2010.



Fonte: Jastes (2010)

Ainda numa atitude altiva, a dama segura a barra da saia com ambas as mãos e as descansa com as palmas voltadas para as costas, descansando-as nos quadris. Assim, ela está avaliando e desafiando o cavalheiro a assumir uma postura “mais agressiva” em sua conquista. Este cavalheiro deve estar conseguindo chamar a atenção dela, ou ao contrário, a sua dinâmica corporal não está dialogando com a dama, por isso, ela lhe dará as costas à procura de outro par ou o humilhará na primeira oportunidade passando-lhe a saia por cima de sua cabeça, excluindo-o da roda de Carimbó de Zimba.

Figura 43 - Dama avaliando o pretendente - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas, 2010.



Fonte: Jastes (2010).

Mas, se a dama tomar uma atitude altiva, segurando a barra da saia com as mãos e as descansa com as palmas das mãos voltadas para as costas, descansando ambas ou alternado-as em cima dos quadris, é o sinal de que ela está se interessando por este cavalheiro, avaliando-o e desafiando-o a conduzir e ser conduzida no cerco de conquista. Este cavalheiro deve assumir, então, uma postura de diálogo e atenção em sua dinâmica corporal, não se descuidando da sua guarda, para não ser surpreendido por um gesto súbito de cobertura de saia, pegar o “banho”, sobre a cabeça.

Figura 44 - Dama avalia a dinâmica corporal do cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas, 2010.



Fonte: Jastes (2010).

Figura 45 - Testando o parceiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas, 2010.



Fonte: Jastes (2010).

Continuando com a descrição desses movimentos, e gestos, a dama segura a barra da saia com

ambas as mãos e a levanta à frente do corpo mostrando além dos seus pés, dos seus calcanhares, que vai até a metade das pernas e, logo em seguida, descansa ambas as mãos, com as palmas voltadas para as costas nos quadris, se “arrebitando” toda para o cavalheiro, e de repente sai em fuga, sorridente, dando voltas e giros, soltando a saia... ela está o convidando para uma aproximação, desafiando o cavalheiro a atrever-se a tocar os seus calcanhares, enquanto dança. O cavalheiro deve aceitar esse desafio, promovendo o diálogo por meio da dinâmica corporal e sorrir, mantendo o contato visual - olhar nos olhos. A cada gesto que realiza ao redor da dama, ele deve ter a cautela de não deixar-se cobrir a sua cabeça pela saia da dama (o banho), ao tentar tocar-lhe os calcanhares, quando ela executar os giros e voltas no espaço. A resposta da dama a esta dinâmica é por meio do sorriso, segurando a barra da saia com ambas as mãos e descansando suas palmas sobre as costas, mas de forma alternada, ela coloca uma em cima do quadril e a outra no peito, o que significa que ela está interessada no cavalheiro, e ele está impressionando com a sua *performance* gestual.

Figura 46 - Convite a aproximação - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará em São Caetano de Odivelas



Fonte: Jastes (2010).

Figura 47 - Dama aceita o cortejo do cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas, 2010.



Fonte: Jastes (2010).

Assim a dama do Carimbó de Zimba continua a evolução com a dama, dançando de forma faceira, sorridente, sempre segurando a barra da saia com ambas as mãos e abrindo caminho para sua *performance*, com giros e voltas. Enfim o cavalheiro a conquistou com sua *performance*. Ele deve sempre desconfiar das atitudes de sua dama, quando ela não for a sua parceira fiel, ele deve evitar aquele gesto (o banho de saia) para não ser envergonhado diante do público.

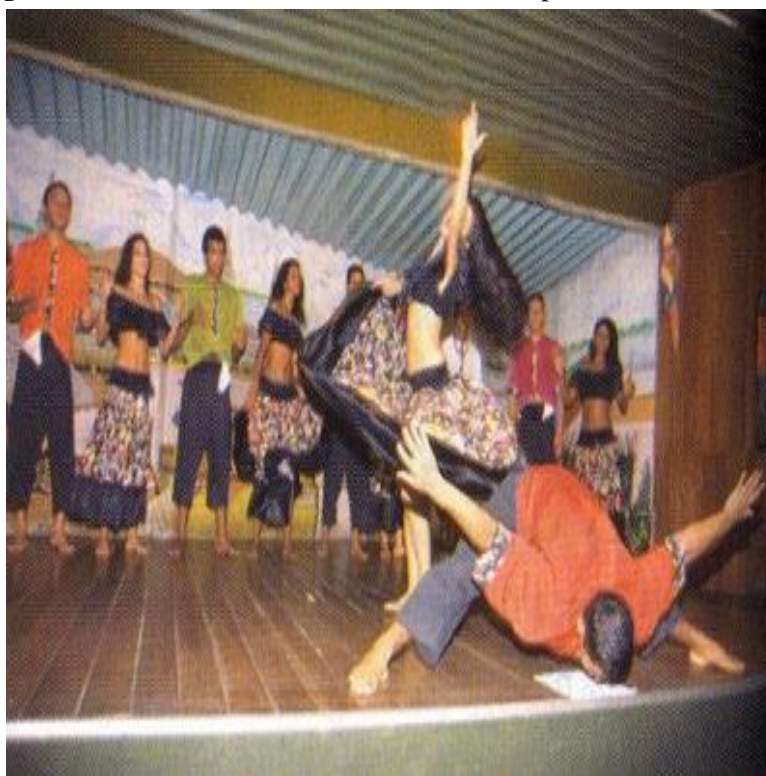
Figura 48 - Casal em cumplicidade na sua dinâmica corporal - Festival da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará em São Caetano de Odivelas, 2010.



Fonte: Jastes (2010).

Continuando a evolução da dança do Carimbó de Zimba, o próximo desafio será do cavalheiro, com as pernas abertas e estendidas para os lados, ele deve pegar com os lábios um lenço que está estendido ao chão, e deixado por sua dama. Caso ele não consiga pegar o lenço outro pretendente virá para substituí-lo para disputar o espaço com a Dama. Este gesto demonstra a habilidade corporal que o cavalheiro deve possuir na dinâmica da dança, pois exige perspicácia, flexibilidade no tônus muscular e articulações do corpo, e ainda agilidade e rapidez na *performance*.

Figura 49 - Dama comemora habilidade de seu parceiro vencedor!



Fonte: Ramos e Paulo (2001, p. 64)

Esta imagem acima foi registrada no espaço de apresentação para turistas das danças tradicionais, durante as décadas de 1980 e 1990, no extinto Restaurante Sabor da Terra, na Avenida Doca de Souza Franco, em Belém do Pará. As danças eram executadas após o jantar oferecido aos turistas e visitantes do local, em um pequeno e apertado palco italiano, ao fundo do restaurante, mas localizado de forma a todos poderem ver as *performances* dos dançarinos. Antes de cada apresentação, alguém explicava um pequeno histórico sobre a dança a ser executada.

Os dançarinos, muitos participantes ou ex-integrantes de grupos parafolclóricos, se reuniam, previamente, para ensaiar estas coreografias de repertório, geralmente; um coreógrafo do grupo parafolclórico era o responsável pelos ensaios, ele conhecia estas danças e era respeitado pelos outros integrantes por ter extensa experiência, em algum grupo parafolclórico da cidade de Belém. Todos os artistas eram remunerados por este trabalho.

A próxima Matriz que apresento vem da África e surge no gingado e nos dribles, no jogo, que ora é dança ora é luta, ludibriando em sua dinâmica corporal seus parceiros que também devolvem suas artimanhas com novos trejeitos, *performances* que acolhem ou afastam seus pares, aproximando ou excluindo estes da roda de Carimbó de Zimba, como

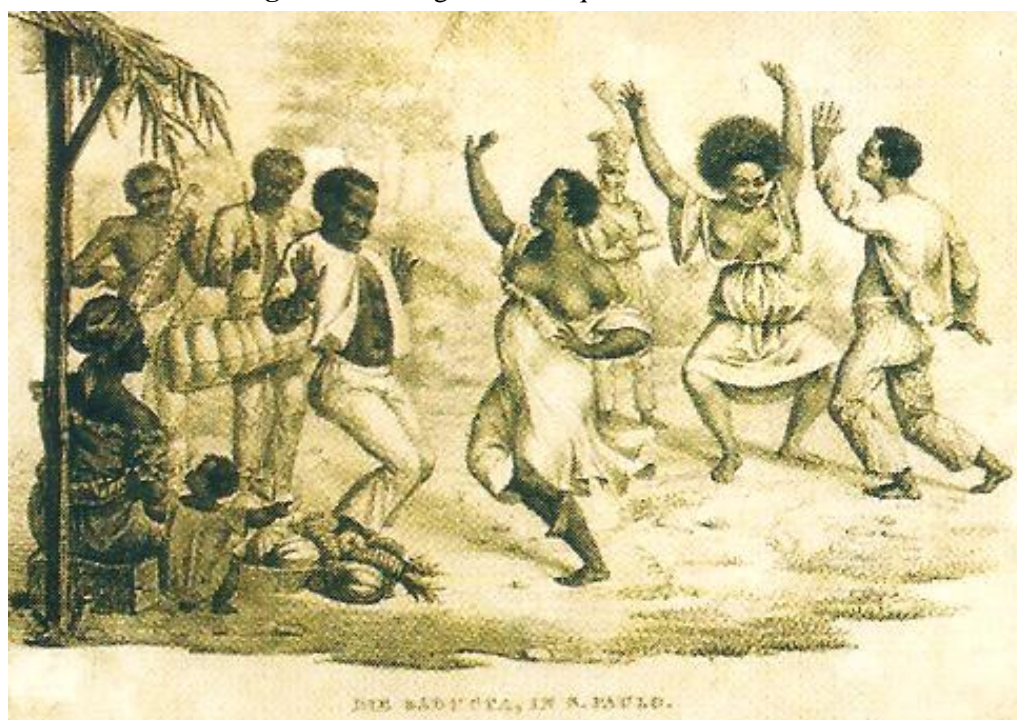
veremos a seguir.

4.1.3 Elementos da Matriz Africana

O homem africano trazido à força pelo processo escravocrata originário de diversas etnias e costumes singulares em sua terra natal, aprendeu no Novo Mundo a viver em união com seus irmãos para poderem sobreviver às mazelas da escravidão.

Assim, ele fortaleceu os laços com sua própria cultura, seus ancestrais e sua religião, estruturando a resistência, que até os dias de hoje é lembrada por seus descendentes através da música e da dança, e tendo como principal instrumento de percussão o atabaque, geralmente, de tamanhos diferentes, recebendo denominações diferentes, como já foi descrito anteriormente. Os atabaques ou tambores afros são a chave-mestra de suas manifestações e, hoje, integram em um grande número das manifestações brasileiras (SALLES, 1969, p. 278; CASCUDO, 1980, p 114).

Figura 50 - Litografia: Batuque em São Paulo.



Fonte: Johann Baptiste Von Spix e Karl Friedrich Von Martius (1823-31)

Como pode ser observado acima os casais estão sempre a se olhar, expressam carinho,

cumplicidade e desejo mútuo, sujeitando-se a desafios, a um jogo (HUIZINGA, 1990, p. 12), para provar seu querer bem através de suas agilidades corporais que tentam vencer os obstáculos que na floresta, na vida, no cotidiano e extracotidiano são muitos. Jogo social do cotidiano, teatralidade de todos os dias, ressignificada para o outro vê em momentos lúdicos, festas, Zimbas, tornando-se espetáculo (Cf. BIÃO, 1990, p. 23).

No Brasil, os africanos criaram cantos de trabalho, que retratavam seu cotidiano sofrido, e esse logo era esquecido, passando a ter duplo sentido sobre a jocosidade desdenhosa com seus algozes. Assim, levavam e levam a alegria coletiva com movimentações vivas, que envolvem e seduzem a dança dos casais, que são levados a quebrar e requebrar o corpo inteiro em um gestual cheio de sensualidade, num ritual de amor e resistência à sobrevivência de grupo. O gestual de animais era também “tempero” de suas manifestações. A referência de Nina Rodrigues e Mário de Andrade evidenciam o surgimento dessas manifestações africanas, que muito contribuíram e fazem parte da cultura afro-brasileira.

Seus corpos delgados e seminus, cobertos com peles e colares de ossos e dentes de animais, tranças, tatuagens e outros adereços que identificam as sua etnias, e carregam no seu imaginário o alimento de seus mitos, transladados de seu mundo distante, a África. E, assim, o continente africano se tornou tão próximo ao Brasil, onde a força da Natureza está sempre presente na força dos Caruanas indígenas ou de seus Orixás, ambos os panteões de pura energia presentes na Natureza que se unem e se aproximam por meio de várias manifestações espiritualistas, com os seus rituais de celebração e homenagens aos Orixás, Ikisses e Voduns. Uma das características mais marcantes da contribuição cultural dos africanos.

4.2 ESTÉTICA CABOCLA NA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA MATRIZ

O Novo Mundo foi, justamente, o espaço para a fusão das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, na Amazônia, a música e a dança estão imbricadas nos rituais religiosos como a Umbanda, que reúne Orixás, Pretos velhos, Caboclos, Ibejada (entidades crianças) e os Exús de Lei (guardiões e protetores dos portais sagrados), pontos riscados e cantados fazem o diálogo com o sagrado. E, como observei na dança do Carimbó de Zimba muitos cantos a entidades sagradas aparecem camuflados e registrados nas letras dos Carimbós, o que reflete outra característica cultural e estética da dinâmica corporal do Carimbó de Zimba que é o sentido holístico, que está presente também na formação étnica do candoblé na Bahia Martins (2008) explica este sentido holístico no Candoble:

(...) Os povos africanos vêm a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam uma nas outras sem que se fragmentem ou se separem do todo, nesse contexto sociocultural. Esse sentido holístico também se insere na movimentação da coreografia [da dinâmica corporal], que tem uma de suas principais características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam, interagindo entre si (...) (MARTINS, 2008, p. 120)

O caboclo, híbrido dos matizes étnicas que construíram a história do povo brasileiro na Amazônia, digeriu pela antropofagia cultural e elaborou uma cultura eficaz, construindo uma leitura que se alimenta da memória de seus ancestrais e enriquecida por suas vivências, sendo fruto de seu empirismo, ratificado por sua análise crítica diante de sua contemporaneidade que devaneia em seu imaginário, que o liga às ciências do espírito, construindo e constituindo um novo posicionamento em sua realidade local e global.

Índios e negros recebem as indumentárias lusitanas para cobrir, na concepção européia, a nudez selvagem. Contudo, os signos das pinturas corporais foram ressignificados por estes descendentes híbridos, pelas estampas coloridas, temas florais que reatavam a ligação com a Mãe Natureza, seus mitos e divindades num sincretismo cultural.

A quantidade e a densidade dos tecidos diminuem devido ao calor dos trópicos, deixando os contornos do corpo bronzeado do Apolo amazônico à mostra como o da Vênus cabocla, nas transparências e nos decotes dos vestidos. Moços e moças tebudas³⁸ de corpos bem formados, de cabelos lisos ou ondulados, geralmente, curtos para os caboclos e longos para as caboclas.

A mística mistura ressalta uma e outra característica ancestral na qual as matizes de pele, cabelos e olhos amendoados compõem uma obra-prima. Em cada indivíduo está emoldurado o contorno de corpos sedutores de machos e fêmeas expostos em uma sensualidade inocente, lapidados pelo labor cotidiano. Cada um, ressaltando detalhes de sua beleza através do meticuloso ritual de preparação para a folia de fim de semana ou festas comemorativas da comunidade. É a beleza nortista que se expande e explode em alegria e desembaraço nas festas populares.

Estas divindades amazônicas que se manifestam diante dos olhos mortais, alimentam os desejos a escorrer da boca dos varões observadores das filhas das Iaras, que sonham serem levados ao seu mundo encantado submerso nas águas, mesmo se arriscando em nunca mais voltar aos seus entes queridos, para ficar no colo da mãe d'água, e provar de seus prazeres e encantos, embriagados pelas águas de cheiro cheiroso que exala de seus corpos.

³⁸ “Tebudo” ou “tebuda” derivado de teba, adjetivo comum na cultura popular paraense, que significa “grande”, “forte”, “avantajado” (ASSIS, 1992, p.185).

A mulher amazônica descendente da Icamíaba, da Iamuricumá, esconde atrás de sua faceirice a onça cabocla, a guerreira, a fera astuta, cheia de encantos, pronta a se defender dos ataques não sedutores, como no Lundu em que a dama só se entrega depois de comprovado o poder de sensualidade de seu parceiro.

E é no Carimbó de Zimba, foco deste estudo, que o embate de forças sedutoras acontece, através de jogos que desafiam o parceiro ou a ambos. Em especial, na Dança da Onça, em que a mulher transgride as regras sociais e toma a iniciativa, se defende, ataca, domina e vence o poder masculino, desmoralizando-o diante de todos.

No Carimbó de Zimba, a dinâmica corporal e o tema cantado acabam por denominar outras danças, que se apresentam no terreiro festivo, como, por exemplo: a Dança do Macaco, a Dança do Galo e da Galinha, a Dança da Onça, a Dança do Jacurarú, a Dança do Yá, entre outras. Além disso, desenvolvem, além do jogo, um desafio entre os pares, e os outros casais e uma gestualidade característica de cada tema. Sendo que:

A Dança não “quer dizer” ela diz, na medida em que é significado corporificado. Por isso, também não faz sentido perguntar o que uma dança representa — o brincante [dançarino] não está representando um enredo ou uma história, ele está apresentando um circuito aberto de metáforas e estados corporais em forma de dança. (DOMENICE, 2009, p. 12)

No caso da Dança do Macaco, o cavalheiro sai a dançar imitando as peripécias do animal, a se coçar, dar saltitos, etc; já a dama realiza sua *performance* sempre perseguida por seu par. Esta dinâmica corporal lembra o ritual de saída da moça nova da reclusão, na Cultura dos Ticunas:

Preparam também um compartimento, no qual a virgem ficará reclusa. Os convidados ajudam na construção do cubículo, com folhagem e madeira. Um dos personagens principais da festa é um monstro que vive na água. É representado por uma máscara que tem a cara de serpente e a boca sem dentes, com mais de dois metros de altura. Em noite de lua cheia, a virgem entra no cubículo e fica guardada por duas tias maternas, responsáveis pela festa. São suas conselheiras. Lá, é depilada e pintada de azul, permanecendo em jejum durante a festa. Os pais da virgem oferecem comida e bebida aos convidados. Os tambores tocam sem parar...Alguém anuncia que da mata vem um demônio. Este, um mascarado de macaco, salta no meio dos presentes, fazendo gestos obscenos. Os índios riem muito. Comem e bebem. Aparece outro macaco, que ronda o cubículo da virgem, batendo o bastão no chão. Mas a virgem é defendida pelos vigias. Após três dias e três noites de festa, dança, bebedeiras, os pais da moça nova retiram-na da reclusão. Um velho, com um tição na mão, aproxima-se informando que o perigo passou, o demônio foi embora. A virgem, pintada de azul, com saiote vermelho, cocar de penas coloridas, começa a dançar junto com os outros índios. As tias dão conselhos. Que a moça nova deve ser ativa. Trabalhadeira. Um boa mulher e que deve respeitar o seu marido (ARAÚJO, 2000, p.246)

Várias máscaras representativas são também confeccionadas como as do tapir, peixe, veado, pássaro, esquilo, gato do mato, jaguar e, em especial, as que representam macacos, mas os índios com as máscaras corporais de macacos tentam a todo custo seduzir as cunhãs com seus trejeitos que lembram os perigos mundanos do sexo, a jovem tenta fugir de seu assédio.

Na Dança Onça, geralmente, sai um casal a interpretar o tema, sendo que a dama toma atitude do animal humanizado, a felina, mulher-onça, sai a caçar o cavalheiro, que através de dribles corporais instiga a fera e foge das atitudes agressivas das mãos em garras a ameaçar, seu par, sendo que na primeira oportunidade irá rasgar sua camisa.

A apresentação da Dança da Onça foi presenciada por Paes Loureiro³⁹, em 1974, que destacou os detalhes da Onça.

Me chamou atenção o caráter artístico e não apenas lúdico da dupla dançando. A tensão emocional que acompanhava toda evolução da coreografia e o caráter de suspense que ela tem na medida em que fica se esperando um desfecho resultante da disputa macho x fêmea. Como a possibilidade do macho se esquivar, embora o sucesso extracoreográfico esteja na vitória das investidas da mulher. O que se espera é que a onça consiga o seu intento, ou seja, dar os botes, rasgar a roupa do “Caçador”, rasgar-lhe também a pele através de gatanhadas e celebrar a sua vitória exibindo seu domínio sobre o parceiro. Também me chamou atenção a beleza plástica da dançarina que representava o elemento positivo, seja nas iniciativas, seja liderança coreográfica. Ela é que dava as cartas no momento da Dança da Onça, onde a própria denominação privilegia o elemento feminino. Todos os outros componentes gerais do Carimbó em exibição se transformaram de dançarinos em espectadores abrindo espaço para a dupla dançar, passando a olhar, aplaudir e a torcer, ora pelas esquivanças do Caçador, ora pelos botes da dançarina. Mas no final, identificados com o público, conjuntamente aplaudiam a gloriosa exibição de vitória conduzida pela “Onça–Mulher”.

A Dança da Onça faz também parte do repertório de rituais de algumas tribos indígenas entre essas a dos Jurunas, a dos Mati e a dos Assurini (JASTES, 2004). Na Dança do Jacurarú, a dama toma atitude do réptil jacurarú, em seu sutil caminhar a espreitar sua presa, da mesma forma que a mulher-onça, a mulher-jacurarú tenta rasgar as vestes do seu par na primeira oportunidade que tiver, arrancando aplausos e gargalhadas do público que os assiste.

Na Dança do Galo e da Galinha o Carimbó de Zimba caracterizam-se por utilizar certas cenas do cotidiano, na qual a teatralidade das ações do jogo social é transformada e mostrada de forma espetacular aos olhos de quem observa. A dinâmica corporal apresentada

³⁹ Entrevista com o Prof Dr. Paes Loureiro aconteceu no dia 8 de junho de 2004 em sua residência:

nas tensões das relações humanas (BIÃO, 1996, p.13), são essenciais entre as cenas-rituais e a rotina diária, que são as condições liminares, caracterizando, assim, todas as práticas espetaculares, constituindo-se um terreno próprio para, esses conflitos que promovem e provocam a ação.

Essa ação, como essa é observada, por exemplo, na letra da música do Carimbó de “O Galo e a Galinha”, de mestre Lucindo. Nesta categoria de Carimbó, os casais entram no círculo para disputar os seus parceiros, sempre um cavalheiro e duas damas ou uma dama e dois cavalheiros, que espetacularizam a briga, dançando e tentando expulsar o (a) rival com umbigadas, “bundadas”, peitadas e outros golpes, sem perder a majestade “harmônica” da dinâmica corporal improvisada da dança.

A Dança do Yá foi outra dança da Microrregião do Salgado Paraense que até então, eu não tinha conhecimento. Pelo que me foi relatado, esta dança, lembra a Dança do Retumbão, do Município de Bragança, ou mesmo uma quadrilha de pares soltos, comandada pelo marcador, o Mestre de Carimbó que canta o tema da Dança do Yá e anuncia quem sai e quem entra na dança. E, ele, quem está na roda, apresenta sua *performance* individual, escolhe um parceiro ou parceira, executa a sua dinâmica corporal com este escolhido ou escolhida e sai, voltando ao seu lugar, dando vez a outro que fica ao centro a comandar a dança.

A Dança do Yá é, uma das modalidades da Dança do Carimbó que se caracteriza pela simplicidade da evolução, mais social, tranquilo, sem grandes estripulias, como nas danças dos animais que citei anteriormente. Na Dança do Yá, cada um vai ao centro ao ser escolhido, faz sua apresentação, escolhe um outro e sai. Yá, no vocabulário Tupi-Guarani, conforme Bueno (1998, p. 389, 393) é um substantivo, que significa Yara, senhor, senhora, dono, dona de, e, ainda em Yorubá quer dizer mãe (Amado 1986, p. 172). Então, poderia dizer que seria a dança da mãe, do Senhor ou da Senhora, do dono ou dona da festa.

A dança do Carimbó de Zimba (ver a descrição da coreografia e croqui em anexo A) assume proporções gradativas, se inicia com o toque dos tambores de Carimbós, que provocam a percussão e a frequência vibratória, que chamando para o salão, seus dançarinos para executarem suas dinâmicas corporais, as saias a rodar espalham os cheiros característicos da pele perfumada dos caboclos e caboclas.

Os cavalheiros se aproximam e convidam as danças que seguem a frente e formam com os cavalheiros a lhes seguir na grande roda; os pares constituem em sua dinâmica corporal de voltas um pelo outro, um jogo de pega-pega sedutor, formando pequenos círculos efêmeros dentro da grande roda do grupo; este jogo é outra matriz recorrente em todos os grupos humanos, principalmente, em dinâmicas corporais lúdicas, também o considero uma

matriz na dança do Carimbó de Zimba.

Os casais dançam a se embrenhar no barracão de palha com o chão de terra batida, levantando poeira no arrastar dos pés animados, marcando o ritmo da música, interpretando com o corpo a letra cantada pelos poetas, sentindo o suor, escorrer pelos cabelos no pelo rosto chegando até a embaçar a visão. Sentindo o gosto do suor, o corpo pede que pare e se hidrate, mas o contexto envolvente não deixa, está totalmente estimulado pelo toque encantador do batuque que o religa a outras dimensões: o corpo flutua, desliza e mergulha nas ondas rítmicas envolventes de toques, que puxam na memória dos participantes o contato com o Divino, nossa cultura ameríndia-euro -afro-brasileira, na dança de Carimbó de Zimba:

(...) toda atmosfera espetacular criada dentro do barracão toma tal proporção incomum, através da vibração da música, da dança e da participação dos espectadores, que o visual, o auditivo, o olfativo e o paladar são ativamente estimulados, transformando a festa pública em algo de extra sensorial. (MARTINS, 2008, p. 121-122).

A dança do Carimbó de Zimba reflete e registra da ludicidade dos fatos cotidianos, com temáticas de sentido dúbio, nas quais a sexualidade e a luta pela sobrevivência estão sempre presentes. Seus movimentos retratam o contexto em que seus intérpretes convivem e interagem. A dinâmica corporal surge da criatividade cabocla, como formações simples de círculos, fileiras, colunas, podendo também se apresentar em pares, em grupos, dispersos ou com solistas.

Quanto ao gênero, pode ser desenvolvido ou só por mulheres, ou só por homens, nas festas de pescadores na beira do cais, ou por casais, o mais comum, com sentidos e significados próprios de cada grupo, os casais se revezam neste jogo que retrata, muitas vezes, o dia a dia das relações afetivas, nessa teatralidade transformada em espetáculo no jogo social do cotidiano aceito como verossimilhança. A ludicidade é disfarce do fato corriqueiro como, por exemplo, a briga, na Dança da Onça, na Dança do Peru, na Dança do Galo e da Galinha, entre outras. Está arte projetada no “extracotidiano”, da Carimbó de Zimba, torna-se espetacular aos olhos do público, que reaje rindo das cenas que, muitas vezes, se identifica com os fatos de suas vidas, ou seja, essas danças imitam fatos ou eventos do cotidiano caboclo através da ludicidade dessas danças.

Outro aspecto marcante de espetacularidade da Dança do Carimbó de Zimba tem haver com várias sequências de passos e gestos imitativos de animais, principalmente, aqueles do Jacaré, do Peru-do-ataláia, da Guariba (primata amazônico), do Macaco, do Camaleão, da Jacuraru (réptil amazônico), e da Onça. É importante ressaltar também que essa característica

é comum aos rituais indígenas, em geral. Esta semelhança é apontada também por Moura (1997, p. 69), que sugere a aproximação formal entre as representações de animais portados por brincantes, de cordões de bichos, ao alto da cabeça e alguns grupos indígenas da Amazônia. Estas representações foram registradas pelas expedições de Alexandre Rodrigues Ferreira e de Spix e Martius, e também desenhadas por Jean Baptiste Debret. As quais apresentam o grupo indígena dos Ticuna, em 1819, com suas máscaras festivas:

Não se deve enxergar nessas danças nada além de uma evocação festiva, em que os índios viviam o papel do animal caçado, e que não encerravam qualquer conotação da zoolatria CASCUDO (*apud.* MOURA 1997, 69).

Moura (1997, p. 84) registrou de David Corrêa Sanches Frias, o qual cita as danças miméticas de bichos, em uma localidade do interior paraense. Nessas danças, forma-se um extenso cordão, que se dispõe em círculo, com uma pequena orquestra, composta de violas, marimbas e Carimbós. Assim, ele descreve:

As danças, em que entravam personagens a representar algumas aves [...] nos saltos, lutas e voos, que fingiam, com grande aprazimento e balburdia de todos os figurantes. Viram-se várias danças: a do passarinho amarelo, a do gavião, a da pomba, na qual dois personagens de sexos diferentes postavam-se no meio da roda, em meneios amorosos entre si e investidas belicosas contra um terceiro passarola, um urubu, que tentava roubar a pomba (MOURA 1997, p.84).

Mas, Mário de Andrade (1959) alerta que:

É possível que os ranchos com nomes de animais e plantas derivem duma reminiscência totêmica, mas não só carece provar isso por um estudo mais aprofundado entre os nomes mais antigos dos ranchos e nações, como os totens afro-negros de escravos que nos vieram, e com prováveis totens ameríndios brasílicos, como não há dúvida que mesmo provado essa sobrevivência totêmica, ela seria apenas um confluente de um rio muito maior e geral: o princípio de morte e ressurreição (ANDRADE, 1959, p.77).

Outro elemento estético presente nesta matriz cabocla é a repetição. Essa prática na linguagem cênica, encontra-se nos comportamentos humanos espetaculares organizados pelo homem amazônico, apresentados em seus ritos, em sua arte e em formas de expressão do seu cotidiano. Esses comportamentos evidenciam a participação criativa do caboclo, na produção cultural da Amazônia, resultante de sua herança genética e cultural. Estes gestos repetitivos da dinâmica corporal cabocla que, muitas vezes, foram encobertos pela história, permanecem vivos na memória corporal de seu povo, mesmo, que sejam, inconscientemente.

Hoje, porém, coloco em evidência, por meio desse estudo e pesquisa, a contribuição

das matrizes estéticas e culturais dos ancestrais caboclos, sem querer desvalorizar a contribuição de outros povos, que ajudaram também a construir a nossa cultura amazônica. As criações artísticas na Amazônia apresentam elementos recorrentes em muitas civilizações, como as linhas dos traçados das cerâmicas, retratando o contexto vivenciado da fauna e da flora; tecidos e objetos utilitários deflagram signos que, evidenciando as cores como o branco, o vermelho e o preto que predominam entre outras, nas indumentárias estampas e de texturas coloridas, nos artesanatos de plumárias, de palhas, de madeira, com sementes, com contas, com ossos trabalhado e miçangas, viram joias.

A arte, artesanato e construções estão ligados as imagens amazônicas, são canoas, barcos, casas e tambores com suas cores fortes, vibrantes, vermelho, amarelo, laranja, equilibradas com as frias, verde, azul, traços coloridos, desenhos geométricos ou marajoaras. As danças, com suas indumentárias, que lembram a classe trabalhadora do passado, como: as vendedoras de ervas, de tacacá, cozinheiras, pescadores e etc. O olhar e a sensibilidade estética para este mundo, como forma de comunicação não-verbal, contribui para divulgação da produção da cultura amazônica.

Hoje a repetição é um valor estético constante e fundamental em todas as manifestações expressivas dos povos, sejam sociais, religiosas ou artísticas.

Martins (2008, p.123) descreve que a repetição é comum nos povos africanos e, conseqüentemente, reflete na produção artística de seus descendentes. Linhas, formas, movimentos, ritmos, texturas e suas várias combinações, concebem a própria estética na repetição de qualidade dos objetos artísticos.

A memória épica é outro valor estético presente na Dança do Carimbó de Zimba. A roda ritual se completa ou se desfaz, momentaneamente, sob a dinâmica corporal improvisada pelos casais que seguem com o seu diálogo gestual proposto pela temática da letra da música do Carimbó, podendo ser “Um canto... de trabalho; sem preocupação religiosa; de luta de classes; da terra; ecológico; machista; erótico e lírico (o amor e a vida)” (MACIEL, 1983, p. 126-127). Em quase todas essas temáticas acontece a humanização dos seres e elementos da Natureza, que são personificados pelos dançarinos. Algumas vezes, sua dinâmica corporal lembra o fenômeno de possessão e transe, como na Dança da Onça de Vigia de Nazaré. Nesta dança, a dançarina, aparentemente, incorpora o espírito da onça (Cf. JASTES, 2004).

A representação de elementos da Natureza era constante nos rituais Astecas presenciados e descritos por Durán⁴⁰ (apud VERSÉNYE 1996, p. 12). Entre eles, os

⁴⁰ Durán (c.1537-1588) viveu no México desde os 5 anos de idade e cresceu no Novo Mundo tornando-se um Frei Católico.

dedicados ao deuses Huitzilopochtli e Quetzalcoátl, aparecem jovens com indumentária e gestual de animais “bailaban, descendían unos muchachos, vestidos todos como pájaros y otros, como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas”. Duran acrescenta ainda que esta descrição apresenta uma dança ritual de índole teatral, na qual apareciam a música, os diálogos e a dança.

Em nível nacional, desde o primeiro encontro dos nativos com os europeus, que chegaram a esta terra denominada Pindorama, no ano de 1500, e durante o processo de convivência dos atores sociais envolvidos nesse momento histórico, foram feitos os registros da “beleza” e da “alegria” dos nativos, o gosto pela música e pela dança, documentados nos relatos da carta de Caminha (2002, p.73).

Em 1557, Jean de Léry presenciou a manifestação de comunidades tupi-guarani quando recebeu um grupo de nativos que se denominavam Caraibe, responsáveis em transmitir a história de seus antepassados através de ritos. Parés (1995, p.83) apresenta o depoimento de Léry, que diz: “Esto lo hicieron varias veces estos señores caribes y las cerimonias durabam casi dos horas sin que estos quinhentos o seiscentos selvajes cesaram de bailar y cantar”.

As Cerimônias Caraibe, entre os tupinambás, apresentavam forte relação com os animais interpretados pelos guerreiros como seus espíritos guardiões, que lhes transmitiam a força necessária para a luta. Espíritos-guias, entre eles, os pássaros, representados através de arte plumária, organizando ornamentos em plumas multicoloridas, que os acompanhavam nas danças rituais e nas guerras como aréolas ou coroas do ser humano, que os elevavam mais rápido ao criador, na ocasião da passagem da vida terrestre à vida ao lado de seus ancestrais, junto ao Mar Sagrado, as estrelas.

Figura 51 - Litografia: Ritual Tupinambá

Fonte: Parés (1995, p. 193).

Nota-se nessa figura acima do ritual Tupinambá a semelhança com passo básico do Carimbó, ou seja, o pé direito a frente, sendo seguido pelo esquerdo arrastado, e a postura típica dos dançarinos que curvam o corpo a frente com um braço a frente e o outro para atrás.

No Carimbó de Zimba, os ritmos atraem, envolvem e encantam pela alegria, desaguando em gestual, que simboliza o cotidiano ancestral ou moderno, decodificado por quem vive e interage no mundo amazônico de rios e florestas. Neste mundo, a fauna e a flora influenciam a vida e o imaginário caboclo. A vibração do tambor estimula o movimento dos pés, num arrastar dinâmico, um atrás do outro, em um movimento circular, o sentido flui sem os pares saberem a onde vão, um segue o outro, construindo no espaço, figuras circulares com seu par ou com os outros parceiros a dançar o Carimbó em grupo. Esta característica de muitas danças étnicas, como herança ameríndia, europeia e ou africana, podendo ser executadas em pares ou de forma dispersa pelo salão, o homem persegue, a sua dama a onde ela o quiser levar, começando aí o poder da dama sobre o seu parceiro, que a segue com gingando o quadril para lá e para cá.

O movimento do corpo assume o ritmo, que se desenvolve em um tempo espiralado, a partir da perspectiva prática da coreografia, seja nos níveis e linhas, seja nas três dimensões físicas do espaço (MARTINS, 2008, p. 125).

Observei as técnicas que vão se apurando na prática do fazer, no participar, no experimentar e no repetir as experiências das dinâmicas corporais que ocasionaram um

diálogo fluente com o seu par ou com o público. No movimento espiral que leva e trás, em movimentos circulares, cíclicos, contínuos como o mar, mas que não são iguais. Com leve pausa para respirar, pois enquanto tiver o tambor a tocar, o corpo acompanha em processo hipnótico, nunca pára o seu movimento de enchente e vazante, de prover e tirar o melhor para agradar quem está atento à dinâmica da vida. E este pode entrar ou sair da roda ritual, em sentido anti-horário, referenciando a ancestralidade, com o tempo orgânico pessoal, descobrindo a gestualidade própria de ser e fazer a dança individual e coletiva.

Este aprendizado começa muito cedo, na infância e na adolescência. Na Vila de Fortalezinha, em Maracanã; na Festa de Aniversário do Grupo Parafolclórico Iaçá; e no Festival Folclórico em Curaçá, em 2010, eu presenciei as crianças e adolescentes a aprenderem a dançar e a tocar, observando os mais velhos. Eles observavam imitavam e construíam a sua dança pessoal, como mostro na sequência de fotos, a seguir:

Figura 52 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba



Fonte: Jastes (2010).

Figura 53 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba 2



Fonte: Jastes (2010).

Figura 54 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba 3



Fonte: Jastes (2010).

Figura 55 - Casal de irmãos dançando Carimbó de Zimba 4



Fonte: Jastes (2010).

Em Belém, durante a comemoração de aniversário do Grupo Para-Folclórico Iaçá, crianças e adolescentes, que são parentes dos participantes do grupo passaram a observar as coreografias ensaiadas pelos mais velhos. Assim eles imitavam, reproduziram, dançaram e construindo seus próprios gestos de representar a sua dança. A seguir, mostro a sequência das fotografias com essas crianças e adolescentes:

Figura 56 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal



Fonte: Jastes (2010).

Figura 57 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 2



Fonte: Jastes (2010).

Figura 58 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 3



Fonte: Jastes (2010).

Figura 59 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 4



Fonte: Jastes 2010.

Figura 60 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 5



Fonte: Jastes 2010.

Figura 61 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 6



Fonte: Jastes 2010.

Figura 62 - Criança observa, imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 7



Fonte: Jastes (2010).

No município de Curuçá, consegui capturar imagens de adolescentes dançando, no Barracão do Carimbó, no meio do povo. Este espaço tradicional, coberto de palha e chão de terra batida, acolhe os adeptos desta tradicional manifestação da microrregião do Salgado paraense. A dama desenvolvia a sua dança de maneira enérgica e sempre cercada de galanteios de seu par, que a seguia, ela compartilhava o seu desejo. A seguir sequencia de

fotos:

Figura 63 – Conjunto musical tradicional animando o barracão.



Fonte: Jastes (2012).

Figura 64 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no Município de Curuçá.



Fonte: Jastes (2012).

Figura 65 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no Município de Curuçá 2.



Fonte: Jastes (2012).

Figura 66 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no Município de Curuçá 3.



Fonte: Jastes (2012).

Figura 67 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no Município de Curuçá 4



Fonte: Jastes (2012).

Figura 68 - Casal de adolescente apresentando sua dinâmica corporal no Carimbó de Zimba no Município de Curuçá 5.



Fonte: Jastes (2012).

Aos poucos são revelados os segredos da gestualidade numa construção constante, saem do repertório corporal: o cotidiano ressignificado, reelaborado nos trejeitos do corpo que conta as histórias dos caboclos de passos firmes, pés descalços e calejados. Os gestos harmoniosos, poucas palavras são ditas, por meio de um olhar, que diz tudo... Revelam na confiança da amizade, a afetividade, os segredos de vidas, como a de muitos brasileiros anônimos, mas “Mestres”, representados nos relatos, pela palavra que é sagrada. A palavra que ao sair da boca, com uma força de testemunho vivido, experimentado, sofrido, escondida em águas turvas, emergiu com alegria nas narrativas de dias de festas:

Dias de Zimba!

Saem, assim, do esquecimento as histórias que traçam novos caminhos, reescrevem e indicam a direção dos acontecimentos pela experiência dos atores sociais, que constroem a sua história, dando a voz, e respeitando a alteridade de cada personalidade, dando vazão ao fluxo dos fatos, peças do quebra-cabeça, que aos poucos completam e ajudam a fluir o ciclo da vida.

Figura 69 - Casal voltando para sua casa, na Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/ Maracanã/ Pará



Fonte: Jastes, 2010.

Após ouvir relatos, viver as histórias e ter participado do Carimbó de Zimba, varro o

terreiro, desenhado pelos pés a dançar em pleno êxtase... Não com a intenção de apagar as pistas, mas com o respeito a cada aprendizado. Trago comigo o aprendizado. A saudade dos que já desencarnaram. As lembranças sinestésicas do suor a escorrer de tanto dançar, os aromas de ervas, comidas e bebidas. E, a energia sedutora das narrativas apaixonantes, encontros e desencontros na busca pelas verdades, que muitas vezes não são ditas, mas sentidas.

Vou Zimbar em outros caminhos! Vou seguir “novas” pistas e encontrar nos banheiros de saia a me guiar em redemoinhos, que me tragam como o mar, cheio de mistérios. Enigmas a seduzir e cativar em relatos que fazem encantamentos, nos quais quero adormecer levado pelas memórias de versos dos cantos caboclos dos Carimbós, a embalar o meu próprio corpo que ainda resiste à fadiga de um “parto” de um filho, muito esperado.

E se parto a procura de quem me ensina e alimenta o meu imaginário, vou aguçando, a minha fonte pelo conhecimento, pé ante pé a rastejar ou bater a terra, só até o som de outro tambor, ou coração, anunciar...

Hoje tem Zimba!!!
 E eu...
 Vou Zimbar!!!
 Na dança de corpos entrelaçados... em desenhos mil!
 Meu caminho sou eu que traço...
 Acho...
 Me perco em rastro deixados na terra,
 Sal do suor a escorrer vir(a)mar,
 Fogo de desejos a corromper...
 Na aventura do prazer de 7 saias a rodar...
 Ciganas a me ensinar a ler destinos...
 Em cada convite gestos a seduzir...
 Olhar mundano a me trair!
 E, eu, agradecido a me entregar!
 Zimbando, zimbo a zimbar!!!

(Éder Jastes)

Na próxima seção faço as considerações finais sobre o ZIMBA: A ESPETACULARIDADE GESTUAL DOS DANÇARINOS DE CARIMBÓ NA AMAZÔNIA A espetacularidade gestual dos dançarinos de Carimbó na Amazônia, apresento também resultados obtidos durante o desenvolvimento desta da pesquisa e possibilidades para novas abordagens de estudo e investigações.

VARRENDO O TERREIRO

É varrendo o terreiro que descubro os tesouros deixados pelos que aqui estiveram a apresentar suas experiências. Com este estudo tive oportunidade de aprofundar e validar as informações que já existiam sobre o Zimba. Na Microrregião do Salgado do Estado do Pará, inicialmente, segui a informação de que o Zimba e o Carimbó eram sinônimos e denominava instrumento, música e dança; informações fundamentadas na pesquisa de Vicente Salles (1969). Outros pesquisadores enveredaram por este caminho, assim segui também as pistas de Salles (1969) e Marciel (1993), Loureiro (2000), Blanco (2003), Jastes (2004) e Bastos (2010) que se debruçaram sobre o Carimbó, me possibilitando coletar informações teóricas que fundamentaram meus argumentos sobre esse estudo: ZIMBA: A ESPETACULARIDADE GESTUAL DOS DANÇARINOS DE CARIMBÓ NA AMAZÔNIA A espetacularidade gestual dos dançarinos de Carimbó na Amazônia.

Tive oportunidade de conhecer a arte dos Mestres de Carimbó, ou pelas bibliografias, também ao vivo, conversando, dançando, comendo e bebendo, e trocando com eles experiências sobre o Zimba, vivi mergulhando em águas profundas!!

Digerei com fome acadêmica e prazer artístico o viés do Mestre da espiritualidade ao popular. Descobri que o Zimba, em seu trajeto antropológico mostrou, ser muito além que sinônimo de Carimbó. Zimba passa agora, com essas informações coletadas por meu estudo a adquirir um conceito mais amplo para mim. Zimba atravessou o Oceano Atlântico com a diáspora negro africana, veio com o culto a Nanã Buroco, mamãe Zimba, talvez na bagagem dos integrantes da Nação, Tribo de Benguelê, Benguela, Banguela (SALLES, 2003, p. 68, 84), capturados e feitos escravos que foram trazidos para o Brasil, para a Capitania do Pará e do Maranhão. Trouxeram em sua bagagem a influência sobre os seus costumes, religião, superstições, hábitos alimentares, técnicas de trabalho, danças, músicas, entre outros.

Entre estas, a Dança do Bambiá registrado no Maranhão por Vieira Filho (apud SALLES, 2003) e em Belém por Tô Teixeira (apud SALLES, 2003), ou ainda na Dança do Bambarê das rodas de negros, em Belém também registradas por Tô Teixeira, ou na cantiga de ninar de semelhante sonoridade, Bamberê, da preta velha da Vigia, Dona Agostinha, recolhida por Lenôra Brito (apud SALLES, 2003); ou ainda a Dança do Bangulê que aparece no baixo Gurupi, Viseu, Pará, próximo ao Maranhão.

Outra dança também de sonoridade semelhante é recolhida no Maranhão e também aparece no Pará nas comunidades quilombolas do Mola, Itapocu e Juaba, no município de

Cametá, o Bambaê, que talvez seja o ancestral do Samba de cacete e Siriá, segundo Salles (2003). Ou ainda a Dança do Banguê também da região do baixo Tocantins, Cametá, Igarapé-Miri e Abaetetuba. A etimologia trás o mesmo sentido de Zimba, baile, encontro festivo, que agrega a comunidade emocional em prazer e ludicidade do convívio humano.

Zimba, em meus estudos, passou a ter este poder agregador. Nesta trajetória transatlântica carregado de sentidos e significados, não tardou a passar ao vocabulário da comunidade, como gíria popular, Zimba, passou a ser oralizado como sentido de velocidade, como, por exemplo “Vou zimbar (sair veloz)” ou “Zimba! ... (corre!)” ou ainda “Zimbando, Zimbando!” (saíam, em velocidade!) entre outras formas...

Essas expressões verbais, aliadas a gestualidade do caboclo no Município de Maracanã, me fizeram recordar de minha infância, pois nessas rodas de amigos utilizávamos esses termos em nosso linguajar de curumins, perdidos nas ruas do bairro dos Jurunas, em Belém do Pará.

E neste processo de debulhar histórias cheguei ao Zimba como instrumento de percussão, tambores do Carimbó, apresentado por seu Alfredo e ratificado por Pai Antônio em seu depoimento no Fórum Social Mundial. Descobri também que Zimba é a entidade que fez os tambores e os deu de presente ao ser humano: Nanã Borocô. Saluba Nanã!

Sei agora que Zímbalo, Zimba é de origem Africana, possivelmente Banto, da Nação Benguelê. Provavelmente, denomina Orixá Nana Borocô e também o tambor com uma de suas extremidades coberta de couro de cobra, a Orixá Nanã apresenta suas vestes de tecido de chitão estampando em sua saia rodada, tipo “volta ao mundo”, e anágua branca, indumentária semelhante a que encontramos nas danças tradicionais Amazônicas, entre elas, o Carimbó. Nanã é a orixá da criação, ancestral, a mais velha das Iabás.

Acredito que antes de Zimba existiu Zímbalo, que passou a Zimba e depois a Carimbó, isso é ratificado por Bastos (2003, p. 105). Talvez no embalo dos festivais folclóricos da década de 1970, que elegeram o Carimbó como representante das manifestações tradicionais amazônicas, o Zimba estivesse na periferia do preconceito da época entre as dança de preto como era conhecida na Vila de Tauapará, em Vigia de Nazaré; no Bairro Alto em Curuçá; na Vila Chata, no município de Maracanã; na Vila de Maranhãozinho, no município de Marapanim; no bairro do Umarizal em Belém do Pará e na Vila de Cunami, em Macapá/Amapá.

Vicente Salles (2004, p. 135-136) descreve como o Carimbó se espalhou pela zona litorânea do Maranhão e do Pará:

Ora, o carimbó, no Pará e no Maranhão, por onde se espalhou principalmente pela faixa litorânea mostra ter origem comum: o batuque dos negros abrigado a tambor. Tambores que irmanaram o povo mina nagô e o povo mina-jege com o povo banto-sudanês. Pele negra foi reduzida pela escravidão a uma só coisa achada: a massa de escravos. (...) Este mesmo batuque derramou-se nas danças rituais, quando foi possível restaurar as tradições religiosas africanas, e se multiplicou nas danças de terreiros, muitas delas agrupadas nas grandes famílias do samba. (...) No Pará, como nas regiões de mais densa população negra, há abundantes registros do batuque e do samba, muitas vezes confundidos, conjunto classificado em razão da vênica como “samba de umbigada”, tão bem estudado por Edison Carneiro na monografia *Samba de Umbigada*, 1961. (...) A esse samba se filia o tambor-de-criola, do Maranhão, donde certamente procedem muitos elementos, constitutivos do carimbó, associados às vertentes européias e indígenas, possíveis de identificar (SALLES, 2004, p. 135-136).

Consigo perceber traços distintos de matrizes ancestrais, tanto do ameríndio, como do europeu, como do negro africano, nas dinâmicas apresentadas pelos dançarinos de Carimbó de Zimba. Dos grupos indígenas da Amazônia brasileira, aponto a gestualidade nos Rituais Panteístas, Totênicos, reproduzindo imitações que partiram da observação do cotidiano amazônico, e transformaram-se nos rituais xamânticos e momentos lúdicos, gestualidade que foram reelaborados para serem vistos pelo grupo que presencia o ritual e a festa.

Tudo tem vida, tudo é energia, flora e fauna, assim como os elementos da Natureza, terra, fogo, água, ar e éter, se revelam nas atitudes do ritual e nas expressões dos corpos ameríndios a se mover, com corpo curvado a frente, marcação rítmica de um dos pés à frente e o outro pé a arrastar o corpo atrás do primeiro, deixando pistas dessa espetacularidade nas matas da Amazônia.

O ritual do Canjerê é a teia holística que liga a parte ao todo e o todo a parte na tessitura das tramas do antes, preparando o espaço da aldeia, coletando alimentos, preparando bebidas e adereços para enfeitar os corpos pintados no ritual, o acolhimento de todos os convidados com hospitalidade, e a alegria da festa até o seu término, limpando o terreiro, todos tem suas tarefas e obrigações, dando oportunidade de todos, a ter acesso a tudo dentro dos fundamentos da comunidade indígena. Tendo como autoridades supremas o Tuxaua e o Pajé, que podem ser homem ou mulher e às vezes acumular cargos dependendo da etnia.

Das comunidades quilombolas aponto a ginga dos quadris, o jogo malicioso entre parceiros e casais, talvez oriundos dos capoeiristas, considerando que no Pará havia grande inserção destes no Carimbó (SALLES, 2004, p. 135), que dançam essa gestualidade que também saem do cotidiano do trabalho dos rituais afro-religiosos, também Panteista, para a ludicidade dos grupos e comunidades negras, tal como no Cangerê dos ameríndios o Zimba aparece nesta relação da teia holística dos eventos religiosos ou lúdicos.

E quando organizadas em irmandades, mais rígidas, são o Capitão e a *Capitoa*. Estes fazem o papel de rei e rainha, disciplinando junto com seus pares, os membros dos rituais religiosos e lúdicos da comunidade. Indumentárias, adereços, oferendas, comidas e bebidas, horários de início e término, tudo passa por esta autoridade que é respeitada pela comunidade.

Dos grupos europeus percebo além das indumentárias que cobriram os corpos ameríndios e africanos, para esconder o que estes têm de mais belo, o corpo a se expressar. Os grupos europeus que aqui estiveram a contribuir em nossas danças já apresentavam contribuições dos Turcos que dominaram a Europa por muitos anos, assim as danças campestres e as danças do Oriente Médio, com movimentos das fraldas ao vento, executando desenhos de mandalas nos giros das saias, com posturas, paradas, giros e voltas, batidas de palmas de mãos e dedos a castanholar, encantam ainda hoje os olhos de quem as vê.

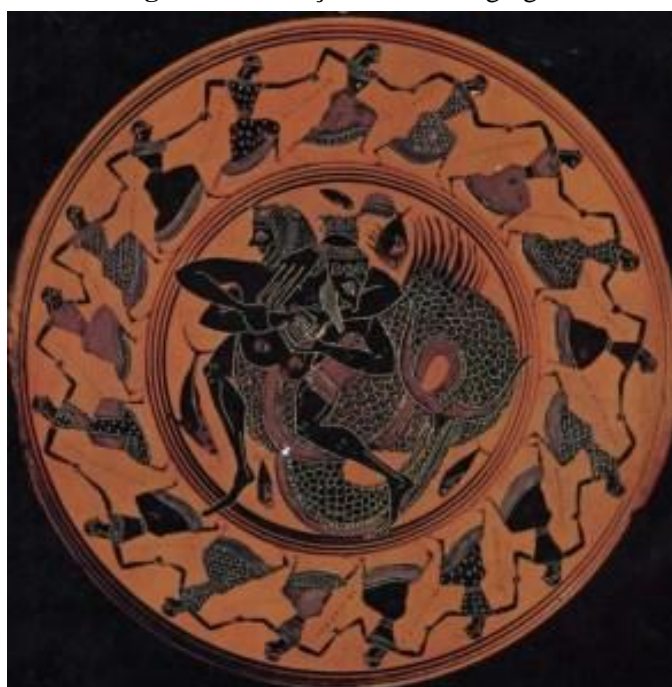
É um jogo de sedução e conquista das danças ciganas, sete saias, a roubar o olhar do público. Vem do Egito e da Grécia antiga (GOMBRICH, 1995, p. 62, 112) as imagens gravadas em relevo com cenas do cotidiano e de danças circulares a Baco, com tecidos leves e esvoaçantes. E estas danças com movimentações alegres de saias, chegam ao Brasil com os portugueses, espanhóis e italianos, nas camadas de camponeses e outras da sociedade com descendência destes primeiros, muitos ciganos marginalizados foram extraditados para o Novo Mundo; e eles trouxeram a alegria estampada nas manifestações espetaculares que apresentavam quando cantavam, tocavam e dançavam a vida!

Figura 70 - Dança egípcia.



Fonte: Lucia Uureakaha (2008)

Figura 71 - Danças Circulares gregas.



Fonte: Blog Manamani (2011)

E se Carimbó é também uma corruptela de Samba, Semba, Simba, Zimba, como

afirma Salles (1969), peço licença a composição musical da Escola de Samba União da Ilha (Carnaval de 1982), do Rio de Janeiro, e afirmo, que hoje o que mais aproxima todas estas manifestações brasileiras em sua ludicidade é a ALEGRIA!

A minha alegria atravessou o mar e ancorou na passarela.
 Fez um desembarque fascinante no maior show da terra
 Será que eu serei o dono desta festa?
 O rei, no meio de uma gente tão modesta
 Eu vim descendo a serra cheio de euforia para desfilar
 O mundo inteiro espera,
 Hoje é dia do riso chorar!
 Levei o meu samba pra mãe de santo rezar
 Quanto mau olhado carregou meu patuá
 Acredito ser o mais valente nesta luta do rochedo com o mar...
 É hoje o dia
 Da alegria
 E a tristeza
 Nem pode pensar em chegar

Das matas, dos salões e dos terreiros, este carnaval, em seu sentido literal, promoveu as misturas étnicas e estéticas entre tão diversos grupos humanos: A busca pelo conhecimento me impulsionou as visitas pelos municípios do Pará: Belém, Vigia de Nazaré, Marapanim, São Caetano de Odivelas, Maracanã e Curuçá. Observei, coletei em registros audiovisuais, fotografei a gestualidade dos dançarinos de Carimbó e sistematizei informações sobre o Zimba.

Concluí que o Zimba, em seu contexto de festa, contém diversas manifestações espetaculares, em forma de dança: o Lundu, o Retumbão, o Yá, o Xote bragantino, o Brega, o Samba, o Pagode, entre muitas outras. Escolhi a Dança do Carimbó de Zimba (Gomes, 2007, p. 70, 102), este termo emprestado da comunidade da Vila de Cinami. Em Macapá/AM, manifestações tradicionais, segundo relatos dos intérpretes de Gomes (2007) vieram de Vigia de Nazaré, com a fuga de escravos, dando origem à comunidade quilombola, da Vila de Cunami. Esta atitude foi para ratificar que o Carimbó é apenas uma das danças que contempla os momentos de festa da comunidade.

Focado no Carimbó de Zimba, apresentei a dinâmica corporal dos dançarinos desta modalidade de dança amazônica e fiz análises baseadas nos relatos apresentados pelos

dançarinos de Carimbó na cidade de Belém do Pará, nos municípios da Microrregião do Salgado do Estado do Pará: Vigia, São Caetano de Odivelas, Maracanã e Curuçá. Percebi o diálogo corporal que os casais apresentam em suas dinâmicas corporais, as quais denominei de “Banzeiro de Saia”, o jogo de conquista entre dama e cavalheiro.

Acredito que as informações coletadas nos depoimentos dos guardiões da cultura Amazônica, que tiveram a experiência com o Zimba em seu *locus*, vieram ampliar o sentido e o significado do termo, apresentando-o como parte do vocabulário paraense na gíria que representa a dinâmica rítmica, a velocidade das ações caboclas. Também foi vital para mim vivenciar a reunião festiva que agrega outras manifestações tradicionais além do Carimbó, momento em que o divino social toma corpo através de uma emoção coletiva Maffesoli (2020: 16) e organiza desde o espaço de interação, a divulgação da festa, os convites, o preparo dos “comes e bebes”, até o contato com o conjunto que irá animar a festa, o local, o dia e a hora de começar e só acaba com o sol a nascer.

Pretendo instigar a reflexão crítica, sobre o diálogo observado na dinâmica corporal que acontece na Dança do Carimbó de Zimba, apresentado por caboclos e caboclas, na Zona do Salgado Paraense ao manipularem suas indumentárias, como exemplo da práxis ação-reflexão-ação. Na observação, no registro da oralidade, na gestualidade, na reflexão e na experimentação da etnopesquisa, apresento os dados que surgiram na investigação do meu mestrado sobre a Dança da Onça⁴¹, que começou no Município de Vigia de Nazaré, e onde encontrei o objeto de pesquisa para o Doutorado. Com a defesa deste estudo apresento parte do panorama do batuque na Amazônia, como elemento aglutinador de manifestações espetaculares.

Observei o diálogo corporal, dos dançarinos e dançarinas, com a letra da música, o desenrolar da trama gestual, que traduz a simbologia de movimentos institucionalizados de forma espontânea, sem ensaios, inconsciente no primeiro momento, na escolha do repertório a ser apresentado, mas que já está incorporado no jogo sedutor de movimentos de braços, de mãos, de quadris, nos giros, nos sapateios e nos olhares.

Jogo apre(e)ndido no observar da dança ancestral de seus avós, de seus pais, de seus tios e de seus parentes não sanguíneos, a apresentar no silêncio dos mestres dançadores, a dança que fala, sempre acompanhando a letra e o ritmo da música dos outros Mestres, que cantam e tocam, em uma dinâmica corporal de pantomima cabocla.

Neste momento concluo a minha apresentação dos diálogos desenvolvidos com os

⁴¹ Ver Jastes (2004).

guardiões da cultura cabocla, que me ajudaram a construir argumentos para apresentar o Zimba na ótica da comunidade, pois vivenciam e desenvolvem esta manifestação ancestral em seu cotidiano com ênfase, no que sugere Mauss (1974, p. 21): “tomar emprestado à série do movimento do ato executado à sua frente”, e assim (re)organizar esses conhecimentos, sistematicamente, dando pontos de ligação aos fragmentos dos relatos de experiências dos apreciadores do gênero que reconhecem o seu fazer criativo, ou, que passaram a reconhecê-lo depois de questionados sobre o sentido e o significado de seu desempenho espontâneo, performático e/ ou ensaiado.

Venho, assim, compartilhar esta pesquisa ZIMBA: A ESPETACULARIDADE GESTUAL DOS DANÇARINOS DE CARIMBÓ NA AMAZÔNIA A espetacularidade gestual dos dançarinos de carimbó na Amazônia, que faz parte do DINTER UFPA/UFBA, Doutorado em Artes Cênicas, e instigar a reflexão sobre a contribuição das técnicas corporais destas práticas de comportamentos humanos espetaculares organizados pelas comunidades ancestrais na Amazônia brasileira, Neste caso, que possa servir de fonte inspiradora aos artistas da cena, à corporeidade do artista, entre outros.

Pretendo instigar também o olhar atencioso quanto a essas técnicas que advêm do berço do povo, e valorizar a simplicidade e complexidade de informações contidas na construção do gestual apre(e)ndido nas observações, imitações e interpretações do cotidiano e reelaboração deste repertório gestual para o extra-cotidiano de cada comunidade. Ambientes festivos, nos quais expressam sua cultura, apresentam e deslindam suas cenas nas comunidades de pescadores nos ciclos de festas aos santos padroeiros, em especial, São Benedito, no mês de dezembro, ou mesmo em outras comemorações caboclas, pois, o término da festa vai depender da animação do grupo que traz a alegria estampada em cada rosto e é o reflexo do dia a dia.

A pesquisa aponta também para o aprofundamento nas heranças religiosas que apresentam o Zimba como entidade africana. No depoimento de pai Antônio, por exemplo, ele é apresentado como a Entidade Zimba, Quissé de Oxóssi. Esta informação me levou às músicas *Benguelê*, Lundu africano que apresenta a Orixá sagrada Nanã Borocô, no culto de Candomblé. A pesquisa de Prandi (2005) e a música *Canjerê Caboclo* de Altino Pimenta (1994), bem como outros pontos cantados, me levaram ao encontro com a Umbanda. Por meio deste estudo e observação permitidos na casa de Umbanda Luz do Oriente, observei as Entidades da família de Léguas. Esta família será foco para estudo futuro, pois apresenta a ritmicidade, gestualidade, alegria e simpatia presentes em seu ritual e que tem aproximação com as características da dança de Carimbó de Zimba.

Na microrregião do Salgado, o culto a São Benedito e outros santos católicos, aparece nos pontos cantados da Umbanda, os Pretos Velhos, vudunzis, entidades ancestrais, sábias e caridosas, curam e aconselham os seus filhos, seu território são os campos santos, as calungas pequenas, os cemitérios; e a calunga grande, o mar, locais onde também habita o Orixá Nanã Borocô, ela é a mãe de todos os Orixás, é a Orixá-velha, representa o elemento terra, a essência criadora, a força ancestral em movimento: “Mamãe Zimba/ Chegou, ta no reino /Mamãe Zimba veio sarava...” Estes versos do Lundu africano Benguelê, faz referência a esse Orixá Nanã.

Os compositores brasileiros João Bosco e Francisco Bosco (apud PRANDI, 2005, p. 62-63) citam Nanã na música Benguelê/ Metamorfose, que diz assim:

Oxalá ô'
 Benguela ô
 Angola oluô jogou
 Foi que lá de Jesus, sagrado pizindin
 Saca! Saca! Aquicó
 Cacarecô cantou
 Cacarecô cantou
 Nanã-terra dançou
 Xequerê chacoalhou!
 Logo no início da festa
 A rajada de vento
 Iaô barrou
 Sem barra pra segurar
 Na falta de orixá
 Iaô se arriscou
 Babalaô de morim e chitão
 Fala ao meu coração
 Se a natureza dá sem cobrar
 Babá Egun baixou
 Colorindo o agogô
 De onde há de vir para dançar
 Ressuscitando o amor
 Desde quando Abraão
 Chico-rei desde então
 No batuque da casa ordenou
 Reis na folia, agô benguelê
 E São João falou
 É preciso renascer uma vez
 Quem me batizou
 Se esqueceu de dar um nome pra mim
 Pedra que parou
 Vem o musgo e toma conta da luz

Quem será que sou
As metamorfoses nunca terão fim

Nesta letra ficam as pistas para continuar o estudo sobre o Orixá Nanã, da Nação Benguela e a sua chegada nas terras brasileiras, suas atitudes ao vestir-se de morim e chitão, os preceitos de respeito à Natureza, e a referência ao instrumento agogô, sendo coberto com suas cores, tecido de chitão de onde há de vir baixar, ao som da frequência vibratória a lhe chamar para alegrar o terreiro. Afinal, a entidade foi quem presenteou os seres humanos com o tambor coberto em uma das extremidades com couro de cobra, é ancestralidade, elemento terra, Mamãe Zimba. Esse é o motivo pelo qual está presente nos pontos cantados de rituais afro-brasileiros, do lundu africano Benguelê, que trouxe em seu contexto as possibilidades de minha aproximação as histórias e mitos cosmogônicos de nações, terras, seres e entidades de luz, como Nanã Borocô...

Saluba Nanã!

Saluba Vovó!

Figura 72 - Arrumando os Carimbós, UFPA, Idea, Belém do Pará.



Fonte: Jastes (2010).

Estas considerações que faço não são finais, pois o processo continua nas metamorfoses que nunca têm fim. Arrisco-me a apontar direções a percorrer em novos estudos na construção de conhecimento sobre a Dança do Carimbó de Zimba e as outras manifestações tradicionais que fazem o meu processo como educador tão prazeroso.

Colocar em práxis o ensino, a pesquisa e a extensão incentivam ainda mais o mergulho

e a produção de conhecimento sobre a gestualidade dos caboclos amazônicos, mundo ao qual faço parte, comunidade afetiva, com sua ética e estética, a contaminar de alegria seus pares quando dançam. Com humildade e orgulho registro e divulgo aqui suas identificações, suas identidades, possibilitando, assim, o reconhecimento de suas matrizes estéticas. Cada passo, um novo gesto, mais um Zimba.

REFERÊNCIAS

TEXTUAIS

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios**. (ilustrações de Carlos Bastos) 34ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1986.

AMAZÔNIA CONTINENTAL. Disponível em: <http://www.amazoniabrasil.org.br/pt/amazonasno planeta_c.htm>. Acesso em: 02 fev. 2009.

AMAZÔNIA LEGAL. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazonia_Legal>. Acesso em: 04 jul. 2009.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. (Trad. De Lólio L. de Oliveira). São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Música do Brasil**. Curitiba: Guaíra, 1941.

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins, 1959. 3v. (Obras completas de Mário de Andrade).

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. Os estudos do folclore no Brasil. In: **Seminário de folclore cultura popular**. Rio de Janeiro: Ibac, 1992. p. 23-28.

ARARÊ, M. Bezerra. **Amazônia Lendas e mitos**. Belém: Paka-Tatu, 1974.

ARAÚJO, Alceu Mainard. Instrumentos musicais: o som da Amazônia. In: **Brasil: Histórias, costumes e lendas** (nº 2). São Paulo: Editora três, 1999.

ARAÚJO, Alceu Maynard. A Festa da Moça. **BRASIL: Histórias, costumes e lendas**, Rio de Janeiro, n. 2, 2000.

ASSIS, Rosa Maria Coelho de. **O Vocabulário popular em Dalcídio Jurandir**. Belém: UFPA, 1992.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço [tradução Antônio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio] São Paulo: Martins Fontes, 1993. (coleção tópicos). 7ª tiragem. 2005.

BASTIDES, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. (Tradução Maria Eloisa Capellato e Olívia Krähenbuhl) – 2. ed. – São Paulo: Livraria Pioneira, 1960.

BASTOS, Renilda do Rosário Moreira Rodrigues. Poetas do carimbo: Vozes da tradição paraense. In: SIMÕES, Socorro (Org.). **Cadernos de resumo do IV IFINOPAP – Cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta**. Belém, UFPA, 2001. p. 211-219.

_____. **“As três margens”**: travessia, memórias e histórias do Bairro Alto de Curuçá-PA. 208f. Tese de Doutorado pela Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Ciências sociais. Belém, 2010.

BATES, Henry Walter. **Um naturalista no rio amazonas**. (Tradução Regina Régis Junqueira). São Paulo: Ed. USP, 1979.

BHABHA, Hommi K. **O local da cultura**. (Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves). Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIÃO, Armindo; PEREIRA, Luiz Cláudio; CAJAIBA, Renato Pitomba (Orgs). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume/Salvador: GIP-CIT, 2000.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. (Org.). **Etnocenologia: Textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e editora, 2009.

_____. **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A, 2007.

_____. Estética performática e cotidiano. In: **Performance, performáticos e sociedade**. Brasília: UNB, 1996. p. 12-20.

_____. Le jouir du jouer. In: **Societés**. Paris: Dunod, 1990. p. 21-25.

BLANCO, Sonia Maria. **O Carimbó em Algodual**. Dissertação de Mestrado em Musicologia. São Paulo: USP/ECA, 2003.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992..

BOSI, Ecléia. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo. Companhia das letras. 1994, p. 55

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. 2ª. ed. (Trad. Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. (Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa). 3 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CAPITOA. Disponível em: <<http://www.pa.sebrae.com.br/sexoes/servicos/cultura/marujada.asp>>. Acesso em: 03 fev. 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

_____. **A literatura oral no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1984.

CENTRO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA. **ETNOCENOLOGIA. Manifesto**. (Tradução Armindo Bião e Alberto da Palma Pereira). Paris, 1995, mimeo.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CORTESÃO, Jaime. **Carta de Pero Vaz de Caminha: Ao El-Rei de Portugal**. 2002 p.106.

COULON, Alain. **Cahier de recherche ethnométhodologique**. Paris: Université de Paris VIII, Juin, 1993.

DANIEL, João. **Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas**. (v. 1). Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

DANÇA EGÍPCIA Fonte: <http://luciaareakaha.wordpress.com/2008/11/23/historia-da-danca-do-ventre1-windows-live-galeria-de-fotos>. Acessado 29/07/2012.

DANÇA CIRCULARES GREGAS. Fonte: <http://blogmanamani.wordpress.com/2011/09/15/dancas-circulares-gregas-com-dimitris-ellis-windows-live-galeria-de-fotos>. Acessado em 29/07/2012.

DI PAOLO, Pasquale. **Cabanagem**: A Revolução popular na Amazônia. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1985, p. 244-250.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes. In: GIPE - CIT. **Caderno do GIPE – CIT**. Salvador: UFBA/PPGAC, n. 23, p. 7-17, 2009.

EL POBLAMIENTO DE AMÉRICA. Disponível em: <<http://latitudbarrilete.blogspot.com/2006/01/el-poblamiento-de-amrica.html>>. Acesso: em: 21 mar. 2011.

EMPRESA DE ASSISTENCIA E EXTENSÃO RURAL DO ESTADO DO PARÁ/ EMATER. **Danças folclóricas**. Belém: Núcleo de documentação, 1985. p. 5-8.

ENCICLOPÉDIA GRANDES PERSONAGENS DA NOSSA HISTÓRIA. *Mapas Históricos Brasileiros*. Ed. Abril Cultural. São Paulo/SP, 1969.

ENCICLOPÉDIA SEMANAL ILUSTRADA CONHECER. **Os sons da América primitiva**. v. 2, n. 30, São Paulo, Abril Cultural, 1967.

ENCONTRO DOS TAMBORES. Disponível em: <http://www4.ap.gov.br/Portal_Gea/Perfil/dadosestado-perf-festas.htm>. Acesso em: 02 fev. 2009.

FERREIRA, Paulo Henrique dos Santos. **Fragmentos Históricos de Curuçá**. Vol. I, Castanhal: Pará: GRAF-SET, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LTD. 1989.

_____, **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petropolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2002.

GERALDI, Sílvia. **Representações sobre técnicas para dançar**. Rio Grande do Sul: Horigraf, 2007.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Livros Técnicos Científicos Ed. S.A. 16ª Ed. Revista, aumentada e com novo projeto gráfico. Rio de Janeiro, 1995.

GOMES, Eduardo Lima dos Santos. Turismo no entorno do Parque nacional do cabo Orange, Amapá. Dissertação de mestrado em Planejamento do Desenvolvimento, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos pela Universidade Federal do Pará. Área de concentração: Políticas Públicas. Orientadora: Dra. Lígia T. S. Simoniam. Belém, 2007. 132 p.

GRANDES PERSONAGENS DA NOSSA HISTÓRIA. **Mapas antigos**: Terra Brasilis, São Paulo, Abril Cultural, 1967.

GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E EXTENSÃO EM CONTEMPORANEIDADE, IMAGINÁRIO E TEATRALIDADE (GIPE - CIT). **Caderno do GIPE – CIT**. n. 02, 06, 09 e 10. Salvador: UFBA/PPGAC. 1998.

HENRIQUE, Waldemar. **Canções / Waldemar Henrique Ensaio de Vicente Salles**. Belém: Secretaria de Estado de Educação Fundação Carlos Gomes, 1996. 269. Ilustrada.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: O jogo como elemento da cultura. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

IBGE@ciudades. <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=150430> acessado em 04/ 08/ 2010.

JASTES, Éder Robson Mendes. **Dança da onça na cena amazônica**: Espetacularidade cabocla na dança do carimbo. 140f. Dissertação. UFPA/UFBA, Belém, 2004.

- LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. (v.4). São Paulo: Escrituras, 2000.
- _____. A questão Cultural Amazônica. In: **Estudos e problemas amazônicos: História social e econômica e temas especiais**. Belém: CEJUP, 1992. Mimeo.
- MACEDO, Roberto Sidnei. A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação. Salvador: EDUFBA, 2000.
- MACIEL, Antônio Francisco de A. **Carimbó: Um canto caboclo**. 198f. Dissertação. PUCCAMP, Campinas, 1983.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 3ª ed. (Trad. Maria de Lourdes Menezes). Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2002. (Ensaio e teorias).
- MARANHÃO, Haroldo (Org.). **Pará, capital: Belém: Memórias e Pessoas e cousas e loisas da cidade**. Belém: Supercores. 2000.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.
- MATOS, Adelermo. **Maestro Adelermo Matos: música na mata**. Belém: Vanguarda. 2001.
- _____. **Carimbó**. Mimeo. Série: Danças Folclóricas do Pará. Belém. 1975.
- MAUÉS, Raimundo Heraldo. **Uma outra “invenção” da Amazônia: religião, história, identidades**. Belém: CEJUP, 1999.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Editora pedagógica e universitária LTDA. 1974.
- MARAPANIM Reconstrução História e Cultural mística e Chistosa. 1ª ed, p. 235-236, 1995.
- MARUJADA de Bragança. Disponível em: <<http://www.pa.sebrae.com.br/sexoes/servicos/cultura/marujada.asp>>. Acesso em: 03 fev. 2009.
- MEIRELLES, Mário. **Holandeses no Maranhão (1630-1654)**. São Luís: UFMA, 1991.
- MENEZES, Bruno de. **Obra Poética**. (v. 1). Belém: SECULT, 1993.
- _____. **Folclore**. (v. 2). Belém: SECULT, 1993.
- MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário paraense: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó**. Belém: UFPA, 1968.
- MONTEIRO, Walcyr. História: a formação do território. In: **Revista Nosso Pará**. nº 1, p. 22-68, Belém, Agencia VER editora, ltda. 2001.
- MOREIRA, Nonato. **Ilustração Pará: Privilegiado até na localização**. In: Revista Nosso Pará. nº 2, p. 7-8, Belém, Agencia VER editora, ltda. 2001.
- MONTEIRO, Benedicto. História do Pará. Fascículo 1. In: **O Liberal**. Delta: Belém, 2001. p. 1-23.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **O Teatro que o povo cria: Cordão de pássaros cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo**. Belém : SECULT, 1997.
- NERY, Frederico José de Santa-Anna. (1848-1901). **Folclore Brasileiro: Poesia popular – contos e lendas – fábula e mitos – poesia, música, dança e crenças dos índios**. (Prefácio do

príncipe Roland Bonapart; tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais de Vicente Salles) – 2ª. ed. – Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1992.

NOSSO PARÁ. **O homem e a natureza**. Revista n. 2, Belém: Ver Editora, , 1998.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT 1999

PALHETA, Aécio. **Vigia: Ainda ontem**. Imprensa Oficial do Estado, Pará, 1997.

PARÁ. SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA. DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARTÍSTICO E CULTURAL. **Vigia: Patrimônio cultural**. Belém, 1997.

PARÉS, Carmen Helena. **Huellas KA-TU-GUA: Ensayos**. Universidade Central da Venezuela: Cosejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Caracas, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERFORMANCE DA MÚSICA INDÍGENA NO BRASIL. Instrumentos musicais. <http://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/amauri/os%20instrumentos%20musicais.htm> acessado em 18/03/2011.

PIMENTA, Altino. **Canjerê (Canto Caboclo)**. Belém: Editora Universitária UFPA, 1994.

PINDUCA. Disponível em <http://www.beakauffmann.com/mpb_s/sinha-pureza_e_carimbo-no-mato.html>. Acesso em: 21 nov. 2009.

3333 PONTOS RISCADOS E CANTADOS.vol I - 10 ed. Rio de Janeiro: Pillas 2008, p. 46.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo, Companhia da Letras.2005.

PRODIARTE. **Danças folclóricas**. Programa de Desenvolvimento de Arte-Educação, 1982. p. 45-46.

SALLES, Vicente. **Questionamento teórico do folclore**. Petrópolis: Vozes, 1959.

_____. SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: **Revista Brasileira do Folclore**. Rio de Janeiro, n. 25, p. 257- 282, set./dez., 1969.

_____. O negro no Pará. 2ª. Ed. Belém: SECULT/MEC, 1988.

_____. Vocabulário crioulo: contribuição do negro no falar regional amazônico. Programa Raízes, Belém, Instituto de Artes do Pará, 2003.

_____. **O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos**. Belém: Paka-tatu, 2004.

SAMPAIO, Mário Arnaud. **A cabeça do guerreiro: em defesa do índio e sua cultura**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO CULTURA E TURISMO. Belém da Saldade: A Memória do Início do Século em Cartões Postais. 2 ed. rev. aum. SECULT. Belém. 1998. 278 p.

SIQUEIRA, Antônio Juraci. Canto Caboclo. In: **Piracema de sonhos**. Belém: Imprensa Social do Estado do Pará, 1987.

SOARES, José Carlos de Macedo. **Fronteiras do Brasil no Regime Colonial**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939.

SOBRAL, Raymundo Mário. **Dicionário papachibé: a língua paraense**. (v. 3). Belém, 2005.

TOROKANÁ. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/>

amauri/os%20instrumentos%20musicais.htm>. Acesso em: 18 mar.2011.

TRATADO de Santo Ildefonso. Disponível em: <<http://www.info.lncc.br/ildef.html>>. Acesso em: 18 dez. 2010.

TRATADO de Madri. Disponível em: <<http://www.info.lncc.br/madri.html>>. Acesso em: 18 dez. 2010.

TRATADO de Utrech. Disponível em: <<http://www.info.lncc.br/utrech1.html>>. Acesso em: 18 dez. 2010.

VERGE Fatumbi Pierre. **Lendas africanas dos Orixas**. Trad. Maria Aparecida da Nobrega. 4ª ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VERÍSSIMO, José. **Estudos brasileiros**. 1882. p. 66-67

VERSÉNYE, Adam. **El teatro na América Latina**. Cambridge: Universidad de Cambridge, 1996.

VILLAS- BÔAS, Orlando. **Xingu: os índios, seus mitos**. 8. ed. Porto Alegre: Kuarup, 1990.

ZUMTHOR, Paul. Inventário. In: **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ENTREVISTAS

ARAÚJO, Livia Cristina Fonseca de. Dançarina de carimbó em Belém. . Entrevistador: Éder Jastes. Pará, 2010. Entrevista concedida na residência do entrevistador- Belém- PA, 2010. (05/02/2008)

ASSIS, Pedro Monteiro de. Mestre Papo fundo do Grupo do Carimbó do Grupo de Carimbó da Ilha de Maiandeuá – Cidade de Fortalezinha – PA. Entrevistador: Éder Jastes. Pará, 2010. Entrevista concedida durante o IDEA- Belém- PA, 2010. (23/07/2010)

FERREIRA, Antônio. **Pai Antônio, babá di dalemê**. Entrevistador: Éder Jastes. Pará, 2009. Entrevista concedida durante Fórum Social Mundial em Belém.

LOUREIRO, João de Jesus Paes, Jastes (2004).

SILVA, Domingos da. **Mestre Pelé**. Entrevistador: Éder Jastes. Pará, 2008. Entrevista concedida durante o Festival do Zimbarimbo em Marapanim.

TEIXEIRA, Manoel de Oliveira. Preto do Carimbó do Grupo de Carimbó da Ilha de Maiandeuá – Cidade de Fortalezinha – Pa. Entrevistador: Éder Jastes. Pará, 2010. Entrevista concedida durante o IDEA- Belém- PA, 2010. (23/07/2010)

VIEIRA, Raimundo Simão Nunes. Dono do Grupo de carimbó Novo Zimba. Entrevistador: Éder Jastes. Pará, 2010. Entrevista concedida em Maracanã na casa de Dona Machica- PA, 2010. (01/08/2010). Ainda em transcrição...

VIEIRA, Raimundo Simão Nunes, DONA ANA, DONA MACHICA. Entrevistador: Éder Jastes. Pará, 2010. Entrevista concedida em Maracanã na casa de Dona Machica- PA, 2010. (01/08/2010). Ainda em transcrição.

VÍDEOS

ACADEMIA AMAZÔNIA. **Pinduca**. Documentário. Belém, UFPA, 1993.

ARIANO Suassuna: aula-espetáculo. Produção de Vladimir Carvalho. Brasília: UnB: Ministério da Cultura, 1997. Vídeo

CAMPOS, Luíz Arnaldo, PERREIRA, Rogério. **Chama Verequete**. Documentário, 35mm, 18 minutos, Belém, 2002.

CHAMA Verequete. Produção de Luiz Campos, Rogério Pereira e Luiz Negrão, Luiz. Belém: FUNBEL/Prefeitura Municipal de Belém, 2002. Curta-metragem.

OS TAPAIORAS. Produção da FUNTELPA. Belém: Tv Cultura, 2003.

PINDUCA. **Carimbó no mato**. In: SINHA PUREZA. Vinil, vol. 2, faixa São Paulo, CID, 1972.

SONORAS

ARRAIAL DO PAVULAGEM. **Música do Litoral Norte**. Belém. 2000.

BARROS, Rafael. **ArvoreAr**. Belém. 2009.

CALADO, Pedrinho. **Etnomúsica**. Belém. 2001.

D. ONÉTE. Chamegoso. In: **Carimbó de D. Onéte**. Belém. 2009.

MATOS, Adelerme. **Música da mata**. Belém. 2001.

MANARI, **Braços da Amazônia**, Belem. 2002.

RIBEIRO, Rita. **Tecnomacumba**. São Paulo. 2006.

OS TAPAIORAS. **Carimbó de Vigia**. Belém, 2002.

TIA PÊ. **O pau rolou**. In: Música Popular do Norte 3. Faixa 15, Organizador: Marcos Pereira. 15 faixas. Disponível em: <<http://downloadmusicasmp3.org/musica-popular-do-norte-3>>. Acesso em: 18 ago. 2011.

SECULT. **Verequete**. PROJETO UIRAPURU, v.4, Belém. 199-.

VEREQUETE. **Verequete da coluna**. Grupo Uirapuru do Verequete, Belém. 1999.

FIGURAS

AGÊNCIA PARÁ. **Figura 15** - Estandarte de Nossa Senhora do rosário.2012. Disponível em: <http://www.agenciapara.com.br/portal/ccs/photoip/img/thumbs/7913_082_b030b1hangarjant araberturacongressoabrajet.jpg>. Acesso em: 29. jun. 2012.

ARAÚJO, Livia Cristina Fonseca de. **Figura 29** - Dança do Lundu. 1999.

_____. **Figura 36** - Manipulação da saia I. 1999.

_____. **Figura 37** - Dama manipulando saia na Dança do Carimbó I. 1999.

_____. **Figura 38** - Sedução na dança do Carimbó. 1999.

BLOG MANAMANI. **Figura 71** - Danças Circulares gregas. 2011. Disponível em: <http://blogmanamani.wordpress.com/2011/05/18/dancas-circulares-e-imaginacao/>
<Acesso: 01/ 08/2012.

ENCICLOPÉDIA GRANDES PERSONAGENS DA NOSSA HISTÓRIA. **Figura 14** - Mapa: Terra Brasilis - 1519.1969.

GOOGLE EARTH. **Figura 1** - Mapa: Trecho Belém a microrregião do Salgado do Estado do Pará. 2011.

_____. **Figura 12** - Mapa: Vista Aérea do Município de Vigia de Nazaré a microrregião do Salgado do Estado do Pará. 2011.

JASTES, Éder. **Figura 2** - Delegação de Maracanã IDEA 2010. 2010.

_____. **Figura 3** - Cortejo no IDEA 2010 em Belém. 2010.

_____. **Figura 4** - Cais do Município de Maracanã. 2010.

_____. **Figura 5** - Vila de Fortalezinha na Ilha de Maiandeuá. 2010.

_____. **Figura 6** - Resultado da pesca e venda dos peixes pelos pescadores em Vila de Fortalezinha. 2010.

_____. **Figura 8** - Preto do Carimbó no Espaço Cidadão Tio. 2010.

_____. **Figura 9** - Comunidade no Espaço Cidadão Tio Milico na Vila de Fortalezinha. 2010.

_____. **Figura 10** - Grupo se arrumando para o Zimba. 2010.

_____. **Figura 16** - Carimbós do Grupo Tapaioaras. 2004.

_____. **Figura 17** - Cavalgando o Carimbó. Maracanã/ Ilha de Maiandeuá/ Vila de Fortalezinha/PA. 2010.

_____. **Figura 19** - Antônio Ferreira, Pai Antônio, Babá di Dalamê. 2012.

_____. **Figura 22** - Espaço Cidadão Tio Milico. Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá. 2010.

_____. **Figura 23** - Grupo da Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/ Município de Maracanã/ Pará. 2010.

_____. **Figura 27** - Casal com indumentária de dança tradicional, Vila de Fortalezinha/ PA. 2010.

_____. **Figura 28** - Apresentação da Dança do Carimbó ao lado do Espaço Cultural Tio Milico, em Zimba familiar, Ilha de Maiandeuá/ Vila de Fortalezinha/ Município de Maracanã-PA. 2010.

_____. **Figura 30** - Vista da Dança do Peru. Dama desafia cavalheiro com lenço ao chão, Oficina de Dança em Bragança/PA. Região do Salgado. 2004.

_____. **Figura 32** - Ataque da onça, Dança da Onça, Carimbó de Vigia de Nazaré. 2004.

_____. **Figura 35** - Casal, Dança do Carimbó de Zimba na Vila de Fortalezinha/PA. 2010.

_____. **Figura 41** - Dama se protege do assédio do Cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 42** - Dama a procura de um parceiro - Festival Folclórico da Amizade do

Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 43** - Dama avaliando o pretendente - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 44** - Dama avalia a dinâmica corporal do cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 45** - Testando o parceiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 46** - Convite a aproximação - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 47** - Dama aceita o cortejo do cavalheiro - Festival Folclórico da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará, em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 48** - Casal em cumplicidade na sua dinâmica corporal - Festival da Amizade do Grupos Parafolclóricos do Pará em São Caetano de Odivelas. 2010.

_____. **Figura 52** - Casal de irmãos dança Carimbó. 2010.

_____. **Figura 53** - Casal de irmãos dança Carimbó 2. 2010.

_____. **Figura 54** - Casal de irmãos dança carimbó 3.. 2010.

_____. **Figura 55** - Casal de irmãos dança Carimbó 4.. 2010.

_____. **Figura 56** - Criança observa e imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal. 2010.

_____. **Figura 57** - Criança observa e imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 2. 2010.

_____. **Figura 58** - Criança observa e imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 3. 2010.

_____. **Figura 59** - Criança observa e imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 4. 2010.

_____. **Figura 60** - Criança observa e imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 5. 2010.

_____. **Figura 61** - Criança observa e imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 6. 2010.

_____. **Figura 62** - Criança observa e imita o Carimbó e apresenta sua dança pessoal 7. 2010.

_____. **Figura 63** - Conjunto tardicional a animar o barracão. 2012.

_____. **Figura 64** - Casal de adolescente a apresentar sua dinâmica corporal no carimbó em Curuçá. 2012.

_____. **Figura 65** - Casal de adolescente a apresentar sua dinâmica corporal no carimbó em Curuçá 2. 2012.

_____. **Figura 66** - Casal de adolescente a apresentar sua dinâmica corporal no carimbó em Curuçá 3. 2012.

_____. **Figura 67** - Casal de adolescente a apresentar sua dinâmica corporal no carimbó em Curuçá 4. 2012.

_____. **Figura 68** - Casal de adolescente a apresentar sua dinâmica corporal no carimbó em

Curuçá 5. 2012.

_____. **Figura 69** - Casal voltando à sua casa, Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeuá/ Maracanã/ Pará. 2010.

_____. **Figura 72** - Arrumando os Carimbós, Idea, Belém. 2010.

LANZELLOTTI, José. Figura 34 - Desenhos: Máscara do Macaco. In: ARAÚJO, Alceu Maynard. A Festa da Moça. **BRASIL: Histórias, costumes e lendas**, Rio de Janeiro, n. 2, 2000.

LEAL, Max. **Figura 7** - Zimba na praia de Fortalezinha. 2010.

MAGALHÃES, Marconi. **Figura 11** - Travessia do rio da história em busca do Zimba. Rio Guajará-Mirim. Vigia de Nazaré/PA.2001.

MAPAS TRATADO DE TORDESILHA. Disponível em: <<http://www.agenciabrasil.gov.br/noticias/2007/03/01/materia.2007-03-01.6548900344/view>>. Acesso em :04 jul. 2009.

MATOS. **Figura 26** - Grupo Folclórico do Pará, com a presença do Maestro Adelermo Matos, 1971. 2001.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Figura 18 - Mapa: Diáspora Negra. In: **Meu Brasil Africano: minha África brasileira**. Calendário, Ministério de Educação e Cultura, 2006.

NOVEAU voYáge autor du monde - Paris (1728-9). **Figura 40** - Litografia: Le gentil de le Barbinais.

PARÉS, Carmen Helena. Figura 39 - Postal: Karáí. baseado em Cerimonial Karive entre os Tupinambás. In: _____. **Huellas KA-TU-GUA: Ensayos**. Universidade Central da Venezuela: Cosejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Caracas,1995.

_____. Figura 51 - Litografia: Ritual Tupinambá. In: _____. **Huellas KA-TU-GUA: Ensayos**. Universidade Central da Venezuela: Cosejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Caracas,1995.

RAMOS; PAULO. **Figura 49** - Dama comemora habilidade de seu parceiro vencedor. 2001. p. 64

SALLES, Vincente: Figura 20 - Partitura: Bamberê. In: _____. **Vocabulário crioulo: contribuição do negro no falar regional amazônico**. Programa Raízes, Belém, Instituto de Artes do Pará, 2003.

_____. **Figura 21** - Partitura : Bambiá, registro de Tó Teixeira. In: _____. **Vocabulário crioulo: contribuição do negro no falar regional amazônico**. Programa Raízes, Belém, Instituto de Artes do Pará, 2003.

SECULT. **Figura 24** - Cartão postal: Cozinheira em Belém do Pará, 3ª série “Costumes paraenses”. 1998.

_____. **Figura 25** - Cartão postal: pescador em Belém do Pará, série “Costumes paraenses”. 1998.

SCHMID, Philipp. Figura 33 - Litografia: Ritual da moça nova Ticuna. In: MOURA, 1997.

SOARES, José Carlos de Macedo. Figura 13 - Mapa: Esquema da Linha de demarcação do Tratado de Tordesilhas – 1494. In: **Fronteiras do Brasil no Regime Colonial**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939.

VON SPIX, Johann Baptiste; VON MARTIUS, Karl Friedrich. **Figura 50** - Litografia: Batuque em São Paulo.1823-31.

UUREAKAHA, Lucia. Figura 70 - Dança egípcia. In: _____. 2008.

APÊNDICE

APÊNDICE A - QUADRO RESUMIDO DA HISTÓRIA DOS MUNICÍPIOS DA MICRORREGIÃO DO SALGADO PARAENSE

Microregião do Salgado Paraense	História
Vigia de Nazaré	O atual município de Vigia de Nazaré está situado na zona fisiográfica do salgado, era uma antiga aldeia na qual os habitantes nativos da região os índios Tupinambá viviam a margem do rio Guajará mirí, que deságua na baía do Marajó, esta aldeia era denominada por estes de <i>Uruitá</i> . Neste aldeamento, por sua localidade, o governo colonial transformou-o em um posto alfandegário garantido, denominado Vigia, para fiscalizar e proteger, de contrabandistas as embarcações que demandavam Belém. Posto fiscal criado em 6 de janeiro de 1616, seis dias antes da fundação da também paraense Belém do Pará por Francisco Caldeira Castelo Branco durante sua expedição de conquista do Grão-Pará, Essa iniciativa fora a causa da formação do povoado, que se elevou à Vila, em 1693. Assim, permaneceu até a Independência do Brasil. Mais tarde em 1698, Vigia obteve categoria de município. Entretanto, o seu patrimônio territorial só veio a se formar em 1734, com a concessão da carta de data e sesmaria fizeram parte deste território os atuais municípios de Colares, Curuçá, São Caetano de Odivelas.
Colares	A história do município de Colares está estreitamente vinculada ao processo de configuração original e definitivo do município de Vigia. Nos seus registros históricos, há referência de que o povoado original encontrava-se assentado em território da nação dos índios Tupinambás, a mesma que foi colonizada pelos frades da Ordem Jesuíta, por volta do século XVII, o que veio a resultar na constituição do município de Vigia, no ano de 1693. Dessa forma, Colares manteve-se instalado no mesmo território em que foi fundado como povoado (até então área patrimonial do município de Vigia), a partir do qual, ao longo do tempo, evoluiu até chegar à categoria de Município. Com a criação dos Termos e Comarcas da Província do Pará, também em 1833, ficou Município de Colares constituindo o Termo de Vigia, compreendendo, além destes, o lugar conhecido por São Caetano, a Vila Nova d'El Rei, Porto Salvo e Penhalonga. No ano de 1901, pelas disposições contidas na Lei nº 752, de 25 de fevereiro, o município de Colares foi extinto e seu patrimônio territorial foi anexado novamente ao do município de Vigia. Em 29 de dezembro de 1961, através da Lei Estadual nº 2.460, Colares voltou a ganhar autonomia como Município ficando, dessa forma, desmembrado do município de Vigia.
Curuçá	A perda do predicamento de Vila e de Município, em 1833, sendo seu território anexado ao de Vigia, de acordo com a divisão de termos e comarcas realizadas pelo Conselho do Governo da Província, no referido ano.
São Caetano de Odivelas	No ano de 1930, o município de São Caetano de Odivelas foi extinto e seu território anexado à área dos municípios de Curuçá e Vigia. A restauração só ocorreu em 31 de outubro de 1935, pela Lei nº 08.
Maracanã	Em 1613 e 1614, os franceses estavam estabelecidos na aldeia dos Maracanã, onde construíram grandes embarcações para expandir seus domínios, naquela época o único meio de transporte ao local era o fluvial. Os espanhóis chegaram a região em 1622, estiveram na Ilha do Marco, deixaram um monumento demarcatório, sinalizando 50 léguas da Costa Ocidental do rio Turiaçu em Maranhão, limite de uma pretensa capitania Hereditária. Daí surgiu o nome da ilha em decorrência do "marco" ou monumento de pedra. A mando do Reino, o Padre António Vieira saiu de Lisboa comandando a 8ª expedição, a bordo da caravela Nossa Senhora das Candeias, em 22 de novembro de 1652. chegando a Belém em 24 de novembro de 1653, apresentou ao Governo Provincial a carta Régia que lhe dava a faculdade de evangelizar, educar, fundar igrejas, missões pelo sertão, levar índios consigo, etc. Em Maracanã, Padre Antonio Vieira ergueu uma capela de palma e batizou o primeiro índio (chefe) Copaúba, o qual recebeu o nome de Lopo de Souza. Devido ao seu rápido progresso, em 1700, ganhou os foros de freguesia. Meio século depois, com a expulsão dos jesuítas, em cumprimento da Lei Pombalina de 6 de junho de 1755, o governador do Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado (irmão do marquês de Pombal), mudava-lhe o nome para Cintra, dentro de sua política de substituir os

	<p>nomes indígenas por topônimos portugueses. Na mesma ocasião, elevou-se à categoria de vila. Porém, só foi instalada em 1757, com o nome de Vila de São Miguel de Cintra, em virtude do achado da imagem de São Miguel. Em 11 de novembro de 1885, a lei provincial nº 1.209 elevou Cintra à categoria de [[cidade], que 10 anos antes já era Comarca (Lei nº 845, de 23 de abril de 1875). Na época em que Paes de Carvalho governava o Estado, o Cônego Ulisses de Pennafort, deu início a uma campanha destinada a fazer com que o nome do município fosse mudado para a denominação primitiva, ou seja, Maracanã. Em 28 de maio de 1827, a lei nº 518 sancionada pelo governador, devolvia a Cintra seu antigo topônimo. De topônimo indígena, Maracanã é uma ave, espécie de arara comum na Amazônia e em todo o Brasil, também conhecida por Araguaiaí, Araguari e Aruaí. daí o nome maracá (chocalho), nã (nana), com o primeiro "n" eufônico (falso). Acontecimento na história do município que merece destaque foi a Cabanagem, revolução popular que teve início em Belém, capital do Estado, a 7 de janeiro de 1835, logo após a proclamação da Independência do Brasil. No município de Maracanã, esse movimento nacionalista e o amadurecimento político reagindo ao sistema, já era sentido em 1824. O Padre André Fernandes de Souza, com o objetivo de pacificar os revoltosos foi mandado para o município de Maracanã. O Movimento começou de Colares a Bragança. Em Maracanã, cerca de 200 homens armados se juntaram, reagindo contra o sistema vigente na época. Em março de 1835, ancorou o veleiro inglês "Clio", em frente a Salinas, carregando armas e munições dos portugueses. à espera de um "prático", como não apareceu nenhum "prático", para orientá-los, a tripulação tentou chegar à praia, quando foi trucidada pelos Cabanos de Maracanã e Salinas, a navegação foi incendiada e a carga foi sequestrada. No dia 4 de junho de 1836, os acusados foram presos, posteriormente mortos. No município de Vigia, ocorreram as mais sangrentas lutas do movimento de toda a região do Salgado. Foram em direção a Vigia 200 Cabanos de Maracanã, 200 de Curuçá e inúmeros outros Cabanos vindos de Salinas que ficaram concentrados na cabeceira do rio Mahu. Na sede do município segundo relatos ficaram 30 cabanos armados que lixaram um portador de ofício do major Sérgio (Vigia). Vale também destacar na história do município a figura ilustre do Padre Antônio Vieira, orador sacro, missionário jesuíta, português, nascido em Lisboa, no ano de 1608. Fundou a primeira igreja de taipa e pilão do Município, batizou o primeiro índio-chefe e organizou a aldeia, vindo a falecer no ano de 1697, com 89 anos, em Salvador.</p>
Salinópolis	<p>A atual cidade de Salinópolis, localizada na zona fisiográfica do Salgado, teve início no governo de André Vidal de Negreiros, na época, Capitão-General dos Estados do Maranhão e Pará. A sua origem histórica remonta a 1656, quando Negreiros incumbiu o Capitão-Mor do Pará, Feliciano Correa, de estabelecer uma atalaia para indicar a estrada da Barra de Belém, por meio de tiros de canhão. Essa iniciativa tinha como objetivo, prevenir o sinistros de afundamento de embarcações nos recifes da costa paraense.</p> <p>O projeto fora implantado numa ponta saliente de terra numa ilha contígua à baía de Virianduba. Com isso, a região prosperou e, pouco tempo depois, já estava formado ali, o povoado que determinou-se Salinas, por ter existido uma salina no litoral desse território, cuja exploração datou dos idos coloniais. Em 1781, a localidade adquiriu categorias de Freguesia com o nome de Nossa Senhora do Socorro de Salinas e também de Vila, que foi extinta, em 1833. Em 1882, Salinas foi elevada a município, cuja instalação ocorreu em 1884. Obteve ainda, foros de Cidade, em 1901. Entretanto, no ano de 1930, o município sofreu nova extinção, ficando o seu território anexado ao de Maracanã, até 1933, quando ocorreu sua emancipação político administrativa. Em virtude da legislação federal proibir a duplicidade de nomes de cidades e vilas, em 1943, Salinas passou a chamar-se Salinópolis. O topônimo de origem portuguesa, significa "cidade de Salinas". Aos habitantes locais dá-se a denominação de "salinopolitanaos".</p>
São João de Pirabas	<p>No início do ano de 1895, a região foi reconhecida como povoado do município de Salinas. Em 22 de outubro de 1901, por meio da Lei Estadual nº 797, o povoado de São João de Pirabas foi elevado à categoria de Distrito, com jurisdição em Salinas. Pirabas era ponto terminal de navegação a vapor e as embarcações que faziam o trajeto pertenciam a Amazon River Company. Em 1930, o município de Salinas foi extinto, sendo seu território, e também o de São João de Pirabas,</p>

	<p>incorporado ao de Maracanã. Quando ocorreu a restauração municipal de Salinas, em 1933, o Distrito de São João de Pirabas passou novamente à sua jurisdição. Com a criação do município de Primavera, em 1961, Pirabas passou a pertencer-lhe, na condição de Distrito. Foi elevado à categoria de município com a denominação de São João de Pirabas, pela Lei Estadual nº 5.453, de 10 de maio de 1988, desmembrado do município de Primavera. Instalado em 1º de janeiro de 1989.</p>
Marapanim	<p>No nordeste paraense, 120 Km Belém, encontra-se uma cidade hospitaleira que fascina por sua cultura, história e belezas naturais. O oceano Atlântico banha e guarda a cidade de Marapanim. A escolha foi feita pelos índios da região a um rio que por ali corria, em cujas margens podia-se ver um grande número de borboletas pequenas. A História de Marapanim teve início no século XVII, quando os padres jesuítas chegaram e fundaram uma fazenda, que chamaram de “Bom Intento”. A fazenda, na época da Lei Pombalina, em 1775, foi confiscada dos jesuítas e entregue à particulares. O domínio das terras chegou às mãos do padre José Maria do Valle, que separou uma parte, doando-a para criação de uma freguesia. Em 1833, durante a Independência, a freguesia do Bom Intento ficou sob a jurisdição da vila de Cintra, hoje município de Maracanã. Em 1850, já era povoado. Em 1869 foi elevado à categoria de freguesia, sob a proteção de Nossa Senhora da Vitória, continuando, porém, a pertencer a Cintra. A autonomia veio em 1874, mas sua instalação só ocorreu quatro anos mais tarde, em 1878, com a eleição dos vereadores e juiz de paz. A emancipação municipal durou até dezembro de 1930, quando o município de Marapanim foi extinto, por meio de um decreto, e entregue a Curuçá. Entretanto, menos de um mês depois, o decreto nº 111, de 21 de janeiro de 1931, tornou-se sem efeito a extinção. Significado do nome que em nheegatu (linguagem indígena), significa “borboletinha do mar” ou “borboletinha d’água”.</p>
Magalhães Barata	<p>O núcleo populacional que deu origem ao Município surgiu às margens do Rio Cuinarana, com famílias dedicadas à lavoura de subsistência e pesca. A povoação inicial denominou-se Cuinarana, em referência ao curso d’água que corta a sede municipal. Este nome perdurou muito tempo, atravessando séculos. A Lei Estadual nº 1.039, de 29 de novembro de 1907, criou o distrito de Cuinarana, em território do Município de Marapanim e a Lei Estadual nº 2.460, de 29 de dezembro de 1961, criou o Município de Cuinarana, com denominação alterada para Magalhães Barata. O território do novo Município foi constituído com desmembramento das jurisdições de Cuinarana, Cafezal e parte de Marudá, integrantes do Município de Marapanim. Até os dias de hoje é comum as pessoas serem lembradas pelo gentílico cuinaranaense, fato plenamente justificado pelo longo tempo que a localidade permaneceu com este nome.</p>

APÊNDICE B - QUADRO LINHA DO TEMPO DO CARIMBÓ.

Ano	Autor	Título da obra	Descrição	Local	Apresentação
1757-1776	Padre João Daniel;	Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas	Descreve a observação do Novo Mundo e as manifestações do modo de vida dos nativos na Amazônia	Rio de Janeiro / Belém	Livro/ Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas. (v. 1). Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
1880	Coleção de Leis da Província do Grão-Pará, Tomo XLII, Parte I, capítulo XIX;	Código de posturas de Belém;	Descreve os procedimentos diante “Das Bulhas e vozerias” em Belém;	Belém/PA	Lei nº 1.028/1880
1880	José Veríssimo	Dança do Gambá	Descreve a dança ou Tambores de Gambá era formado por dois tambores, feitos em madeira escavada tendo numa das extremidade um couro, entesado para produzir sons, realizado pelos Maués ;	Belém	Livro/ Estudos brasileiros. 1882, p. 66-67
1883	Coleção de Leis da Província do Grão-Pará;	Código de Posturas de Vigia;	Descreve os procedimentos diante “Das Bulhas e vozerias” em Vigia de Nazaré;	Vigia/PA	Lei
1900	Citação de Imprensa de Belém sobre Antônio Morais, mestre de carimbó e Zimba;				Jornal
1906	Vicente Chermont de Miranda;	Glossário Paraense	coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó.	Belém	Livro/ Glossário paraense, Belém: UFPA, 1968.

1930	Peregrino Junior;	Conto	Ficcionista da Amazônia;		Conto
1931	Lauro Palhano;		Ficcionista da Amazônia		Romance
1942	Gentil Puget apud. Cecília Meireles;	“Infância e Folclore”;	Apresenta obra do folclorista e compositor paraense		Texto
1942	Renato Almeida, (folclorista);		História da Música Brasileira		Livro
1946	Oneyda Alvarenga;	Boletim Latino Americano de Música,	Carimbó Maranhense publicado		Livro
1954	Câmara Cascudo;	Dicionário do Folclore Brasileiro,	Descrição do Carimbó		Livro/ Dicionário do folclore brasileiro. 1ªed/1954 apud. 5ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
1958	Folha do Norte;	Bruno de Menezes (folclorista),	Reportagem sobre Bruno de Menezes (folclorista),	Belém	Jornal
1961	Pedro Tupinambá/ Comissão Paraense de Folclore;	Carimbó	Descrição etnográfica do Carimbó em Salinópolis...	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 05/02/1961
1966	A Província do Pará	Festa de Carimbó em Marapanim	Divulga a Festa de Carimbó em Marapanim, pela primeira vez patrocinada pela prefeitura local, recebendo curiosos e pesquisadores do assunto;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 07/01/1966
1966	A Província do Pará	Folclore para os Médicos	Divulga a apresentação de danças folclóricas pelos alunos de Educação Física ao Congresso de tuberculose, no bosque Rodrigues Alves;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 05/02/1966

1968	Folha do Norte	Carimbó	Divulga a festa de São Benedito em Marapanim com a apresentação do Carimbó para autoridades visitantes;	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, p. 2, 20/jan../1968;
1968	Folha do Norte	Carimbó	Divulga a apresentação do Carimbó no hotel Esplanada em Marudá para os hóspedes que vieram visitar Marapanim e Conhecer seu folclore local;	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, p. 2, 23/jan./1968;
1968	Guaracy de Brito	Festival de música popular (com Carimbó) vai acontecer no sábado	Divulgação de festival de música popular Patrocinado pela Casa da juventude CAJU no Clube do Remo, Ginásio Serra Freire;	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, p. 3, 28/Marc./1968;
1968-9	Vicente Salles	Carimbó: trabalho e lazer do caboclo.	Zimba/ Carimbó de Vigia de Nazaré;	Rio de Janeiro	Revista Brasileira de Cultura.
1971	A Província do Pará/ Projeto Rondon	Rondon promove filmes sobre o Carimbó: Irituia	Descreve atividades do Projeto Rondon e registra relatos sobre origem indígena do Carimbó;	Belém	Jornal/A Província do Pará, 1º caderno, p. 2, 19/jan./1971
1971	Folha do Norte	Carimbó recebe novo Conjunto: “Os Brasilandez”	Divulga conjunto de Música folclórico formado com intuito de contatos para shows e divulgar o Carimbó ainda pouco conhecido na capital ...	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, p. 8, 11/02/1971

1971	Folha do Norte/ Projeto Rondon	“Rondon” documenta folclore regional	Descreve atividades do Projeto Rondon e registra relatos sobre origem do Carimbó de Capanema;	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, p. 2, 02/fev/1971
1971	A Província do Pará/ Projeto Rondon	Rondon Promove filmes sobre o Carimbó: Irituia	Descreve atividades do Projeto Rondon e registra relatos sobre origem indígena do Carimbó;	Belém	Jornal A Província do Pará, 19/01/1971;
1971	Folha do Norte	DETUR atrai turistas com Arte e Folclore	Divulga programação do DETUR durante o período do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, com atrações com Danças folclóricas, Arte e concursos de vitrine para atrair turistas;	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, 27/09/1972
1972	Carlos Simões/ Fotos R. Favacho	Na onda do Carimbó	Apresenta o Carimbó nas festas em Icoaraci e Tenoné, festas que patrocinavam o 1º concurso de dança de Carimbó no Tenoné Esporte Clube; cita também as festas do Veterano Esporte clube em Icoaraci e as pesquisas realizadas sobre o Carimbó evidenciando Vicente Salles e o Zimba de Vigia;	Belém	Jornal: A folha do Norte, 2º caderno, p. 1, 04/01/1972;
1972	A Província do Pará	Carimbó	Divulga encerramento da festa religiosa do	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 06/01/1972

			padroeiro de Marituba animada pelo Carimbó e aponta o crescimento do interesse por esse ritmo nos salões e na sociedade;		
1972	Folha do Norte	Cantor lança Carimbó	Divulga lançamento de disco compacto de Carimbó de Agnaldo Alencar;	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, p. 3, 01/08/1972
1972	Folha do Norte/ Informe FN	Carimbó no Consul	Divulga a apresentação de danças folclóricas por um grupo de universitários na Sede Social do Consul Clube; todos com curso de Carimbó!	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, p. 3, 01/08/1972
1972	Gauter Loiola de Alencar	A Alma Simples do carimbó		Belém	Jornal/ o Liberal, Caderno de domingo, p.2, 13/08/1972;
1972	Folha do Norte	Na onda do Carimbó	Divulga participação da juventude assumindo o gosto pelo Carimbó paralelo aos ritmos da moda;	Belém	Jornal/ Folha do Norte, 1º caderno, 27/09/1972
1972	Ademir Silva	Conjunto Uirapuru: Carimbó / Conjunto Uirapuru: Carimbó (continuação)	Descreve uma crítica favorável ao lançamento do disco LP do Conjunto Uirapuru de Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, p. 3, 29 e 30/11/1972
1973	Serzedello Machado	Carimbó, Dança do meu Povo	Descreve a apresentação do grupo folclórico do Pará e as explicações da folclorista Maria Brigado fundamentada em Bruno de	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, 27/03/1973

			Menezes e as categorias do Carimbó;		
1973		Carimbó: Depois do frevo e do Baião, uma nova chegada	Reportagem que divulga o Carimbó inspiração dos universitários como Paulo André Barata e sua obra Bateu Doeu gravado por Carmem Costta;	Rio de Janeiro	Jornal/ O Globo, p.3 03/05/1973
1973	O Liberal	Música de Carimbó e Siriá foram gravadas em disco	Divulga lançamento de Disco LP de Carimbó e Siriá; descreve a manifestação em Cametá;	Belém	Jornal/ o Liberal, 20/05/1973;
1973	Paes Loureiro;	Artes: Movimento Algumas notas sobre o carimbó.	Apresenta o Carimbó de Curuça, Mestre Róia, e faz comparações com outras danças do resto do mundo	Belém	Jornal: A folha do Norte, caderno 3, p. 6;
1973	A Província do Pará	“5”	Divulgação a ida do produtor Antônio Barra ao Rio de Janeiro Para gravar o Disco de Carimbó do Grupo Folclórico do Colégio Augusto Meira pela gravadora Escorpião a 1ª a gravar Carimbó; divulga outros lançamentos do gênero por esta gravadora...	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, p. 7, 05/06/1973
1973	João de Jesus Paes Loureiro	Artes: Movimento	Descreeve o carimbó e suas	Belém	Jornal/ A FOLHA DO

		Algumas notas sobre o carimbó.	características estéticas;		NORTE, 3º caderno, p. 6, 1973.
1973	Pedro Tupinambá	Carimbó tirado do mosaico folclórico	Divulgação de crítica por plágio de texto referente ao carimbó incluído na capa do disco de Ely Farias;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 5º caderno, p. 5, 08 e 09/07/1973
1973	A Província do Pará	Tacacá, Carimbó e Sirιά para visitantes	Divulgação da programação do bosque Rodrigues Alves em comemoração ao sesquicentenário de adesão do Pará à independência do Brasil;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, p. 5, 12/08/1973
1973	O Liberal	O Carimbó e sua origem será lançada em Belém	Divulga os lançamentos discográficos relacionados à cultura paraense, compara este a outras danças universais;	Belém	Jornal/ O Liberal, 09/09/1973
1973	A Província do Pará	Transas: O papagaio um bicho inteligente	Descreve o Carimbó nos salões dos clubes paraenses e as impressões do autor sobre os participantes e a necessidade de pesquisa sobre o assunto;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 4º caderno, 18/11/1973;
1973	Jamil Damous	Carimbó provoca uma explosão musical em Belém	Divulgação crescente interesse pelos ritmos regionais e os lançamentos dos discos de Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, p. 6, 17/012/1973
1974	A PROVÍNCIA DO PARÁ;	O Carimbó depois do festival;	Contexto do festival de Carimbó	Belém	Jornal: A Província do Pará, 2º caderno;
1974	Vera Cardoso Santos	Carimbó	Apresenta informações	Belém	Jornal/ O Liberal,

			sobre o Carimbó para que colunista carioca Lea Penteadó da revista “Amiga” retifique seus comentários equivocados e superficiais;		Reportagem Social, p. 6, 06/01/1974;
1974	José Ubiratam do Rosário/UFPA	Síntese Etno-Histórica do Estudo do Carimbó	Resumo histórico das contribuições étnicas na Amazônia.	Belém	Jornal/A Província do Pará, 3º caderno, 24/02/1974;
1974	CRUTAC/ Maria Luiza Pinheiro de Araújo e Alaide Vieira	Folclore Vigiense	Apresenta a atividade do CRUTAC no Tauapará coletando dados sobre o Carimbó e incentivando a continuação das culturas tradicionais	Belém	Jornal/A Província do Pará, --/02/1974;
1974	Coely Silva/ Mário Martins	As verdades históricas do Carimbó que é “Curembó”	Aponta o sentido de pertencimento do Carimbó a Cametá e descreve o contexto dos versos da região, além de fazer crítica a posturas de Flavio Cavalcante e Waldick Soriano que toma pra si a origem.	Belém	Jornal/ p.8, 23/06/1974;
1974	Colégio Santa Emília	Carimbó animou a festa folclórica do “Santa Emília”	Convite	Belém	Jornal/ O Liberal 1º caderno, 28/06/1974;
1974	Centro Comunitário de Vigia/CENCO V/ CRUTAC	Feira de Cultura Popular da Vigia e 1º festival de Carimbó em Vigia de Nazaré;	Convite e programa da feira Cultural de Vigia	Belém	Jornal/ O Liberal 1º caderno, 04-05/07/1974;
1974	O Globo	Discos	Divulgação dos discos de Carimbó Lançados pela CID	Rio de Janeiro	Jornal/ O Globo, 4ª folha, 17/07/1974

1974	J.R. Tinhorão	Música Popular Chegou a hora de conhecer o Carimbó	Divulgação dos discos de Carimbó Lançados e faz comentários positivos sobre o gênero que chega no eixo São Paulo -Rio; cita o Carimbó maranhense presente na obra literária "Gororoba" de Lauro Palhano;	Rio de Janeiro	Jornal/ Jornal do Brasil, 2ª caderno, p. 2, 17/07/1974
1974	Ararê;	Aspectos culturais de Curuçá,	Refere-se s uma possível origem do Zimba;	Belém	Livro
1974	João da Cruz Borges Neto;	Novidade antiga	Artigo reflete a origem do Carimbó, apresenta contribuições Ameríndias das etnias Tapirapé e Carajá, remontando os rituais ancestrais, fazendo previsão do carimbó fazer sucesso no mundo e ser Uma novidade ancestral, antiga;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 27/10/1974;
1974	J.R. Tinhorão	Carimbó chegou (Só que de Carimbó não tem nada)	Faz comentários negativos sobre a modificação inescrupulosa do gênero que chega no eixo São Paulo - Rio; cita exemplo de alienígenas do Carimbó que o gravam sem conhecer sua essência;	Rio de Janeiro	Jornal/ Jornal do Brasil, 05/11/1974
1974	O Liberal	Preparo Encontro de Carimbó	Registro da reunião da Comissão	Belém	Jornal/ O Liberal, 07/12/1974;

			Paraense de Folclore para compartilhar os preparativos do 1º Festival de Carimbó de Marapanim e outras atividades relacionadas às ações da Comissão com as manifestações paraenses;		
1974		Alcançou sucesso o I Encontro de Carimbó feito em Marapanim	Registro do 1º Encontro de Carimbó em Marapanim	Belém	
1974	Ministério dos Transportes/ Departamento Nacional de Estradas e Rodagem;	Carimbó: O ritmo quente que vem do Norte	Divulga o Carimbó e outras manifestações paraenses;	Rio de Janeiro	Revista Rodovia/ Seção Folclore, Set-Out, 1974
1974	O Liberalzinho	Carimbó: Folclore	Artigo copiado da Revista Rodovia;	Belém	Jornal/ O Liberalzinho, 1974;
1974	Raimundo de Carvalho Lopes	Carimbó Marapanim : Uma época	Artigo memória das vivências do autor e o Carimbó em Marapanim no período de 1925-1933;	Belém	Jornal/ p. 16, 24/11/1974;
1974	Informativo Souza Cruz	Belém: A turma na Dança do Carimbó - Carimbó	Divulga a apresentação dos funcionários de Belém que fizeram performance do Carimbó, descreve a manifestação apoiado na obra de Vicente Salles;	Rio de Janeiro	Informativo Souza Cruz, 7, 69, p. 1, Nov; 70, p. 6, dez. 1974;
1975	Margareth Farias	A dança mestiça dos brasileiros de lá do Norte	Descreve o sucesso do carimbó em Belém e Brasil e suas características;	Brasília	Jornal/ O Correio do Planalto;
1975	Ribamar	Quando toca o Carimbó ninguém	Descreve o Carimbó em	São Paulo	Jornal/ Jornal do Brasil, Caderno

	Fonseca	fica parado	sua ascensão; Revela também a 1ª vez que o Carimbó foi trazido a Belém, em 1958 pela folclorista Maria Brígido em homenagem ao Consul dos Estados Unidos		B, 01/09/1975;
1975		Carimbó	Divulga a presença do Professor Norton Marks de New York City em parceria de pesquisa com a UFPA;	Belém	Jornal, p. 12-13, 16/02/1975;
1975	Diário de Pernambuco	O Carimbó em alta classe;	Divulga performance de Ray Miranda ensinando a cantar e dançar o Carimbó no restaurante Adega da Mouraria;	Recife	Jornal/ Diário de Pernambuco, 17/04/1975;
1976	J.R. Tinhorão	Carimbó já é ritmo de massa	Apresenta a ascensão do Carimbó como gosto popular e oportunismo de alguns nesse percurso;	Rio de Janeiro	Jornal/ Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2, 02/01/1976;
1976	O Liberal	Carimbó	Divulga o II Festival de carimbó em Marapanim, patrocinado pela Prefeitura local, Prefeitura de Belém, Comissão Paraense de Folclore;	Belém	Jornal/ O Liberal, 2º caderno, p. 3, 17/ 01/1976;
1976	A coluna / A Província do Pará	Tuna vai de Eliana Pitman	Divulga que Eliana Pitman vem a Belém fazer seu	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno,

			concerto de Carimbó divulgando seu trabalho ao lado de Pinduca considerado na época o “rei do ritmo”;		04/05/1976;
1976	A coluna / A Província do Pará	Eliana, Carimbó e a Coluna	Apresenta entrevista com Eliana Pitman e seu depoimento sobre a escolha do Carimbó em seu trabalho;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, 04/05/1976;
1976	A Província do Pará	Marapanienses pedem volta do Carimbó como tradição	Apresenta crítica a inovação das estruturas do carimbó e descreve como se fazia a manifestação em tempos da tradição local;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, p. 8, 06/07/ 1976;
1976	Jesus Couto	Transa Musical: Os discos folclóricos gravados em Belém;	Divulga o Pará como o 3º Estado do Brasil a lançar discos folclóricos no cenário brasileiro, e lista 20 trabalhos;	Belém	Jornal/ A Província do Par, Transa musical, 2º caderno, p. 6, 11/07/1976;
1976		Carimbó de Marapanim fez sucesso na Praça da República	Divulga apresentação na Praça da República de “3 horas de Carimbó” patrocinado pela Secretaria de Desporto Cultura e Turismo, Comissão Paraense de Folclore;	Belém	Jornal/ A Província do Par, Transa musical, 1º caderno, p. 2, 22/08/1976;
1976	A Província do Pará	A Guerra do Carimbó	Divulga Briga entre políticos em Vigia por grupos de Carimbó locais para acompanhamento de seus	Belém	Jornal/ A Província do Pará, Transa musical, 2º caderno, p. 6, 15/11/1976;

			Comícios;		
1976	A Província do Pará	Carimbó Político	Divulga uso do Carimbó por parte dos políticos em suas campanhas em Mossoró;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, Transa musical, 2º caderno, p. 6, 19/11/1976;
1977	O Liberal	“O Carimbó é nosso” de Ely Farias	Divulga o Lançamento do disco LP de Carimbó de Ely Farias;	Belém	Jornal/ O Liberal, 2º caderno, p. 7, 04/ 01/1977;
1977	A Província do Pará	Carimbó faz sucesso no México Eliana e o seu Carimbó	Divulga turnê de Eliana Pitman com repertório de Carimbó e seu sucesso na Venezuela, Guianas e México; Eliana fala de sua popularidade interpretando o Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, Transa musical, 2º caderno, p. 3, 08e 29/01/1977;
1977	A Província do Pará	“Borboletas do Mar” mostra Carimbó de Marapanim	Descreve comemoração do 1º ano do conjunto em Marapanim	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, p.8, 11/07/1977;
1977	A Província do Pará	Carimbó é mesmo do Pará	Neste artigo é dado direito de resposta a Adelermo Matos para retificar afirmações distorcida de reporte sobre a origem do Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, p.8, 19/11/1977;
1978	Nélio Palheta	Carimbó: De São Paulo aos Estados Unidos	Divulga turnê do Conjunto Os Tapaioaras em São Paulo e a divulgação de seu trabalho nos Estados Unidos pela gravação pela Phonogran no 1º Festival de Carimbó em Vigia/ patrocinado pela Comunidade	Belém	Jornal/ Folha de Norte, 06-12/02/1978;

			de Vigia e UFPA		
1978	Vera Cardoso Santos	Podem Anotar	Divulgação do Carimbó do Conjunto Os Tapaioaras nos Estados Unidos pela gravação pela Phonogran no 1º Festival de Carimbó em Vigia/ patrocinado pela Comunidade de Vigia e UFPA	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, 04/02/1978;
1978		Carimbó da Vigia em São Paulo	Divulga a turnê do Carimbó de Vigia em São Paulo;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, 18/03/1978;
1978	A coluna / A Província do Pará	Eliana, Carimbó e a Coluna	Apresenta entrevista com Eliana Pitman e seu depoimento sobre a escolha do Carimbó em seu trabalho;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, 04/05/1976;
1978	Edwaldo Martins	Discos de Carimbó	Divulga lançamento de disco LP de Pinduca e Eliana Pitman;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.11, 18/05/1978;
1978	O Liberal	Conjunto de Carimbó foi a grande atração no Bosque	Divulga a apresentação do Conjunto Pioneiros de Marapanim na programação Junina no Bosque Rodrigues Alves	Belém	Jornal/ O Liberal, p.8, 25/06/1978;
1979	O Liberal	Festival de Carimbó amanhã em Icoaraci	Divulgação do 1º Festival de Carimbó em Icoaraci, na Praça da Matriz;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.16, 24/03/1979;
1979	O Liberal	Pim Lança terceiro LP de carimbó	Divulga Gravação de disco LP de Pim em São Paulo	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.12, 28/03/1979;
1979	O Liberal	Carimbó e Siriá na recepção em	Descreve recepção aos	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º

		Palácio	adidos estrangeiros em visita a Belém no palácio “Lauro Sodré” com a apresentação do Carimbó e Siriá.		caderno, p. 2, 24/04/1979;
1979	O Liberal	Encontro de Carimbó em Marapanim	Divulgação do programa do 3º Encontro de Carimbó de Marapanim com apoio da Prefeitura Municipal de Marapanim, Secretaria de Turismo, Mobral e Projeto Rondon	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.10, 21/07/1979;
1979	O Liberal	Pinduca Lança oitavo LP	Divulgação lançamento de disco LP de Pinduca pela gravadora Copacabana no Círculo Militar	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.12, 20/09/1979;
1980	O Liberal	Carimbó e Marujada na I Feira de Cultura Popular de Primavera;	Divulgação da Feira Cultural de Primavera, com Carimbó e Marujada;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.9, 04/01/1980;
1980	O Liberal	II Encontro de Carimbó	Divulgação II Encontro de Carimbó em Icoaraci na Granja “3 Corações” na Rodovia Augusto Montenegro;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.10, 28/03/1980;
1980	O Liberal	Autoridades prestigiam Encontro de Carimbó realizado em Icoaraci	Comenta o sucesso do II Encontro de Carimbó em Icoaraci;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.2, 31/03/1980;
1980	A Província do Pará	Gente	Exalta Eduardo Abdelnor que em 1963 já pesquisava o ritmo do Carimbó, sua pesquisa foi entregue ao maestro	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, 18/05/1980;

			Waldemar Henrique;		
1980		Boi Bumbá e Carimbó na Manhã alegre dos funcionários do BEP	Divulgação programação da festa da Associação Atlética Recreativa dos Funcionários do Banco do Estado do Pará;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.6, 23/06/1980;
1980	Rubens Silva	Encontro para a Preservação do Carimbó	Divulgação do IV Encontro de Carimbó em Marapanim promoção conjunta da Prefeitura Municipal de Marapanim, MOBRAL, EMATER;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.6, 27/07/1980;
1980	Edwaldo Martins	Carimbó na Copa	Divulga show de Eliana Pitman na copa da Espanha com repertório de Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, 24/04/1982;
1982	PRODIARTE. Programa de Desenvolvimento de Arte-educação; p. 45-46.	Danças Folclóricas Paraenses	Descreve as danças do Carimbó e do Zimba;	Belém	Livreto
1982	O Liberal	Arte e Mestrado, Carimbó: um desafio de 3 raças, segundo Maciel;	Descreve os caminhos da pesquisa de mestrado de Antônio Maciel ;	Belém	Jornal/ O Liberal, 2º caderno, 23/08/1982;
1983	Antônio Francisco de A. Maciel;	Carimbó: um Canto Caboclo	Ênfase à poética musical do Carimbó	Campinas/ São Paulo	Dissertação/ PUC
1985	O Liberal	Show de Carimbó no Ver-o-Peso	Divulga inauguração de espaço cultural pela Secretaria de Educação e Cultura no Ver-o-Peso, na Praça do Pescador;	Belém	Jornal/ O Liberal, 2º caderno, 23/08/1982;

1986		Influencia do Carimbó em Mestrado	Descreve e divulga os percalços do mestrado de Antônio Maciel tendo o Carimbó como foco de pesquisa na em Ciências Linguísticas pela PUC de Piracicaba;	Belém	Jornal/ O Liberal local, 1º caderno, 22/02/1986;
1986		Carimbó: Cultura em Extinção? (2)	Registra a preocupação com a pesquisa da contribuição indígena e aponta os registros de Jean Lery <i>apud</i> Helza Cameu e do padre João Daniel, Frei Caetano Brandão, Vicente Chermont, José Veríssimo,	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p. 17, 23/03/1986;
1986	Edwaldo/ Adnilson Lage	Paratur leva Carimbó ao Recife	Divulga participação da Paratur em congresso e sua programação com Carimbó e danças folclóricas do Pará;	Belém	Jornal /O Liberal, 2º Caderno, p. 5, 09/05/1986;
1986	Antônio Francisco Maciel	A Literatura do Carimbó (I); A Literatura do Carimbó (II): Canto de trabalho; A Literatura do Carimbó (III): Canto de luta de classes; A Literatura do Carimbó(IV): Canto erótico; A Literatura do Carimbó (V): canto da terra; A Literatura do Carimbó (VI); A Literatura do	Artigos que descrevem e analisam a poesia do Carimbó, categorizando-o e defendendo esta manifestações de oportunistas;	Belém	Jornal /O Liberal, 2º Caderno, Abril/ maio/junho 1986

		Carimbó (VII): Canto ecológico; A Literatura do Carimbó (VIII) Canto religioso: a natureza; A Literatura do Carimbó (XI): Canto Lírico; Das praias e dos terreiros para a capital; Comerciantes do Carimbó. Heróis ou vilões? A ingenuidade cabocla na letras primitivas;			
1987	Inventário Cultural e Turístico do Salgado pela Cultude Paratur, entur, Idespe	Carimbó: é a doce dança da região do Salgado	Apresenta o Carimbó e sua agenda na região do Salgado	Belém	Jornal/ O liberal, Caderno de Turismo, p. 5, 30/10/1987;
1987	Inventário Cultural e Turístico do Salgado pela Cultude Paratur, Centur, Idespe	Carimbó para o lazer do nativo	Apresenta o Carimbó pela análise de Vicente Salles e Marena Salles	Belém	Jornal/ O liberal, Caderno de Turismo, p. 5, 27/11/1987;
1987	João de Jesus Paes Loureiro	Inventário cultural e turístico do salgado	Apresenta as manifestações tradicionais da Microrregião do Salgado Paraense;	Belém	Inventário cultural e turístico do salgado, 2 ed.: Governo do Estado do Pará. 1987;
1989	Roberta Vilanova	Pedreira não é só do Samba e o amor, mas também do Carimbó	Divulga o carimbó na pizzeria China, descreve dados sobre o Carimbó e Mestres como Verequete; diz que o radialista Oséias Silva é o responsável por trazer o Carimbó para Belém em 1968;	Belém	Jornal/ O Diário do Pará, Caderno D, 24/02/1989;
1990	Elizeu Nascimento da	Carimbó de Maracanã (I)	Descreve o Carimbó em Maracanã, a	Belém	Jornal/ O Liberal, Literatura

	Paixão		contribuição indígena, imaginário amazônico e os poetas caboclos;		Regional, 2º caderno, p. 2, 15/ 04/1990;
1990	Elizeu Nascimento da Paixão	Carimbó de Maracanã (II)	A poesia contextualizada com representação da fauna e da flora amazônica	Belém	Jornal/ O Liberal, Literatura Regional, 2º caderno, p. 4, 22/ 04/1990;
1990	Elizeu Nascimento da Paixão	Carimbó de Maracanã (III)	Analisa as letras das músicas caboclas e defende Carimbó e sua estrutura ritmada;	Belém	Jornal/ O Liberal, Literatura Regional, 2º caderno, p. 6, 29/ 04/1990;
1990	Elizeu Nascimento da Paixão	Carimbó de Maracanã (IV)	Denuncia o plágio pelos artistas urbanos, e apresenta a estrutura do Carimbó indicando comportamento dos participantes e o jogo de cintura dos poetas ao animar as festas com variados ritmos como o Yá;	Belém	Jornal/ O Liberal, Literatura Regional, 2º caderno, p. 6 , 06/ 05/1990;
1990	Elizeu Nascimento da Paixão	Carimbó de Maracanã (final)	Apresenta o Carimbó como voz ativa aos problemas do caboclo que denuncia as agressões ao meio em que vivem através de seus versos considerados a manifestação mais autêntica do norte;	Belém	Jornal/ O Liberal, Literatura Regional, 2º caderno, p. 2, 13/ 05/1990;
1991	Altino Pimenta	Canjere: Canto Caboclo	Música com conteúdo afro-religioso, cita o Zimba como entidade... <i>pra viver,</i>	Belo Horizonte	Belém: Editora Universitária UFPA;

			<i>sem sofrer, zimba lá quem diz pra viver, sem sofrer, vá ser aprendiz lá no canjerê, para ser feliz;</i>		
1991	A Província do Pará	Carimbó na Billboard	Divulga publicação da Billboard sobre Guia ilustrado da música popular brasileira e lá está o Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, p. 1, 28/11/ 1991;
1992	Frederico José de Santa-Anna Nery,	Folclore Brasileiro: Poesia popular – contos e lendas – fabulas e mitos – poesia, música, dança e crenças dos índios	Apresenta a importância das culturas indígenas na formação da cultura brasileira, registrando a criatividade e sensibilidade nas artes contribuindo na construção das matrizes estéticas do nosso povo;	Recife	Livro/ Folclore Brasileiro: Poesia popular – contos e lendas – fabulas e mitos – poesia, música, dança e crenças dos índios, prefácio do príncipe Roland Bonapart; tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais de Vicente Salles, 2ª. ed , Recife: FUNDAJ: Massangana, 1992;
1992	A Província do Pará/ Jornaleco	Na onda do Carimbó	Crítica jocosa conta o preconceito ao Carimbó	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 2º caderno, p. 6, 26/12/ 1992
1993	Secretaria do Estado da Cultura; Vol. 2 (Lendo o Pará, 14)	Bruno de Menezes: Obras completas.	Folclore/ Descreve o Carimbó em categorias por região paraense;	Belém	Livro
1993	Reali Jr.	Pinduca o rei do Carimbó e Banda	Divulga apresentação de Pinduca na casa de show Grog;	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º caderno, p.6, 03/02/1993;
1993	O Liberal	Pinduca o rei do Carimbó	Divulga apresentação	Belém	Jornal/ O Liberal, 3º

			de Pinduca na Casa de Show Grog;		caderno, p.3, 13/03/1993;
1993	Edwaldo	Dançando o carimbó	Divulga show Pinduca em Belém e sua turnê Nacional	Belém	Jornal/ A Província, 2º caderno, p.1, 08/06/1993;
1993	Camilo Delduque	Carimbó – a permissão entre aspas	Faz crítica aos adeptos da cultura norte americana que desdenham o Carimbó sem conhecer sua própria cultura;	Belém	Jornal/ Diário do Pará, D 5, 13/07/1993;
1993	O Liberal	Pinduca o rei do Carimbó e Banda	Divulga apresentação de Pinduca na Casa de Show Kalamazoo;	Belém	Jornal/ O Liberal, 2º caderno, p.6, 05/05/1993;
1993	Isaac Soares	Pinduca e sua Explosão de Carimbó	Divulga apresentação de Pinduca na festa do Escapole com o show denominado Explosão do Carimbó;	Belém	Jornal/ O Liberal, 3º caderno, p.5, 24/06/1993;
1993	Isaac Soares	Pinduca e sua Explosão de Carimbó	Divulga apresentação de Pinduca na festa da Assembleia Paraense com o show denominado Explosão do Carimbó;	Belém	Jornal/ O Liberal, 2º e 3º caderno, p.5, 08/06/1993;
1993	Joaquim Amoras Castro	Querem acabar com o Carimbó tradicional	Apresenta o carimbó de Marapanim e faz críticas a mudanças de épocas das festas que acabam por não respeitar a tradição e seus cânones;	Belém	Jornal/ O Liberal, 3º caderno, p.7, 30/06/1993;
1993	O Liberal/ A Província do Pará	Pinduca e sua Banda: -Na Casa de Show o Lapinha; - Na casa de Show Escápole;	Divulga apresentação de Pinduca nas Casas de Show Lapinha e Escápole com o show denominado Pinduca e sua	Belém	Jornal/ O Liberal, 1º e 3º caderno, p.5 p. 4, 23 e 29/06/1993; A Província do Pará, 1º caderno, p. 10, 15/09/1993;

			Banda;		
1993	A Província do Pará	Pinduca e sua Banda: Na casa de Show Olê Olá	Divulga apresentação de Pinduca na Casa de Show Olê Olá, com o Minifestival de Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, p. 10, 15/09/1993;
1993	O Liberal	Santarém Novo festeja cem anos de Carimbó	Divulga o festejo de 100 anos do Carimbó em Santarém novo e a estrutura diferenciada do Carimbó local, roupa social;	Belém	Jornal/ O Liberal, 3º caderno, p.7, 29/06/1993;
1994	A Província do Pará	Estado do Pará terá um “Carimbódromo”	Promessa de construção de “Carimbódromo” em Salvaterra na Ilha do Marajó	Belém	Jornal/ A Província do Pará, 1º caderno, p. 11, 26/07/1994;
1995	Marivalda;	Pinduca e a Comercialização do Carimbó	Destaca A produção de Pinduca	Belém	TCC/UEPA
1995		Amantes do Carimbó se encontram em Algodual	Divulga a programação do I Carimbó Fest em Algodual;	Belém	Jornal/ 01/11/1995
1996	Rose Barbosa/ Fotos Walter Rocha;	Verequete: O verdadeiro Rei do carimbó	Divulga a vida e o trabalho de Verequete e o elege como o verdadeiro Rei do Carimbó;	Belém	Jornal/ A Província do Pará, Caderno 2, 29/03/1996;
1998	Moraes;	Compreensão e Resgate do Carimbó como Forma de Expressão no Pará	Referência a obra de Mestre Lucindo	Belém	TCC/UEPA
1999	Castro;	O Carimbó e seus Principais Representantes	Aborda os mestres Lucindo, Pinduca e Verequete	Belém	TCC/UEPA
1999	Fernandes;	Verequete e o Carimbó	Biografia de Verequete	Belém	TCC/UEPA
2000	Monteiro;	Ritmos Paraenses (registro musical de 9 manifestações folclóricas)	Evidência do registro rítmico musical do carimbó	Belém	TCC/UEPA
2000	CAMPOS, Luiz; PEREIRA, Rogério;	Chama Verequete	Curta metragem sobre a vida	Belém	Vídeo/ FUNBEL/ Prefeitura

	NEGRÃO, Luiz;		de Mestre Verequete		Municipal de Belém;
2001	Cantão	A Presença da Clarineta na Dança do Carimbó – Marapanim PA.	Analisa a clarineta no carimbó	Salvador	Dissertação/ UFBA
2001	Renilda Bastos	Poetas do carimbó: Vozes da tradição paraense	Apresenta e analisa a poética do caboclo no carimbó;	Belém	Livro/ Cadernos de resumo do IV IFNOPAP. Cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta UFPA, 2001.
2002	ASSIS, Nascimento et MELO, Marilene Belém	Danças do Pará II: Dança do Carimbó	Carimbó para dança de Salão	Belém	Vídeo/ Instituto de Arte do Pará/ Secretaria Especial de Promoção Social/Governo do estado do Pará,
2003	Sônia Blanco;	Carimbó de Algodual	Carimbó de	São Paulo	Dissertação/ USP/ ECA
2004	Éder Jastes;	Dança da Onça na cena amazônica: Espetacularidade cabocla na dança do Carimbó	Dança do Carimbó/ Dança da Onça em Vigia de Nazaré	Belém	Dissertação/ UFBA/UFPA
2004	Lopes;	Enciclopédia Brasileira a Diáspora Africana	Zimba Sinônimo de Carimbó;	São Paulo	Livro
2005	Reginaldo Prandi	<i>Segredos guardados: Orixás na alma brasileira</i>	Apresenta o Lundu africano <i>Benguelê</i> De domínio público Interpretado por Clementina de Jesus e o Grupo Rosa de Ouro, no Disco Rosa de Ouro, vol. 1; Zimba aparece como entidade feminina Nanã Boroco, Orixá sagrado, em culto de nação...	São Paulo	Livro/ <i>Segredos guardados: Orixás na alma brasileira</i> Companhia da Letras, Capítulo 9: “Nas canções do rádio”, p. 61-62, 2005;

			<i>Benguelê, ó mamãe Zimba Benguelê...</i>		
2005	Campanha Carimbó	Campanha Nacional pelo registro do Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro	Apresenta o Carimbó e convoca a mobilização da comunidade para efetivação do carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro	Belém	Panfleto/ www.campanhacarimbo.blogspot.com carimbopatrimonioculturalbr@gmail.com
2012	Regina Cazé.	“A Cultura Paraense em destaque”	“Esquentá”: Carimbó de Dona Onete.	Rio de Janeiro	Programa de televisão da Rede Globo.

ANEXOS

ANEXO A

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
COLÉGIO ESTADUAL AUGUSTO MEIRA
CENTRO DE CULTURA ARTÍSTICA DO CEAM
CENTRO DE FOLCLORE E TRADIÇÕES PARAENSES

SÉRIE: DANÇAS FOLCLÓRICAS DO PARÁ

DANÇA DO CARIMBÓ

CIDADE: MARAPANIM ZONA DO SALGADO ESTADO DO PARÁ

TRABALHO DE PESQUISA REALIZADO PELO MAESTRO ADELERMO MATOS

BELÉM-PARÁ
1975

DANÇA DO CARIMBÓ

Recolhida pelo Maestro Adelermo Matos

Cidade de Marapanim- Estado do Pará

A “Dança do Carimbó”, considerada como a mais bela, viva e contagiante do folclore musical do Estado do Pará, tem a sua denominação tirada dos próprios atabaques, isto é, os tambores, de diversos tamanhos, que lhe servem de acompanhamento básico. Esses tambores, pelas dimensões diversas, oferecendo um contraste sonoro dos mais interessantes e típicos dessa dança folclórica que recebeu a influência direta dos escravos africanos, dos indígenas paraenses e dos colonizadores portugueses, que, movidos pelo interesses de conquistar a maior mão-de-obra possível para os mais diversos trabalhos de lavoura, pesca, etc., não somente concorriam para estimular a criatividade dessas manifestações artísticas espontâneas daquelas duas raças puras, como, também, inteligentemente, participavam das danças, concorrendo, sem que houvesse a menor intenção para isso, para que pouco a pouco, alguns movimentos coreográficos característicos das danças portuguesas fossem incorporados a dança, da mesma maneira que as medidas dos índios, sempre com o corpo recurvados e a sua marcação rítmica sempre interessante.

Os indígenas batizaram os tambores com o nome de “Curimbós”, palavra composta, formada, em Tupi-guaraní de “ Curi = pau e 'Mbó = furado ou ocô, que produz som”. Em algumas cidades do interior do Estado do Pará, como Alter-do-chão, por exemplo, onde a dança é interpretada pelos integrantes do “Grupo Folclórico de Alter-do-chão”, com o título de “Dança do Curimbó”, na sua forma primitiva, porque, em outras localidades, ela é conhecida como “Corimbó”, com a troca do U por O e, mais recentemente, como a “Dança do Carimbó”, com a substituição do U e do O pelo A, detalhe bastante característico das manifestações folclóricas, pois, tudo que o povo cria, o povo modifica, pouco a pouco, com o decorrer dos tempos, de pleno acordo como saudoso folclorista brasileiro Edson Carneiro, na parte referente a “Evolução das Danças”, de sua obra intitulada “Folguedos tradicionais”na qual diz: “A simples presença das danças africanas no Brasil já se supõe um longo período de aclimação, com a perda de alguns dos seus elementos primitivos e a aquisição de outros, novos, impostos pelas necessidades ou forçados pelo meio ambiente”.

No acompanhamento musical, além dos atabaques de tamanhos diferentes, pela necessidade de diversificação sonora, com o seu efeito contrastante, utiliza-se a flauta, como instrumento solista, além do canto, realizado pelos próprios tocadores, um banjo ou

cavaquinho, um ganzá, um reco-reco, um pandeiro e um par de pauzinhos que, na parte traseira dos tambores (carimbós) realizam um marcante ritmo.

A dança, de um modo geral, se inicia quando os cavalheiros vão em direção às damas, diante das quais batem palmas, como uma espécie de convite para a dança, sempre realizada com os pares soltos, girando, continuamente, em torno de si mesmos, mas, ao mesmo tempo, formando um grande círculo, dentro do qual, de quando em vez, observa-se uma certa movimentação coreográfica solista, como por exemplo, a “Dança do Peru” ou “Peru do Atalaia”, que consiste na difícil proeza que o cavalheiro é forçado a realizar, qual seja a de apanhar, somente com a boca, um lenço que a sua companheira estendeu sobre o chão, como desafio ao seu equilíbrio e elasticidade muscular. Também é apresentada a “Dança do Jacurarú” interpretada por um casal de dançarinos que, no centro do círculo, imita a maneira peculiar de andar desse animal, que nesse momento, é interpretado pela dama que tenta alcançar o cavalheiro que, realizando os movimentos mais difíceis sempre consegue escapar. Outra dança solística é a chamada “Dança da Onça” interpretada pela dama que tenta, por todos os meios, rasgar a camisa do seu companheiro com as unhas. As vezes surge a “Dança do Macaco” interpretada pelo cavalheiro que, fingindo-se de macaco, pula atrás da sua companheira, realizando movimentos cômicos e interessantes.

A indumentária masculina é bastante simples, constituída de calça de cores escuras, camisas brancas ou coloridas, quase sempre com a parte da fralda amarrada na parte da frente. Em algumas localidades: a “Dança do Carimbó” apresenta os homens com chapéus e um grande lenço vermelho amarrado, à guiza de gravata, no pescoço. Nos trajes femininos, entretanto, um certo cuidado, com as saias coloridas, bem rodadas, blusas brancas de renda ou cambraia, colares de contas, assim como pulseira, com um belo enfeite, preparado com paticholí e rosas, na cabeça.

Jó houve quem classificasse a “Dança do Carimbó”, como a “Dança da Alegria”, porque ao ouvir seu ritmo, é difícil deixar-se de sentir alegria contagiante.

A “dança do Carimbó” é mais cultivada na chamada Zona do Salgado, no Estado do Pará, isto é na cidade de Curuçá, Marapanim, Salinópolis, Vigia, Cafezal, Marudá, etc, além de outras, na Zona pastoril, como na Ilha do Marajó, nas cidades de Soure, Salvaterra, Santa cruz do Ararí, etc., na Zona Rural, como Cametá, Abaetetuba, Alter-do-chão etc, porém essa belíssima manifestação do folclore musical do nosso Estado, tão amplamente divulgada, nestes últimos tempos, despertando o interesse crescente, até das chamadas camadas eruditas,

faz-nos acreditar no início do processo dinâmico da aculturação dessa belíssima dança que alguém já denominou, embora com um certo exagero de “Hino Folclórico Pará”, numa expressão bem viva do enorme êxito que esse agitado ritmo está conquistando em todos os pontos do território paraense e mesmo no resto do Brasil.

Os “Carimbós” são feitos de troncos escavados por um processo primitivo, como o uso de fogo em demoradas operações, embora, já utilizem ferramentas especiais que muito facilitam a execução desse trabalho, além de tornar mais rápida a confecção. Em uma das extremidades do troncos escavados, coloca-se um couro bem retesado, de animal silvestre, preferencialmente de sucuriju, torna-se necessário que ela seja de bom tamanho, o que é bem difícil, enquanto, no que diz respeito ao couro de veado branco, a maior dificuldade reside no fato de que sua caça é proibida por lei especial. A retirada dos pelos do couro é feita com a aplicação de cinza quente, pois a água fervente enfraquece e estraga o couro. A raspagem final é feita com uma faca ou espátula, ou, até mesmo um simples pedaço de madeira. Depois de limpo, o couro é colocado de molho na água fria, para em seguida, ser colocado, em uma das extremidades do tronco escavado, com auxílio de pequenas pontas de madeira, cordas bem esticadas ou até mesmo pregos, como ultimamente vem sendo feito.

Na parte da expressão corporal, observa-se uma graça e uma leveza interessante nas damas, girando e enfunando as saias, continuamente, mas, ao mesmo tempo procurando atingir o rosto do seu cavalheiro, que, entretanto, não se descuida um só momento, pois, do contrário, ao se apanhado pela saia da dama, ele é vaiado pelos seus próprios companheiros e, por uma questão de moral, é forçado a deixar a dança. Os cavalheiros movimentam continuamente, os braços, de maneira alternada, para baixo e para cima, castanholando com os dedos no ar, sem parar, e, quase sempre, com o corpo recurvado, a não ser em certas passagens da coreografia que muito se assemelha às danças portuguesas, quando levantam os braços, para fazerem os volteios nessa posição. Ainda na parte da expressão corporal, observa-se que, durante a dança, de um modo geral, os dançarinos, tanto os homens como as mulheres, marcam o ritmo com uma perna sempre a frente, embora em certos lugares do interior do Estado do Pará, existam pessoas que dançam o “Carimbó” quase sem afastarem os pés do chão. Como em Alter-do-chão, os negros dançam fazendo, de vez em quando, batidas com os pés no chão, detalhe que torna a dança muito mais atraente e torna-a mais identificada com o batuque africano.



A “Dança do Carimbó” é apresentada em ritmo binário simples, havendo uma exagerada acentuação do primeiro tempo de cada compasso, principalmente na execução de certos instrumentos, como o Reco-reco e o Ganzá.


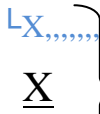






Inúmeras gravações de disco, espalhadas em todo o território nacional estão divulgando, infelizmente, alguns arranjos, com a utilização de instrumentos eletrônicos, absolutamente proibidos nos acompanhamentos das danças folclóricas, porém, o que é bem pior, pela deturpação completa do verdadeiro ritmo da mais bela dança folclórica do Pará. Uma criminosa mistura de Merengue, ou do Mambo, por puro interesse comercial, está dando, por todo o Brasil, uma horrível demonstração dessa extraordinária manifestação do povo paraense.

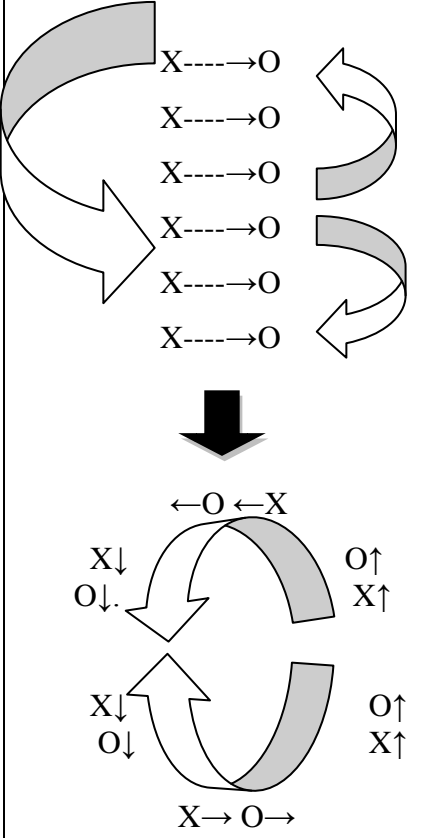
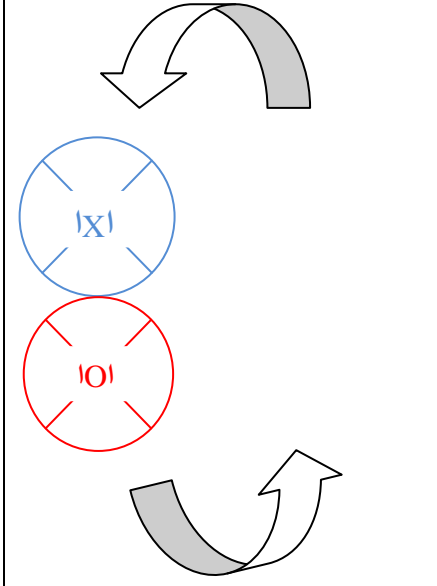
COREOGRAFIA: descrita por Adelermo Matos.

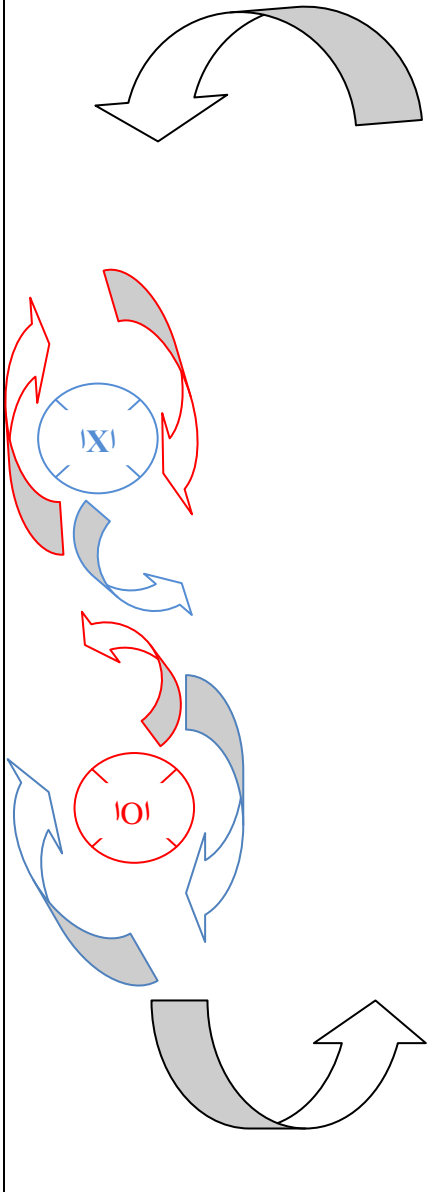
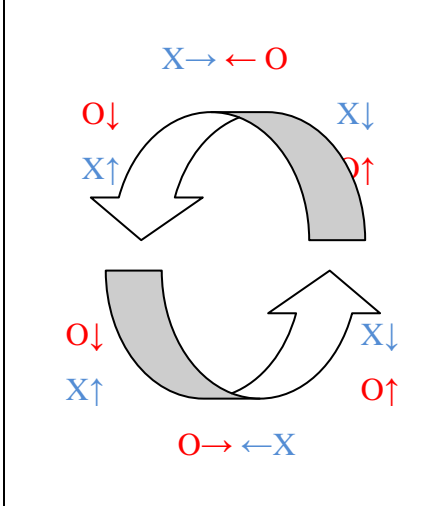
CROQUI: elaborado por Éder Jastes.

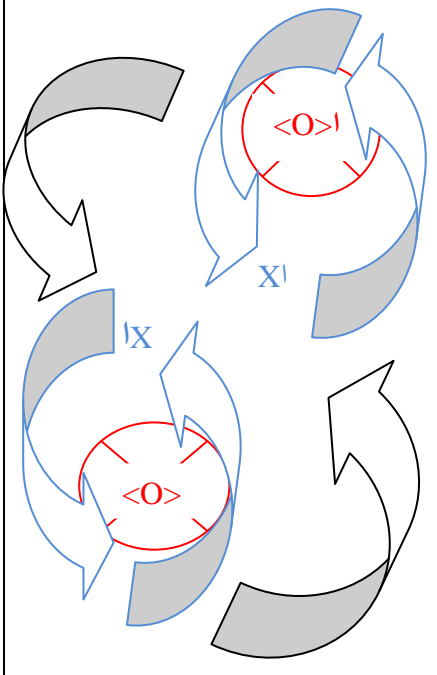
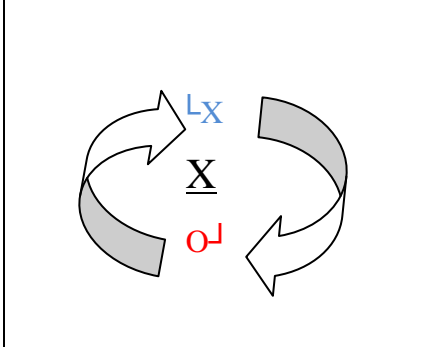
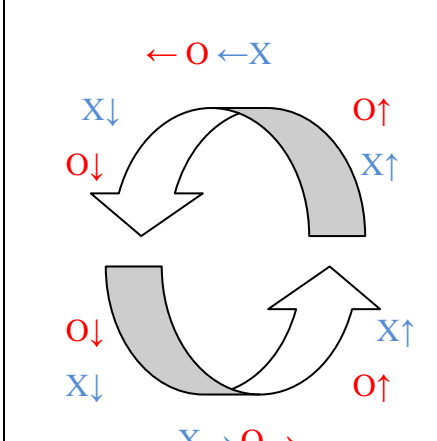
Letra de domínio popular organizada por Adelermo Matos.

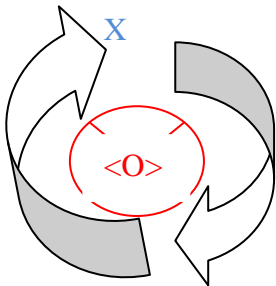
<u>COREOGRAFIA</u>	<u>CROQUI</u>	<u>LETRA DA MÚSICA</u>
	<p><u>LEGENDA:</u></p> <p>X Cavalheiro;</p> <p>O Dama;</p> <p>→ Plano frontal;</p> <p>---- Caminhar;</p> <p>⊗ Giro em seu próprio eixo;</p> <p>!O! Dama com braços para o alto;</p> <p><O> Dama com as mãos na cintura;</p> <p>!X! Cavalheiros com braços para o alto;</p> <p>XI Cavalheiro com a mão sobre a cabeça da dama;</p> <p>X Cruzar os braços e dar uma volta em sentido horário ou anti-horário;</p> <p> Sentido horário da grande roda...</p> <p> Sentido anti-horário da grande roda...</p>	

	 Costas com costas  Cavalheiro e damas  cruzam braços  direitos;  Dama com braço direito levantado acima e a frente do rosto com palma da mão direcionada a este; mão esquerda pousada com a costa da mesma no quadril esquerdo, com palma voltada para trás. <input type="checkbox"/> Lenço ao chão  Cavalheiro com corpo inclinado a frente e braços abertos para trás do corpo, como asas abertas, e pernas afastadas para a lateral do corpo.  Todos de frente para o público com braços levantados, palmas das mãos para o alto, a frente a acima da cabeça.  Seguir para outra formação...	
<p><u>FORMAÇÃO:</u></p> <p>Duas fileiras opostas de homens e mulheres.</p>	<p>X → ← O</p> <p>X → ← O</p> <p>X → ← O</p> <p>X → ← O</p> <p>X → ← O</p> <p>X → ← O</p>	

<p><u>ENTRADA:</u></p> <p>Quando a música se inicia, os cavalheiros vão em direção às damas, diante das quais batem palmas [ao lado esquerdo do rosto, fixando o olhar em seu par], como uma espécie de convite para a dança. Imediatamente.</p> <p>Após formarem os pares, procede-se à formação de grande roda, com os pares que ficam do centro para a direita, caminhando para o lado direito, enquanto que os pares ficando centro para a esquerda, caminham para a esquerda, até formarem a roda.</p>		<p>O papagaio é um bicho inteligente, Ele fala toda língua Até a língua paraense (bis)</p> <p>Gente lá de cima não quer, não quer, juntinho dessa menina, Juntinho desta mulhé! Pois é! (Bis)</p> <p>Dona Maria chegou, chegou, chegou, De priprioica! Para fazer a farinha, farinha, farinha de tapioca! (Bis)</p>
<p><u>1º Movimento: Damas e Cavalheiros:</u> Fazem três giros em torno de si mesmos [em seu próprio eixo, no sentido horário, depois para o anti-horário] com os braços levantados, fazendo uma acentuação com um dos pés sempre à frente e um certo balanço do corpo, seguem na formação da roda.</p>		<p>P'ra reboilir! P'ra reboilir P'ra reboilir, bolir! Bolir! Bolir! Bolir! (Bis)</p>

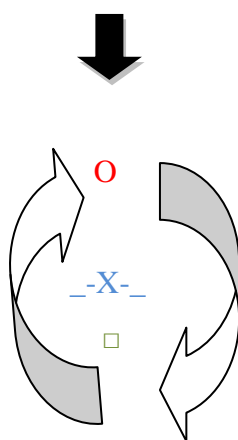
<p><u>2º Movimento:</u> Damas e Cavalheiros: Fazem giro, no mesmo lugar, em torno de si mesmos, com braços levantados, depois levemente curvados, com braço direito a frente, damas segurando a barra da saia, dão uma volta, costas com costas, em torno um do outro, até chegar em seu lugar, primeiro em sentido horário; ao chegar em seu lugar, fazem novamente um giro, no mesmo lugar, em torno de si mesmos, com braços levantados, depois novamente curvados, com braço esquerdo a frente, voltam costas com costas para o sentido anti-horário, chegando em seu lugar, giram em seu próprio eixo e prosseguem na formação da roda.</p>		<p>Olha a volta que o carneiro deu! Olha a volta que o carneiro dá! (Bis)</p>
<p><u>3º Movimento:</u> <u>Damas:</u> com o corpo recurvado, pegam na barra das saias com ambas as mãos, fingindo que lavam roupa, seguindo, no mesmo tempo na formação da roda. <u>Cavalheiros:</u> seguindo na frente das damas e de costas na formação da roda mantêm o</p>		<p>Lava, lava.lavadeira Quem te ensinou a lavar (Bis)</p>

<p>corpo recurvado, no ritmo da dança.</p>		
<p><u>4º Movimento: Damas e Cavalheiros:</u> repetição do 1º e do 2º movimentos.</p>	<p>Ver Dinâmica do croqui do 1º e 2º movimentos acima...</p>	<p>Foi, foi, foi... Foi peixinho do mar... (Bis)</p>
<p><u>5º Movimento:</u> <u>Damas:</u> girando em sentido horário, no mesmo lugar, com as mãos na cintura, depois em sentido anti-horário. <u>Cavalheiros:</u> com a mão direita em cima da cabeça das damas, dão a volta ao redor da dama em sentido horário, depois do que, trocam de mão e giram para a sentido anti- horário, sempre em torno das damas. E voltam ao sentido da grande roda.</p>		<p>Isou, isou, isou... Por aqui ela não passou... (Bis)...</p>
<p><u>6º Movimento: Damas e Cavalheiros:</u> cruzando os braços direitos, dão uma volta completa para o sentido horário, do que trocam de braços e giram para o sentido anti-horário.</p>		<p>O gira a dama jacaré Rola dama jacaré Gira a dama Jacaré coroa (Bis)</p>
<p><u>7º Movimento:</u> <u>Damas :</u> com o corpo recurvado sempre na formação de roda, seguram as saias com ambas as mãos e fazem movimentos para direita [fora do círculo] e para a esquerda [dentro do círculo]. <u>Cavalheiros:</u> com o corpo recurvado, seguindo atrás das</p>		<p>Lá encima daquele morro, passa boi, passa boiada também passa a moreninha, do cabelo cacheado! (Bis)</p>

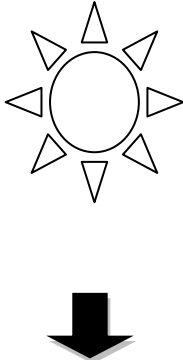
<p>damas, com braços levemente curvados, a frente do corpo, executam com estes movimentos alternadamente para direita, fora do círculo, e esquerda, dentro do círculo, sempre com a marcação em um só dos pés.</p>		
<p><u>8º Movimento: Damas e Cavalheiros:</u> girando em seu próprio eixo e depois em torno de si mesmos, prosseguem na formação de roda, ambos com braços levantados.</p>	<p>Ver croqui dos movimentos 1º e 2º...</p>	
<p><u>9º Movimento: Damas e Cavalheiros:</u> ambos fazem batidas dos pés, prosseguem na formação da dança, com as damas segurando as saias com ambas às mãos, enquanto os cavalheiros alternam os movimentos dos braços.</p>	<p>Ver croqui do 3º movimento...</p>	
<p><u>10º Movimento:</u> <u>Damas:</u> segurando as saias com ambas as mãos, fazendo movimentos com as mesmas, para direita e para esquerda, giram no mesmo lugar, primeiro para o lado direito e depois para o lado esquerdo. <u>Cavalheiros:</u> dão umavolta em torno das damas, primeiro para o lado direito e depois para o</p>	<p>Ver croqui do 7º movimento e...</p>  <p>O diagrama mostra um círculo central rotulado '<O>' em vermelho. Três setas brancas com pontas cinzas indicam movimentos circulares: uma seta no topo aponta para a direita, uma seta na esquerda aponta para a esquerda, e uma seta na base aponta para a direita. Um 'X' azul está posicionado no topo do círculo central.</p>	

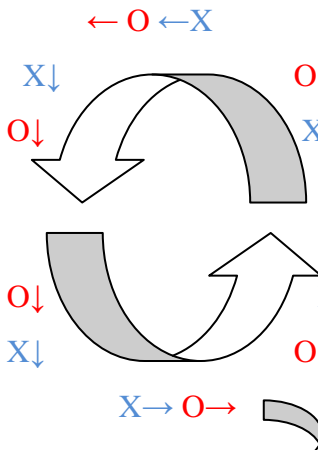
<p>lado esquerdo, mantêm o braço que está ao lado das damas, sempre para baixo, enquanto o outro fica para cima, ao trocar de lado troca os braços e toda vez que chegar em seu lugar gira em torno de seu próprio eixo para a sentido que está fluindo.</p>		
<p><u>11º Movimento:</u> <u>Damas:</u> com o braço direito para cima e a mão esquerda na cintura, prosseguem de costas, na formação de roda, depois trocam de mãos, mas continuam o mesmo movimento. <u>Cavalheiros:</u> prosseguem com movimentos alternados de braços, na formação da roda.</p>		<p>Lá encima daquele morro, passa boi, passa boiada, também passa a moreninha, do cabelo cacheado! (Bis)</p>
<p><u>12º Movimento:</u> <u>Damas:</u> girando em torno dos cavalheiros, formam um pequeno círculo em cada lado, enquanto se repetir e “Dança do Peru”, sendo que a dama que acompanha o cavalheiro que faz o solo dessa dança estende um lenço no chão e fica girando em torno dele até que termine o solo. <u>Cavalheiros:</u> girando em torno das damas, formam um pequeno círculo em cada, lado, enquanto</p>		<p>O peru 'sta roda! (solo) Xô peru!(coro) O peru vai rodá ! (solo) Xô peru! (coro) O peru 'sta rodando! (solo) Xô peru! (coro) O peru já rodou! (solo) Xô peru! (coro)</p>

se repetir a “dança do peru”, sendo que o cavalheiro escolhido para o solo, inicialmente, gira em torno do lenço, depois do que se coloca diante dele, deixando os braços para trás, ao mesmo tempo em que abre as pernas para os lados, no máximo possível, isto é, até que o ângulo lhe permita alcançar, apena com a boca, o lenço, estendido sobre o solo, como uma espécie de desafio da sua própria companheira ao seu equilíbrio e à sua flexibilidade muscular. Quando o cavalheiro consegue apanhar lenço, sem qualquer problema, este é oferecido, pela dama , à maior autoridade presente ou ao elemento que estiver sendo homenageado; entretanto, quando o cavalheiro não conseguir apanhar o lenço, a dama joga-lhe a barra da saia sobre sua cabeça, expulsando-o da roda, enquanto os seus próprios companheiros dão-lhe uma grande vaia e ele é forçado a abandonar definitivamente a dança, por quentão de moral. Voltam a grande roda.



13° Movimento: Damas e Ver croqui dos movimentos 1° e

<u>Cavalheiros</u> : repetição do 1º e do 2º movimentos.	2º...	
<u>14º Movimento: Damas e Cavalheiros</u> : repetição do 3º movimento.	Ver croqui do 3º movimento...	
<u>15º Movimento: Damas e Cavalheiros</u> : ambos com os braços levantados dão giros em seu próprio eixo, primeiro para o sentido horário (para o lado direito e para trás) e depois o sentido anti-horário (para o lado esquerdo e para trás).	Ver croqui do 1º movimento...	
<u>16º Movimento: Damas e Cavalheiros</u> : voltam dançando a formação da roda, agora sem perder contato com os olhos do parceiro(a).		
<u>17º Movimento: Damas e Cavalheiros</u> : repetição do 15º movimento.	Ver croqui do 15º movimento...	
<u>18º Movimento: Damas e Cavalheiros</u> : repetição do 1º e do 2º movimentos.	Ver croquis do 1º e do 2º movimento...	
<u>19º Movimento: Damas e Cavalheiros</u> : e determinado momento da música, há uma interrupção e, tanto as damas como os cavalheiros, com os braços para cima de frente para o público, fazem uma parada,		

<p>depois a dança prossegue para a saída, com os pares dançam girando continuamente em torno de si mesmos, até sair o último par.</p>	 <p>O diagrama ilustra movimentos de dança com setas e símbolos O e X. No topo, há uma seta azul apontando para a esquerda com 'O' e 'X' em azul, e uma seta vermelha apontando para a esquerda com 'O' e 'X' em vermelho. Abaixo, há duas setas curvas: a superior é azul apontando para cima com 'X' em azul e vermelha apontando para cima com 'O' em vermelho; a inferior é vermelha apontando para cima com 'O' em vermelho e azul apontando para cima com 'X' em azul. Na base, há uma seta azul apontando para a direita com 'X' em azul e vermelha apontando para a direita com 'O' em vermelho, e uma seta curva azul apontando para a direita com 'X' em azul e vermelha apontando para a direita com 'O' em vermelho.</p>	
---	--	--

VERSUS DE ALGUNS TEMAS UTILIZADOS NA “DANÇA DO CARIMBÓ”

I

O papagaio é um bicho inteligente,)
 Ele fala toda língua) Bis
 Até a língua paraense)

II

gente lá de cima não quer, não quer,)
 juntinho dessa menina,) Bis
 Juntinho desta mulhé! Pois é!)

III

Dona Maria chegou, chegou, chegou,)
 De priprioca!)
 Para fazer a farinha, farinha,) Bis
 Farinha de tapioca!)

coro:

P'ra reboilir! p'ra reboilir!)

P'ra reboir, Bolir!)Bis
 Bolir! Bolir! Bolir!)

IV

Olha a volta que o carneiro deu!)
 Olha a volta que o carneiro dá!) Bis

coro:

Lá encima daquele morro,)
 passa boi, passa boiada,) Bis
 também passa a moreninha,)
 do cabelo cacheado!)

V

O peru 'sta roda! (solo))
 Xô peru!(coro))
 O peru vai rodá ! (solo))
 Xô peru! (coro))
 O peru 'sta rodando! (solo)) Bis
 Xô peru! (coro))
 O peru já rodou! (solo))
 Xô peru! (coro))

ANEXO B - CANJERÊ: CANTO CABOCLO (ALTINO PIMENTA)

Ano: 1991

Compasso: ¾

Linguagem: Dó menor

Extensão: D3 - F4

Localização: Belém: Editora Universitária UFPA, 1994 e

<https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira.nsf/vwCodObra/RABA-5Z559R>

Canjerê

(Canto caboclo)

Altino Pimenta

Ô zimba lá, ô ô ô, zimba lá
 zimba lá, zimba cá, zimba lá
 zimba cá, zimba lá, zimba cá, zimba lô
 zimba lá, zimba cá, zimba lá
 zimba cá, zimba lá, zimba cá, zimba lá
 pra viver, sem sofrer, zimba lá quem diz
 pra viver, sem sofrer, vá ser aprendiz
 lá no canjerê, para ser feliz
 logo vai saber, pegue o alecrim
 um tantinho assim, com patichulli
 leve ao tipiti, o cipó catanga
 Passe na peneira, tome à meia noite
 o banho sexta-feira venha ser feliz
 fazendo o que já fiz
 também fui aprendiz, zimbei no canjerê

Ô zimba lá, ô ô ô zimba lá
 zimba lá, zimba cá, zimba lá, zimba cá
 zimba lá, zimba cá, zimba lô
 zimba lá, zimba cá, zimba lá
 zimba cá, zimba lá, zimba cá, zimba lá
 Pra viver, sem sofrer, pra viver
 como zimba, faça como zimba
 lute como zimba pra não sofrer
 como zimba, lute como zimba
 faça como zimba no canjerê
 zimba cá, zimba lá, zimba cá, zimba lá

ANEXO C - **BENGUELÊ** (DOMÍNIO PÚBLICO)- LUNDU AFRICANO

Intérprete: Clementina de Jesus, Grupo Rosa de Ouro;

Disco: Rosa de Ouro, volume 1, gravadora:

Ano: 1965.

Localização: PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia da Letras, 2005.

Benguelê

(domínio público)

Benguelê, Benguelê

Benguelê, ó mamãe Zimba

Benguelê

Benguelê, Benguelê

Benguelê, ó mamãe Zimba

Benguelê

Tréca, tréca

Iombi Nanã

Tatárecô

Tréca, tréca

Iombi Nanã

Tatárecô

Ô, quizumba, quizumba, quizumba

Vamo saravá, quem tá no reino

Vamo sarava, vamo saravá

Vamo sarava, vamo sarava

Mamãe Zimba

Chegou, ta no reino

Mamãe Zimba veio sarava

Vamo sarava, vamo sarava

Vamo sarava, uô

Benguelê

ANEXO D - *BENGUELÔ / METAMORFOSES*

In: Reginaldo Prandi — *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia da Letras, 2005.

Letra e música: João Bosco e Francisco Bosco:

Intérprete: João Bosco

Disco: As mil e uma aldeias, gravadora:
ano: 1997

Oxalá ô
Benguela ô
Angola oluô jogou
Foi que lá de Jesus, sagrado pizindin
Saca! Saca! Aquicó
Cacarecô cantou
Cacarecô cantou
Naná-terra dançou
Xequerê chacoalhou!
Logo no início da festa
A rajada de vento
Iaô barrou
Sem barra pra segurar
Na falta de orixá
Iaô se arriscou
Babalaô de morim e chitão
Fala ao meu coração
Se a natureza dá sem cobrar
Babá Egun baixou
Colorindo o agogô
De onde há de vir para dançar
Ressuscitando o amor
Desde quando Abraão
Chico-rei desde então
No batuque da casa ordenou
Reis na folia, agô benguelê

E São João falou
É preciso renascer uma vez
Quem me batizou
Se esqueceu de dar um nome pra mim
Pedra que parou
Vem o musgo e toma conta da luz
Quem será que sou
As metarmofoses nunca terão fim

ANEXO E - Encontro de Folclore Paraense



Governo do Estado do Pará
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA, DESPORTOS E TURISMO

ANO DO CENTENÁRIO DO TEATRO DA PAZ

APRESENTA

ENCONTRO DE FOLCLORE PARAENSE

"A MARUJADA" - Bragança
"OS TAPAIOARAS" - Carimbó da Vigia

Local: Teatro da Paz
Dia : 18 de agosto de 1978
Hora : 21:00 horas

x

"BOI - TINGA" - São Caetano de Odivelas
"PARAMAU" - Carimbó de Marapanim

Local: Teatro da Paz
Dia : 19 de agosto de 1978
Hora : 19:00 horas

PROGRAMA — CONVITE

A Marujada

É um auto popular característico de Bragança, município do Estado do Pará, localizado na micro-região bragantina e distante 194 Km de Belém, por via rodoviária, apresentando, como principais motivações turísticas naturais, os acolhedores banhos em igarapés amazônicos ou em alvíssimas praias, das mais belas da região.

A Marujada tem-se mantido em salutar isolamento dos meios da cultura de massa, embora sob o risco de estar numa proximidade considerável da Capital. Claro que o isolamento completo dos centros de cultura não é condição essencial da Arte Folclórica, mas o processo de contaminação que se tem permitido, a interferência dos meios de comunicação, o preconceito religioso, a troca dos bens simbólicos entre comunidades, tudo isso acaba por se constituir num considerável risco para a pureza da manifestação folclórica, na medida em que não tenha sido preservada e resguardada na sua verdadeira expressão.

Na obra "Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina", o Dr. Armando Bordalo da Silva explica: "A Marujada é constituída quase que exclusivamente por mulheres, cabendo a estas sua direção e organização. Os homens são tocadores ou simples acompanhantes. Não há número limitado de marujas e nem, tampouco, há papéis a desempenhar. Nem uma só palavra é articulada, falada ou cantada, como auto ou como argumentação. Não há, também, dramatização de qualquer efeito marítimo, nem qualquer referência à Nau Catarineta. A nossa Marujada é estritamente caracterizada pela dança cujo motivo musical único é o retumbão. A organização e disciplina são exercidas por uma Capitoa e por uma Subcapitoa. A primeira foi eleita pelas marujas em assembléia, mas daí por diante é a Capitoa quem escolhe a sua substituta, nomeando a Subcapitoa, que somente assumirá o bastão de direção, por morte ou renúncia daquela. As marujas se apresentam tipicamente vestidas: usam uma blusa ou mandrião branco, todo pregueado e redondo e a saia encarnada, azul ou branca, com ramagens de uma dessas cores; e uma grande saia rodada indo quase ao tornozelo. A tiracolo cingem uma fita azul ou encarnada, conforme a ramagem ou colorido da saia; na cabeça ostentam um chapéu todo plumado e cheio de fitas multicores e no pescoço trazem um colar de contas ou cordão de ouro com medalhas. Os homens músicos e acompanhantes, apresentam-se de calças e camisas brancas ou de cor, chapéu de palha de carnaúba revestido de pano, tendo a aba virada de um dos lados, fixada com uma flor de papel, encarnada ou azul, e são dirigidos por um capitão. Os instrumentos musicais são: tambor grande e pequeno, e onça ou cuica, pandeiro, rebeca, viola, cavaquinho e violino. Na rua as marujadas caminham e dançam em duas filas, indo à frente de uma delas a Capitoa, e à frente da outra a Subcapitoa, empunhando aquela um pequeno bastão de madeira enfeitado de papel, tendo na extremidade uma flor. Atrás e ao centro, fechando em duas alas, vão os tocadores e os demais marujos. Em fila a dança é de passos curtos e ligeiros, em volteios rápidos, ora numa direção ora noutra, inversamente. Assim elas caminham, descrevendo graciosos movimentos, tendo os braços ligeiramente levantados para a frente à altura da cintura, como se tocassem castanholas. Dançando, obedecem à música plangente do compasso marcado pelo tambor grande em ritmo de "bagre". A marujada dança, de preferência, nos seus barracões, um ao lado da igreja e outro próximo à casa do Juiz ou da Juiza. Sai às ruas nos dias de Natal, São Benedito e 1º de janeiro; não recusa convites para dançar em casas de famílias, iniciando as mesmas com reverência tradicional de seus antepassados.

Há uma origem comum da Marujada com a Irmandade de São Benedito. Quando em 1798 os senhores acederam ao pedido de seus escravos para a organização de uma Irmandade e foi realizada a primeira festa em louvor de São Benedito, os negros em sinal de reconhecimento, incorporados, foram dançar de casa em casa de seus benfeitores. No ano seguinte nova manifestação de agradecimentos, com danças à porta, ficando como praxe, daí por diante essas exibições coreográficas.

JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

Carimbó de Vigia

(Conjunto "Os Tapaioaras")

O Grupo "Os Tapaioaras" surgiu inicialmente sem organização própria e seus membros incertos, mas posteriormente tomou forma e organização definitivas, sem contudo deturpar as origens e tradições do carimbó, às quais o conjunto é ligado, mais que outro grupo (social) por laços familiares, já que seu responsável (chefe) é descendente de negro escravo do carimbó do Tauaparã, na fazenda do Barão de Guajará, no município de Vigia.

Foi nesse sítio, da fazenda do "Barão", que se acredita ter nascido o Carimbó vigiense, chamado pelos próprios negros de "Zimba". Nesse sítio, antigo foco negro, sempre se realizam as festas de carimbó, onde chegaram a residir alguns dos membros do Conjunto "Os Tapaioaras" encontrando a motivação que os levou à organização do Conjunto, que mantém viva e autêntica tanto a música como as cantigas, algumas inclusive do tempo da escravidão.

O Conjunto é composto por dez (10) integrantes; todos cantam e tocam, sendo o violeiro a dar o toque inicial do ritmo, acompanhado pelos demais instrumentos, principalmente pelos tambores (carimbós), de maior percussão. Todos do Conjunto pertencem ao sexo masculino.

O grupo de dançadores não possui um número definido de integrantes; dependendo da ocasião, os dançadores se apresentam espontaneamente entre 3 até 10 casais. Não existe rigor nem uniformidade na indumentária, em geral blusa ou casaco e saia longa folheada.

O Conjunto possui todos os instrumentos tradicionais mantidos com suas formas e características, exceto a flauta, que de "embaúba" passou a ser industrializada com chaves de metal; são os seguintes:

— 3 carimbós (tambores), 1 (uma) flauta, 1 (uma) viola, 1 (um) banjo, 1 (um) maracá, 1 (um) chocalho, 1 (um) requexé (xaque-xaque) e 1 (uma) onça. Com exceção da flauta (atual), os demais instrumentos são todos confeccionados pelos integrantes do Conjunto.

FRANCISCO DE ASSIS PAULO DOS SANTOS

Boi - Tinga

Originário de São Caetano de Odivelas, o Tinga, parte da tradição folclórica do município, é um grupo composto por cidadãos da comunidade, basicamente pescadores, que fantasiados de Pierrôs ou de Cabeções, dançam animadamente ao som de um conjunto típico, em frente às casas e pelas ruas da cidade, cantando músicas de compositores locais.

Sua característica alegórica é um boi feito de varas, recoberto de veludo negro, embaixo do qual dois homens, chamados "pernas do boi", dançam e dão pulos imitando um boi enfurecido, investindo contra componentes do grupo ou platéia.

Sua origem remonta várias décadas, tendo surgido de uma conversa entre um grupo de homens da localidade, ao retomar de uma pescaria, que idealizou o folguedo, caracterizado como uma fusão de brincadeira de boi e carnavalesca, daí a surpresa geral dos moradores locais ao verem em pleno São João, homens fantasiados e de máscaras, quando o grupo saiu pela primeira vez.

É tida pelos odivelenses, como uma brincadeira junina. E no último dia da quadra, encerra-se a brincadeira com a tradicional "fugida", ficando o boi guardado na casa de um dos brincantes até o ano seguinte.

Não há número fixo de brincantes, mas só os homens participam. Ao longo do ano preparam suas fantasias: Pierrô ou Cabeção.

O Pierrô usa uma roupa tipo macacão feito de cetim com vistosas listras coloridas; na cabeça, um chapéu tipo cone enfeitado de papel celofane picotado, com flores ou outro adorno, a gosto do brincante.

O Cabeção usa uma máscara feita de paneiro de tala de guarumã, coberto com papel cimento pintado para dar maior consistência, que vem até a cintura da pessoa; um paletó com mangas cheias de algodão, tendo na sua extremidade mãos feitas de pano, que completam o conjunto, dando a impressão de anões dançando entre pessoas grandes.

LUIZ ALBERTO COSTA GUEDES

Carimbó de Marapanim

(Conjunto Paramau)

Carimbó significa tambor comprido, atabaque de origem africana. Em sua notável obra "Glossário Paraense", publicada em 1905, Vicente Chermont de Miranda escreveu sobre Carimbó (tambor): é feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro: sobre uma das aberturas se aplica um couro de cobra ou de veado, bem esticado. Mas a palavra CARIMBÓ também denomina a música e a dança, uma das danças afro-brasileiras mais interessantes da região amazônica, espécie de puladinho de passos miúdos, que se dança afastado, não havendo nenhum contato de cavalheiro com a dama, formando os pares uma roda, que circula durante vários minutos pelo salão. Os dançarinos ora levantam os braços, semifletidos, ora apoiam as mãos nos quadris, ora fazem estalar os dedos polegar e médio de ambas as mãos.

Antes de sua difusão nacional e internacional através de discos e emissoras de rádio e televisão, o Carimbó era dançado no Pará apenas por gente humilde do povo, nas zonas Bragantina e do Salgado, na ilha do Marajó e em algumas cidades do Baixo Amazonas.

Em certas localidades o Carimbó é dançado o ano inteiro (Vigia e Marapanim, por exemplo) e em outras, como Salinópolis, somente na quadra natalina.

Qual o instrumental do Carimbó?

Originalmente constituíam o instrumental do Carimbó dois tambores compridos e um reco-reco ou xeco-xeco (feito de uma lata fechada com pregos, chumbo ou seixos em seu interior). Posteriormente, apareceu a viola e modernamente, foram introduzidos os instrumentos de sopro, como o clarinete, saxofone, a flauta, o trombone, o trompete, além de outros, como o pandeiro ou mesmo o banjo.

Em alguns lugares como Marapanim, o povo pronuncia "Carimbó" ou "Curimbó", em vez de "Carimbó", possivelmente por uma corruptela desse vocábulo africano.

Na Vigia denominam, também, ao Carimbó de "Zimba".

Bruno de Menezes, emérito folclorista paraense e grande estudioso dessa dança, apresentou uma classificação para o Carimbó, de acordo com sua distribuição geográfica: 1) Carimbó praieiro, da zona atlântica do Pará (região do Salgado); 2) Carimbó pastoril (Marajó); 3) Carimbó rural ou agrícola (da região do Baixo-Amazonas: Óbidos, Santarém e Alenquer).

O Conjunto Folclórico PARAMAU, de Marapanim que ora se exhibe entre nós sob os auspícios da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, como parte dos eventos comemorativos da Semana Nacional do Folclore, é constituído de doze tocadores e vinte e quatro dançadores, quase todos unidos por laços de parentesco.

O PARAMAU, como autêntico grupo folclórico que é, toca, canta e dança o legítimo Carimbó, que aprendeu no acervo cultural de sua comunidade, sem mestres e sem marcações.

O Carimbó de Marapanim apresentou-se em Belém, pela primeira vez, em fevereiro de 1958, trazido pela Comissão Paraense de Folclore, conquistando a admiração de todos.

Popularizado, o Carimbó é agora dançado em todos os círculos sociais, aderindo o povo ao ritmo quente dessa dança verdadeiramente gostosa e contagiante, repleta de beleza e poesia.

MARIA GRAZIELA BRÍGIDO DOS SANTOS
PEDRO DE BRITO TUPINAMBA

Temporada Artístico-Cultural 1978

ESPETÁCULOS REALIZADOS

MUSICA ERUDITA - ● Orquestra de Câmara do Brasil - Regente: José Siqueira (2 apes.). ● Coral Ettore Rosio - Regente: João Bosco da Silva Castro (3 apes.). ● Leon Biriotti e Helena Maia - oboé e piano - FUNARTE. ● Maria Monarcha e Leon Biriotti - canto e oboé - FUNARTE. ● Semana Pro-Arte - U.F.Pa. e Culture. ● Wanda Eichbamer - harpista. ● Odette Ernest Dias - flautista. ● Orquestra Sinfônica de São Paulo - Regente: Eleazar de Carvalho (3 apes.). ● Orquestra de Câmara "Collegium Aureum" - Alemanha. ● Elias Schilde - pianista alemão. ● IV Encontro de Corais das Escolas Técnicas Federais (3 apes.). ● Turibio Santos - violonista. ● II Concurso Nacional de Corais - (fase eliminatória) - FUNARTE/INM. ● Paulo José Campos de Mello - pianista paranaense (2 apes.). ● Sérgio Abreu - violonista - FUNARTE (2 apes.). ● Eduardo Hazan - pianista - INM/FUNARTE (Belém e Santarém). ● Heitor Alimonda - pianista - FUNARTE. ● Lício Lucas - pianista - FUNARTE. ● Rafael Orcaño - pianista espanhol. ● Maria Luiza Cocker - pianista - FUNARTE. ● Orquestra Juvenil da U.F.Pa. ● Orquestra Sinfônica da U.F.Pa. ● Madrigal da U.F.Pa. ● Quarteto de Cordas da UFPA - INM/FUNARTE. ● Amin Feres - Baritono - FUNARTE. ● Laura Rosal e Verônica Lopa - Duo de flauta e piano - INM/FUNARTE. ● Aurélio Mendes Barroso Rebelo - pianista paranaense. ● Cristiana Ortiz - pianista - FUNARTE. ● Daniella Valle e Doris Azevedo - Duo pianístico. ● Dayse Sazubrum, Maria Elizabeth Magalhães e Flávia Francochêne - Trio de Flautas - INM/FUNARTE. ● Paulo Boratto e Lillian Barretto - Duo de violino e piano. ● Jacob Mallagaerra e Fernando Jorge Azevedo - Duo de canto e piano - artistas portugueses. ● Marília Siegl e Selma Asprino - Duo de canto e piano - INM/FUNARTE. ● Quinteto de Sopros da Universidade Federal da Paraíba - INM/FUNARTE (Belém e Castanhal). ● Conjunto de Sinos - Starkville Mississippi - E.U.A. ● Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. ● Milpécia Borges de Sousa - pianista paranaense. ● **MUSI POPULAR** ● Eliete Cardoso, "A Divina" (2 apes.). ● Guiões de Barros - "De Maçaneta a Guilherme Coutinho". ● Encontro Musical - Antônio Adolpho e Paulo André Barata (2 apes.). ● Faço de Belém (4 apes.). ● Madreta Mamoré - Conjunto Paranaense (2 apes.). ● Conjunto Coisas Nossas - Música Popular Brasileira (2 apes.). ● Paulinho da Viola e Canhoto da Paraíba - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Doris Monteiro e Lício Alves - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Roberto Ribeiro e Dona Ivone Lara - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Jackson do Pandeiro e Aiceu Valença - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Carmélia Alves, Antônio Adolpho e Víal Lima - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Danilo Cayula e Luis Vieira - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Mariza Galá Massa, Jamelê e Moacir Silva - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Carlinhos Carlinhos Vergueiro e Cláudia Sonopet - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Abel Ferreira e Ademilde Figueira - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Simone e Suelly Costa - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● Marçal e Moreira da Silva - Projeto Pizinguinha (5 apes.). ● **FOLCLORE** ● Grupo Folclórico "TAPAJARAS" - Vigia (2 apes.). ● Grupo Folclórico "OS BRASAS DO ABIRAMBÁ" - Mosquero. ● Grupo Folclórico do Pará - Prof. Adalberto Mattos. ● **TEATRO** ● Corpo a Corpo - Montagem por Moacir Bezerra - Amazonas (3 apes.). ● Em Pleno Mar - Grupo Karibista de Brasília (3 apes.). ● Lenda do Vale da Lua - Grupo Cena Aberta (Teatro Amador do Pará) - Teatro da Paz e Praça da República (3 apes.). ● Aruanda - Grupari (Teatro Amador do Pará) - (3 apes.). ● Mamam não Entra - Ciginha Campos (3 apes.). ● Morte e Vida Severina - Grupo Cena Aberta (Teatro Amador do Pará) - Praça da República e no VADIÃO Campus da U.F.Pa. ● Foi Bola Simã - Grupo Experiência (Teatro Amador do Pará) - (3 apes.). ● O Defeito Preto - José Maria Vasconcelos - (4 apes.). ● A Infidelidade ao Alamoar de Todos - Rosa Maria Martins - (3 apes.). ● Tudo Bem no Ano que Vem - Tarcísio Meira e Glória Menezes (4 apes.). ● O Santo Inquieto - Regina Duarte (3 apes.). ● A Beata Marta do Egito - Teatro Amador do SESC - (4 apes.). ● **DANÇA** ● Composição Coreográfica Augusto Rodrigues. ● Escola de Danças Clara Pinto. ● **ARTES PLÁSTICAS** ● Alemanha suas Cidades e Regiões. ● Coletiva Mário Rubens Gurdio e George Habrahão - pintura. ● Coletiva "17 Artistas Paranaenses" - pintura e escultura. ● Leopoldo Pucyo Arnillas Jr. - pintura. ● Nildo Silva - pintura. ● Geraldo Teixeira - pintura. ● I Soldo Paranaense de Desenho e Humor - "Cartoon". ● Exposição DOCUMENTA - Casa de Estudos Germanacos. ● José do Rosário Freitas Gomes - desenho. ● Potiguara - pintura. ● Dimitri Romariz - pintura. ● Rui Meira - pintura. ● Frédéric - artista plástico francês. ● Exposição de Cartazes do Centenário do Teatro da Paz. ● Coletiva de Artistas Plásticos Maranhenses. ● Joaquim Lassance Maya - pintura. ● Solão de Humor - Cartunistas Brasileiros - FUNARTE/INAP. ● Lúis Gomaga Neves - pintura. ● "Raimundo" Vianna - pintura. ● Pintores Paranaenses do Século XIX. ● **CINEMA** (Exibições) ● Waldemar Henrique - A Canção de Belém (Embrafilme/CULTUDE). ● Landi - Arquétipo Réptil do Ordo Pará (Embrafilme/CULTUDE). ● Sangue e Suor - A Sopa de Manuás - (Embrafilme/CULTUDE). ● O Grande Circo Místico - (Embrafilme/CULTUDE). ● Região Tradição Modernidade - (Embrafilme/CULTUDE). ● **LETRAS** ● Mário Barata - Conferência no Teatro da Paz. ● Leandro Tocantins - Lançamento do Livro "Tianho". ● Lançamento do Livro "O Músico e Poeta José Agostinho da Fonseca". ● **CURSOS** ● Curso de Direção de Teatro - Prof. Adherbal Jr. (SNT/CULTUDE). ● Curso de Ambientação Cênica - Prof. Luiz Carlos Ripper (SNT/CULTUDE). ● Curso de Violão para Jovens - Práxi. Birgitte Fassl FIAT - (FUNARTE/CULTUDE/SEDUC - em realização). ● Curso de Instrumentos de Sopro para as Bandas de Música - FUNARTE/CULTUDE. ● Curso de Administração Teatral - Prof. Agostinho Condara. ● **CRIAÇÃO** ● Concurso de Bandas de Música - INM/FUNARTE/TV GLOBO. ● Concurso Nacional de Cartazes - Centenário do Teatro da Paz - FUNARTE/CULTUDE. ● Medalha Comemorativa do Centenário do Teatro da Paz - Desenho e Escultura: J. Jerez. ● **SESSOES CÍVICAS E COMUNITARIAS** - (No Teatro da Paz) ● 29ª Conferência do Distrito 449 do Rotary Internacional. ● 78ª Aniversária da APL e INGP. ● 50ª Aniversário de Fundação da Rádio Clube do Pará. ● Homagem da Comunidade Japonesa ao Príncipe Akihito. Conferência de Divaldo Pereira Franco. ● Colação de Graus do Colégio Moderno. ● Colação de Graus do CESEP. ● Congresso de Enfermagem. ● Divaldo Franco - Conferência sobre Tema Doutorado Cristiano. ● **DISCOS** ● Víal Lima - Lançamento do disco "Pastores da Noite".

A programação artística do Centenário do Teatro da Paz conta com
o apoio da TRANSBRASIL S/A - Linhas Aéreas

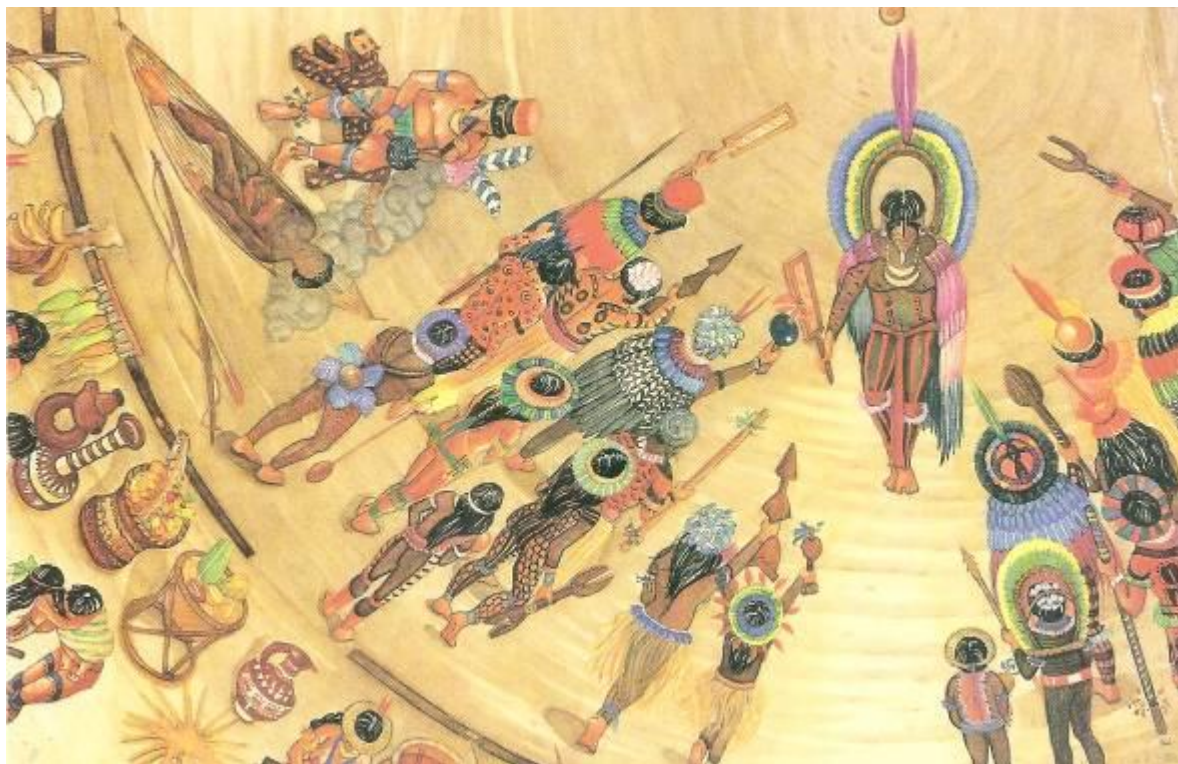


ANEXO F - FOTO A PROVÍNCIA DO PARÁ/ SEUALFREDO E DONA GUILHERMINA DANÇANDO A ONÇA/FESTIVAL DE CARIMBÓ VIGIA DE NAZARÉ.1975.



ANEXO G - POSTER DA FUNDACIÓN OGA, PROYETO REGIONAL KATUGUA,
BASEADO NO RITUAL TUPINAMBÁ

apresentado pela pesquisadora venezuelana Carmen Helena Páres, Salvador, em 2003.



ANEXO H - RELATO 01

Descrição do relato do senhor Manoel de Oliveira Teixeira do Grupo de Carimbó da Ilha de Maiandeuá – Cidade de Fortalezinha - PA: IDEA- Belém- PA. 23/07/2010.

Preto: Meu nome é Manuel de Oliveira Teixeira, conhecido como Preto, que nessa região praiana todo mundo se conhece por apelido, eu tenho esse apelido devido a muito tempo a minha avó né, minha madrinha, minha parteira, quando eu nasci era pretinho, ai ela me deu esse nome, na verdade ele foi tição, significa carvão preto, então ficou preto, e ai eu sou neto de um grande Guardiã da Cultura Popular, é o vô Milico, ele se foi já, mas deixou pra gente esse grande livro pra gente continuar essas histórias, na verdade meu avô ele gostava de fazer as festas, e justamente as festas, na época dele se chamava Zimba! Zimba é uma grande festa, um grande mutirão de pessoas que tocavam, dançavam, comiam, então era aquela manifestação nessa região de Maracanã realmente antigamente se chamava Zimba! A vamos pro Zimba! E justamente era essa festa essa comilança (risos) essa troca de confraternização entre os compadres, entre os parentes na região; e ai o meu avô já se foi. Então a região de Manhandeua onde estamos localizados, a cidade de Fortalezinha que é uma região tradicional de pescador, eu sou filho de pescador e a gente então continuamos com essa tradição do meu avô, e assim eu preocupado devidamente pra que a cultura realmente não possa se acabar, só que aí a gente está trabalhando dentro da comunidade com crianças com esse processo sócio educativo, não só passando pra eles a questão do carimbo só por tocar, não, tá dando outro contexto um outro olhar da diversidade do Carimbó, do processo educativo, na formação profissional deles, e fazendo essa interação com o Mestre, Mestre Papo fundo, pessoas assim, que adquiriram esse conhecimento do seu próprio pai, não estudou em escola pública, aprendeu mesmo o saber dele com o seu pai, e esse saber dele hoje a gente esta fazendo essa interação com a comunidade de Fortalezinha construindo nossas atividades, mesmo com esses dois anos e meio de trabalho que a gente tem construiu um espaço de pau a pique essas crianças hoje elas vão prá lá nesse espaço, lá eles aprendem a tocar, a dançar, a se comunicar com os instrumentos. Só que lá nesse espaço que fica lá em Fortalezinha, fica no quintal da minha casa, é um espaço pequeno, quando é manifestação maiores a gente faz no quintal mesmo! No quintal, faz bem perto mesmo. E aí as crianças hoje já começaram a cantar música do mestre ele repassando todas as músicas dele começaram a absorver as letras dele e a começar a responder, acredito que em quatro anos vão poder começar a responder e não a gente vem nessa formação, nesse intercambio com a criança com jovens com idosos

trabalhando com esse processo de fortalecimento dessa nosso carimbó praiano a uma grande diferença esse pé nosso papel de mostrar pra crianças, que o carimbó, que existe essa diferente quando eles saem da comunidade eles não são assim de sair da comunidade a gente quando a gente é convidado pra vir a gente faz o possível para eles possam estar observando e observarem a diversidade das letras do batuques de outros carimbozeiros ninguém tem apoio só dos pais das crianças que permitem que as crianças estejam aqui.

ANEXO I - RELATO 02

Relato de Pedro Monteiro de Asis, Mestre Papo fundo, 75anos, do Grupo de Carimbó da Ilha de Manhandeua – Cidade de Fortalezinha - PA: IDEA-PA, 2010. 23/07/2010.

MESTRE PAPO FUNDO — Olha o Zimba eu comecei a pouco a tocar o Zimba, com a idade de 10anos, eu tocar com meu pai, meu pai era mestre, eu aprendi esse zimba foi com meu pai era aleijado, ai nos tinha, ele tinha um contrato nós tocar nove noites de carimbo em São Roberto uma vila que tem em Maracanã assim e acho que de lá de São Roberto dá 10 km de lá, ai o papai tina um contrato de tocar carimbó nove noites, era nove capados que matava era festejo de São Benedito, lá nesse tempo tinha mordomo, tinha juiz, tinha juíza de mastro tinha a juíza da bambiera festejava aquela comissão daquele festejo de São Benedito sabe e meu pai tocava viola e viola era cinco cordas,ai eu batia tambor meu pai batia na viola eu rescendia as musicas dele eu batia carimbó quando era meia noite mandávamos tocar o IA, era o ia o peru e a roda grande ai meu pai meia noite O Mestre toca agora o Ia o peru e a roda grande. O Ia é uma danças dos pares a dama espera a marcação do lá...

ÉDER — Me explique uma coisa o que é o Zimba?

MESTRE PAPO FUNDO — O que é o Zimba? O Zimba era uma distração... Que naquele tempo nós íamos plantar mandioca... Iamos plantar mandioca e fazia aquele mutirão... Tudinho! Aí o pessoal ia plantar mani pra cúmê... Plantá mani aí fazia aquela manicuera, fazia maniçoba...Aí tinha o negócio do ENTRUDO... Quando era tarde iam brincar o Entrudo... Era lama assim zipada na cabeça, era lama de igarapé... Com isso pintavam aquela tinta... Chegava lá tudo sujo lá... Isso o Curimbó já estava lá arrumado no salão...

ÉDER — Quantos Curimbós são...Prá tocar?

MESTRE PAPO FUNDO — Nesse tempo era três... Tinha o Mestre... o Carimbó Mestre... (o grandão) E tinha aqueles que tinha o Carimbó que repinicá (o menor). E o grandão é só pra... Pra fazer a marcação...

ÉDER — E o do meio o que é?

MESTRE PAPO FUNDO — O do meio é é... o do meio é o Tenor... Aí é... Vai fazendo a marcação... Aí o pessoal chegava tudo sujo de lama... É... Era assim, tinta de pau apió... Nós... Eu e meu pai já estávamos arriba do Curimbó(sentados nos instrumentos de percussão)... Esperando!! Eu era mulequinho aí eu fui aprendendo, aprendendo, aprendendo... Aí já sabe...Quando era seis horas (da noite) Tudos ia pra cidade tomar banho... Já vinham com outro tipo de roupa... Aí quando era oito horas (da noite) tinha a ladainha... A gente rezava...

São Tomé, Dia 21 de dezembro...

ANEXO J - RELATO 03

Descrição do relato do senhor Domingos da Silva – Mestre Pelé.

O Sr. Domingos da Silva, de 49 anos, mais conhecido como Mestre Pelé, repentista do Carimbó, é hoje umas das personalidades referências em Marapanim, ele relatou que o Zimba é a mistura do som do instrumento onça⁴², ou seja, o som da cuíca, onça, unida na batida do instrumento corimbó⁴³, que deu origem ao Zimba, isso no município de Maranhãozinho. Segundo ele o Carimbó surgiu na roça e animava os trabalhadores após o serviço do mutirão, e, quando não havia um instrumento de percussão para tocar, no caso, o tambor corimbó, eles construía este de improviso, que denominavam, *cara amarrada*, devido o trabalho que dava para confeccioná-lo, este era um tronco escavado na hora, com couro colocado e amarrado em uma das extremidades com cipó titica ou faixas do mesmo couro.

⁴²A onça em Vigia de Nazaré, se dá o nome ao instrumento musical e dança, o primeiro é um tambor de fricção, de fabricação rudimentar, que produz o som semelhante aos ruídos emitidos pelo animal. Ao invés de bater neste instrumento como no de percussão, vibra-se o couro, que ao centro é furado, e tem fixo uma vareta que é flexionada por um tecido úmido. O timbre do ronco da onça por ser mais grave, faz com que elas soem parecidas com os ruídos dos sons, o segundo termo, a Dança da Onça, caracterizada pela mulher atacar seu parceiro, como o animal onça, JASTES (2004:53)

⁴³Carimbó, corimbó ou curimbó, são variações fonéticas que podem identificar a mesma manifestação, que também é conhecida como Zimba segundo Lopes, citado acima.

ANEXO K - RELATO 04

Relato de Pai Antônio, Babá di Dalamê (Antônio Ferreira).

PAI ANTÔNIO — Zimba... É uma divindade africana, que no sincretismo religioso, ele é um quisse chamado de Oxóssi, ele veio da África. Não tinha nem uma relação com o santo... Chegou de Daomê, por sinal! Lá, ele se identificou com Oxóssi! Oxóssi chamou ele pra cuidar das matas, a mata é fechada por Zimba! Só que no sincretismo afro-religioso, nós, de candomblé, ketu, angola, tambor de mina, nós não usa o nome de Zimba, quem usa muito o nome Zimba são os vodus! No Brasil, não tem filho! Foi dono de uma tribo que vindo pro Brasil não chegaram a expandir muito coisa! Tala bian fanti axanti, que é uma região da África, que recebe Zimba! Ele representa uma grande expressão! Filho de Oxóssi, ele foi quem preparou o tambor com couro de cobra!

ANEXO L – RELATO 05

Relato de Lívia Cristina Fonseca de Araújo. Entrevista realizada dia 05 de fevereiro de 2008, em Belém do Pará.

LÍVIA — Então a história da saia... Eu tava te falando... Essa última roda de Carimbó, que eu fui a uma semana (dia 31 de janeiro de 2008), teve um Q diferente, elemento mágico, eu já venho no percurso de vê, de estudar, de fazer Carimbó, é, essa coisa da saia, eu já via a saia como elemento especial, mas, nessa última roda, eu sei, que, como eu me coloco na saia e como é que ela contracena comigo, e eu sei que foi bacana, ai meu Deus! (risos), ei vi todos os meus jogos de sedução sabe! (risos), caraca! Então assim, como eu... Quem é que eu quero seduzir!? Como eu seduzo? Como é que eu faço, que eu brinco, seduzo? Eu, é uma brincadeira! Como eu danço contigo por exemplo? Não tenho intensão de te seduzir como homem, mas, tenho a intensão de te seduzir, aquela personagem que seduzir aquele outro personagem, mas como eu faço pra seduzir mesmo o macho, a fêmea seduzindo o macho, é outro jeito! De fazer a coisa!

ÉDER — Qual é a indumentária que é imprescindível, não pode faltar na dança do carimbó?

LÍVIA — É a Saia! Pode não ter flor no cabelo, blusa de cambraia, há! mas, a saia, com certeza a saia tem que ter!

ÉDER — E quando não tem saia o que acontece?

LÍVIA — A gente faz de conta que têm! (risos). A gente veste uma saia de qualquer jeito! Eu visto sempre uma saia quando danço carimbó! Eu sempre visto!

ÉDER — Como é que se pega na saia?

LÍVIA — (pausa para reflexão!) Materialmente falando?

ÉDER — Sim!

LÍVIA — Eu, eu!? (saiu como um susto, por estar sendo instigada a refletir sobre!) Eu gosto de pegar, acho que é bonito, eu aprendi é melhor pegar assim, é assim que se pega em uma saias de carimbó, com os dedos, são esses aqui? Entre o indicador e o médio, então entre o indicador e o médio, eu gosto de pegar assim, eu acho que é mais bonito, depois que eu aprendi a dançar assim eu penso também que a minha mão fica mais fresca mais sensual ele fica, entendeu? e eu acho que fica mais bonito! Onde na saia? Raramente eu pego na ponta. E se for no momento que eu estiver rodando e achar que naquele momento quero pegar na saia,

ai eu pego onde dé, mas eu gosto de pegar com uma ponta, que a ponta caia, na barra da saia, deixando a barra cair. Exatamente eu acho que é mais bonito, eu não sei porque eu não tenho muita explicação, mais eu acho que é isso fica mais bonito, é como é mais, visualmente falando fica mais bonito pra mim é não levanta minha saia toda, a minha saia não fica... não mostra toda minha perna, quando eu seguro assim, e isso é bom!Mostra e não mostra!

ÉDER — Quando tu mostras as pernas? Que momento e qual o sentido de mostrar as pernas?

LÍVIA — (Pausa longa para refletir) Sentido de... Olha eu acho mesmo que está no campo da sedução, mesmo que não seja, né! Mesmo que não seja aquele macho, falando das mulheres... Olha lá como faço bonito! Olha como eu pego a minha saia! olha como eu não preciso mostrar minha bunda!

ÉDER — É porque a saia realmente como ela é muito longa, ela vai até o tornozelo, ela cobre o corpo!

LÍVIA — Ela cobre! Mas tem um momento, por exemplo, que tu estais nesta posição agora, tu estás agora com teu pulso dobrado na tua anca...,

LÍVIA — (risos)

ÉDER — Em cima do teu quadril!

LÍVIA — hum, hum!

ÉDER — Já percebeste que normalmente vocês pegam na saia, levanta a saia um pouquinho, envolve aqui! Tenta fazer uma reflexão que sentido é este o que tu queres passar com isto?

LÍVIA — Olha, Isso foi legal! Desde quando tu me perguntaste umbora fazer uma entrevista sobre esse negócio da saia pra cá! Eu fiquei pensando, e, agora mesmo no caminho de casa pra cá (Pausa) Tem uma coisa de poder pra mim! Porque olha! Tem esse, olha, olha como é essa autoridade, né! Isso é uma autoridade de beleza! De sensualidade! É uma autoridade, pra mim é assim que eu sinto! E na dança, essa coisa da mulher ser, estar a frente! Ser liderança! Quando eu ponho minha reina! Ponha a mão na cintura e venho imhora eu quero que o homem venha atrás de mim! (risos)

Éder: Põem a mão na cintura, levanta o queixo...

LÍVIA — Levanta a saia(ã hã! sorrindo)

Éder: olha por cima dos ombros como tô tô vendo agora fazer

LÍVIA — hum, hum!

ÉDER — E tu te coloca imponente!

LÍVIA — Mais é isso mesmo! (rindo)

ÉDER — Estais comandando o homem a fazer algo!

LÍVIA — Eu que mando!(rindo) e tem um detalhe! Que eu acho muito interessante nesse processo, né! Porque é assim, sou eu que mando! Ele vem atrás de mim! Ele vem atrás! já pensou! Eu é que tô aqui no, não é? Tá feito o negócio! E é assim! Ok! Mas se eu danço com um homem e se o vejo que atrás de mim, isso não é bom!

ÉDER — E o que é o que tu fazes?

LÍVIA — Eu quero, não fa...Eu não sei se eu façam ou indico isso!? Eu ainda não me dei conta disso! Ele... Eu quero que ele venha atrás de mim, eu quero que ele diga o lugar que ele veio e qual é o lugar dele! Entendeu isso?

ÉDER — (Hum, hum!) Mas se ele não consegue passar isso pra ti, tu não consegue passar essa força de ao mesmo tempo ser dominado, a mulher não qué um homem fácil, manipulável, né! Se não me engano existe um gesto no Carimbó que a mulher pode fazer com o homem e ele é retirado da roda! Tu sabes falar sobre isso?

LÍVIA — É a da saia por cima?

ÉDER — Por cima de onde?

LÍVIA — Por cima da cabeça!

ÉDER — Sim! Que existe toda uma relação de sedução também que vem deste movimento [De sedução e submissão]

LÍVIA — Isso! Exatamente...

ÉDER — Que vem daquele momento que a mulher, puxar a saia botar as duas mãos no quadril pra mostrar as pernas e o homem vai todo tocar nas pernas ou olhar os tornozelos [aí ele zurummm] quando ele se abaixa o que acontece?

LÍVIA — A gente passa a rasteira nele(risos)! Passa a saia por cima da cabeça dele! Diz querido não é assim também, não é tão fácil! (risos) eu acho que é assim, eu acho que é, olha na dança na dança eu levanto a saia e eu mostro e mostro e quando tá ele vai lá quando tá quase pra experimentar o sabor... ê mano não é assim(rindo) não é tanto assim! Entendeu! Calma que ainda tem mais! Né!(risos) eu acho que é isso! Eu acho que é uma, é, é um jogo de sedução filho da puta! Igualzinho como a gente faz na vida, dá prova mas não dá tudo! Faz essa, agente se reveza de novo a gente fica uma mulher comportada, bem apresentada, uma dama! Acho que é um jogo meio dúbio. Mas, alguma coisa tu perguntaste e eu acabei não respondendo! O que era não me lembro agora.

Acho que já sei o que é quando o homem vem muito guarda aí pra tu me lembrares depois..

ÉDER — A questão do movimento da saia quando tu estas te deslocando dançando geralmente um braço vai a frente e o outro atrás como é que tu sentes o próprio sapateado

quando bate o pé no chão colocar a mão na cintura e começa o sapateado

LÍVIA — O negócio do sapateado é bem isso quem manda sou eu, acho que eu demarco o território, é um pouco disso! não é uma coisa pensada na hora que eu danço não! isso fui me dando conta de quando eu fiz, de quando dancei na roda de carimbó no sábado e quando tu me falaste na segunda ou na terça feira vamos fazer uma entrevista sobre isso! aí fui juntando compreender legal outra forma de crescimento, sabe Éder? Aí eu me vejo como eu me coloco na minha vida o lazer meu inconsciente eu to vendo meu movimento interno, me expondo muito bacana e ai tem acho que tem essa história também tem sensibilidade mesmo sabe!

ÉDER — ...

LÍVIA — a saia é um território enorme vastíssimo né! a amplitude dela eu gosto de dançar com a saia maior volta ao mundo, eu quero que meu universo seja amplo, ta entendendo, então, eu acho que tem isso quanto mais eu quero me espalhar mais eu levanto a minha saia e giro e digo isso é meu este é meu território, acho que é isso tudo sabe!

ÉDER — ...

LÍVIA — Agora esse é um grande passo, pra mim, me ver mais dançando, que é coisa que eu amo fazer que eu não tinha ainda, quando dançava carimbó eu dançava como aluna, não vivia essa coisa lúdica da cidade, agora tenho um outro olhar muito bacana

ÉDER — ...

LÍVIA — Com relação ao homem a coisa de sedução com o homem, é interessante quando ele não, quando só ele comanda ou só eu comando ele não, não tem graça! A graça é isso mesmo homem dizer pra que ele veio, qual o lugar dele ali e mesmo assim eu continuar mandando!(risos)

ÉDER — É um jogo como tu estas colocando um jogo de poder, como tu colocaste logo no início, não é, mas que é um poder, há uma harmonia, há um equilíbrio, um momento que tu mandas, outro, que ele manda, mas tu estas colocando aí que esse poder maior é dado por essa saia que te dá um território

LÍVIA — É essa saia sim, ela tem essa característica toda! Talvez a saia seja o cetro! Poeticamente, né tentando fazer uma metáfora com essa coisa da rainha da dessa autoridade nesse sentido neste contexto, então a saia seria o cetro é aquele elemento que diz olha essa é a rainha ela, o cetro não dá poder mas ele simboliza o poder, né então, acho que é isso!

ÉDER — Como é que é a relação de dançar com saia e dançar sem a saia. Como surge esse processo? Como é que fazes?

LÍVIA — Quando eu danço com a saia tem um pouco disso que eu já te falei, tem todas essas possibilidades, a saia é um campo vastíssimo de possibilidades, por que se eu não tiver

ninguém pra dançar eu danço só eu e ela! Né! E aí eu brinco, vejo como ela roda, eu tiro a mão dela, ela tem movimento próprio, ela fica ali girando em torno de mim e tem, e ela tem, ela é como uma mulher que anda e mexe o quadril! Eu acho que ela é assim e quando eu danço e acentuo o movimento do meu quadril mesmo que eu não faça na saia ela faz , ela fica falando, eu acho lindo isso!

ÉDER — Então a saia fala alguma coisa? Tem uma expressão própria!

LÍVIA — É, é, eu não sei se, se, é própria dela, não é só dela, não é individual, porque isso é um casamento comigo! Sou eu que, eu sou aquele motor, se eu fosse uma máquina eu seria o motor que faz ela se mover, mas ela tem assim [ela é a extensão do teu corpo?] é uma extensão do meu corpo, é , eu acho que isso cai bem como eu me sinto mais ampla com ela, por que quando eu tô eu me sinto assim! Agora quando eu to sem ela eu me sinto mais restrita no movimento eu uso o braço como como se o braço fosse, como se ela estivesse nos meus braços, né, mas não tem! Não tem definição, a mesma graça, não é o mesmo, não tem a mesma comunicação, não é a mesma linguagem! Não é a mesma coisa! Não consigo encontrar uma imagem pra traduzir isso, mas não é, eu tenho um limite, sem a saia tem limite!

ÉDER — Como é que se instaurou no caso essa gestualidade no corpo e a saia, pra ti, no teu corpo no caso?

LÍVIA — Como?

ÉDER — Tenta recuperar isso nessa tua memória?

LÍVIA — como é como? Como é como?

ÉDER — De onde surgiu? O que aconteceu para surgir?

LÍVIA — A minha relação com a saia? [isso! Essa gestualidade do corpo e a saia como tu consegues traçar isso?], Éder eu acho que é assim, é, tu estas me perguntando coisas que eu nunca pensei sobre![exatamente estimular isso!] Isso é bacana, muito bacana! Eu tô falando do que eu sinto não do que eu penso é eu acho que pela construção, eu sinto que é um casamento que tu te relaciona com aquele homem vais conhecendo e tal, e resolve com, escrever uma história! Eu acho que a relação com a saia é assim eu vou descobrindo coisas com ela! A primeira vez que eu dancei um carimbó com uma saia eu tinha, eu acho, uns 17 anos, com esta consciência de com uma saia é acho que Com essa consciência do que é o carimbó fora isso eu dançava

ANEXO M – RELATO 06

Transcrição da conversa com seu Raimundo Simão do Grupo de carimbó Novo Zimba Dona Ana, e Dona Machica, na casa de Dona Machica. Dia 01/08/2010.

Seu Raimundo: Já ... Olha meu nome é Raimundo Simão Nunes Vieira, eu estou a cinquent, a 48 que eu moro aqui só que não sou mesmo daqui sou de um município daqui de Maracanã, um povoado que chama era Vila Chata, então essa Vila Chata, um município de Maracanã, então nesse tempo é que era Vila Chata foi quando os quilombolas vieram pá morar lá, então da vila chata virou Martins pinheiro, então foi Lá que começou a parte do carimbó, meus avores então nós si mudemos pra cá pra Maracanã, e aqui meu pai formou o grupo de carimbó que é o novo zimba, né, então ele faleceu e hoje é eu que tô assumindo o grupo de carimbó, nós temos já um grupo de carimbó mirim né, então essa, esse carimbó, ele formou do pai do meu pai, aí do pai dele, foi pra ele, aí ele veio pra cá prá maracanã e já formou aqui o grupo é, aqui mesmo em Maracanã, formado aqui, só que os primeiros componentes já faleceram, aí ele também já faleceu, ai eu fui assumir o compromisso de não a pra não acabar a cultura do município, então até hoje eu to assumindo o compromisso que ele deixou né, e é o uma coisa não é pra sobreviver mas é uma animação do nosso município, a gente tem saído graças a Deus , nós já estivemos em são Paulo, ano passado, no mês de junho, e a gente tem saído até bastante, tenho outro grupo de carimbó mirim, to refazendo ele de novo, e já comecei a levar eles pra Belém, pra rádio cultura, já levei pra Capanema representar, já levei pra Satarém Novo, então eles estão saindo já com o nosso grupo já maior...

Éder: O que é o Zimba?

Seu Raimundo: O Zimba pelo que eu sei, isso era as festa do antigos, se por acaso a gente ia a festa de carimbó, se tinha festa de carimbó, que nesse tempo não era carimbó, lá em Igarapé-acú, aí as pessoas diziam olha umbora numa festa de Zimba, quer dizer que o Zimba era a festa de carimbó, i nessa parte de zimba foi que meu pai colocou o nome do grupo já o Zimba o Novo Zimba de Maracanã, e até hoje gente tá assumindo o nome dele né.

Éder: Tem a época para dançar fazer o Zimba?

Seu Raimundo: Olha aqui deantes era mês de dezembro, hoje em dia não, pela, pela, o envolvimento pela cultura do carimbó, hoje não tem mais a data certa, todo tempo é tempo de carimbó, mediante a gente só saio o mês de dezembro, e hoje não, hoje todo mês, toda semana a gente tá saindo pra tocar, e não tem mais data certa não!

Éder: como é o nome de seu pai?

Seu Raimundo: Josias !

Éder: E de seu avô?

Seu Raimundo: Não lembro nome dele.

Éder: O Sr sabe dançar também ou só toca?

Seu Raimundo: Não... eu faço Carimbo, maracá, tiro musica sou compositor também...

Carimbó do Tacacá

Maninha vamos na roça

Arrancar mandioca para ralar

Vamos tirar tapioca

fazer tacacá para nós tomar

É com camarão

É com caranguejo

O tacacá é pra você matar desejo.

Aí tem essa do Marajó

Sou um grande pescador e também compositor

Vou pescar no Marajó e cantar meu carimbó

Di lá eu trago peixe, caranguejo e camarão

também trago mexilhão pra manter a população

Seu Raimundo: Essa é a musica do pescador que eu tirei de lá do Marajó uma vez que fui pescar prá lá, i a gente La na animação eu o pessoal mandaram eu tirar uma musica de La e eu tirei essa aí a gente sempre sai pra pescar meu pai era pescador eu desde 8 anos que eu pesco, só que teve um tempo que eu saí, a pescaria a gente se dedicando muito a pescaria a gente fica mais velho então eu peguei um emprego ai na fui me embora pra Belém trabalhei na São João, depois voltei passei, tomei conta de um terreno do filho do seu João Salomão que é falecido, a trabalhar na reserva extrativista da Marinha de Maracanã que to até hoje parei um poço de pescar não é todo dia mas quando dá saudade da maré eu vou dá uma volta a nossa vida aqui e essa.

ANEXO N – RELATO 07

Transcrição do encontro de Dona Ana, Dona Machica e seu Raimundo do Grupo Novo Zimba na casa de Dona Machica. Dia 01/08/2010.

Seu Raimundo: O Yá essa é uma dança antiga, porque aqui em Maracanã tem muitas pessoas que não conhecem o YÁ, né. Onde é o Yá e a Dança do Perú, e muita gente dança o peru e não sabe como é o ritmo da dança, porque o peru é o seguinte, entra dois (um) casal, noqueles tão dançando o entra o peru pra jogar o outro cavalheiro fora, ó dança o entra a perua, então e assim que é removido a dança do peru, porque hoje em dia toca a música do peru entra logo um bucado pra dançar, todo mundo!

Dona Ana: Num espera a vez!Né.

Então o peru não é assim! Quando me entendi entra dois par(um casal) e espera pelo o vocalista chamar o nome do outro pra entra por acaso eu to dançando cá cam, ai o vocalista aí entra outro peru... já me afastei e já dança com ela, aí o vocalista entra outra perua já afasta a a já entra a machica é assim que é a dança do Perú e do Yá a dança do Yá, entra primeiro um, e fica dançando, aí eles estão, tem que prestar atenção na chamada que o vocalista tá chamando, ai, pra entra a dama do Yá, ai no que entra fica dançando os dois, ai ele manda tirar o cavalheiro e ai faça só, ela ai o vocalista chama pra chama um novo cavalheiro...

Dona Machica: Aí eu é que vou tirar o cavalheiro, o que eu quiser eu vô escolher!

Seu Raimundo: Ai ela vai escolher o cavalheiro aí ela tira ai ela vai escutar ela tirar o cavalheiro pra ela dançar.

ANEXO O – RELATO 08

Relato da família de Dona Ana. Em seu quintal. Em 02/08/2010.

Irmã de Dona Ana: Eu Dancei muito! Hum!

Dona Ana: Eu nunca dancei! (O lundu)

Irmã de Dona Ana: O lundu vai fazendo assim... Era eu dançava só com gente que sabia mesmo! Eu não dançava comesses caras que não sabiam! O Peru ... Que eu sei que é o Peru... Vai primeiro um par depois dá uma volta assim... Aí....Sai a dama, o cavalheiro vai pro seu lugar... E aquele que fica dá uma volta vai e tira um outro... Isso que eu tô falando, daí todo mundo vai saindo não sabe nem o que é isso! Né! O Iá.. É a mesma coisa com o Peru..Fica um no seu lugar e o outro vai tirar... Assim que eu acho bonito! Mas todo mundo sai!

Dona Ana: A senhora quando dançava mãe Carimbó? Heim mãe?.. Como era que a senhora dançava o Carimbó?

Mãe de dona Ana: Perna prá cima , perna pra baixo...

Dona Ana: (Risos...) Era assim né mãe... Perna prá baixo, perna prá cima!

Era assim né mãe que se dançava o Iá
naquele tempo... E! O Iá era assim!...

O Carimbó!

O Peru!

O Lundú!

O Iá!

Mas não era assim com todo mundo enchendo o salão...

Relato 09: de Antônio Sérgio Alves dos Santos, na casa de Dona Ana, Maracanã, em 30/07/2010.

Antônio: Meu nome é Antônio Sérgio Alves dos Santos, eu sou maracanaense, e o termo Zimba ele é usado de duas formas aqui em nosso Município... Um é... Zimbar no caso é correr! E a outra é... Zimba o mesmo que Carimbó!

Anexo P: Relato 10 de Manoel Roque Saraiva de Carvalho, em Vila de Fortalezinha/ Ilha de Maiandeua/ Maracanã/ Pará, Em 31/07/2010.

Mestre Roque: O meu nome é Manuel Roque Saraiva de Carvalho... A minha terra natal é Matapiquara Município de Marapanim... Terra dos Carimbó! Que chamam ZIMBA! Dia 1º de Dezembro levantavam o Mastro de São Benedito era ao som do Carimbó... Era galinha, era porco, era peixe... A gente comia dia e noite sabe Carimbozão roncando tic tic tic ... Aí quando dava dia 6 de janeiro aí já era o final dele... Ainda fazia assim... De dia tinha a derrubação do Mastro, a peso de Carimbó... Sabe como é? Carimbó roncando e o pessoal recolhe tirando as frutas lá de cima, a dispois caia (o mastro) recolhe pro mar né Peixe... Coloca aqui no lombo (ombro) (risos) e já ia...E saia caminhando... E pau torava Era Carimbó mais 3 noites... Depois parando... Guardava os instrumentos... Todinhos né... Para o Ano! Ainda tinha a Bandeira..Era ainda tinha a Bandeira... Aquela du... O nome daquele ... (Esqueceu.. Juíz da bandeira...) Naquele tempo Chamavam .. chamavam de camboré? Camboré! Aquela bandeira tinha que ter uma bandeira, né preto!

Éder: O que é o ZIMBA?

Mestre Roque: O Zimba ...(ficou de pá para explicar melhor!)Porque antigamente chamava-se o Carimbó de Zimba... Era! Ei colega bora acolá no Zimba! Bora bora tocar lá no Zimba acolá!... Carimbó! Era Carimbó!

ANEXO Q – RELATO 12

Entrevista com José Ildone em vigia de Nazaré 19 de maio de 2011

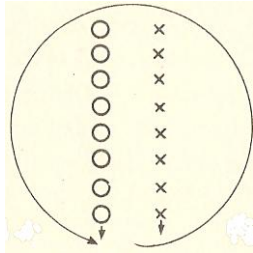
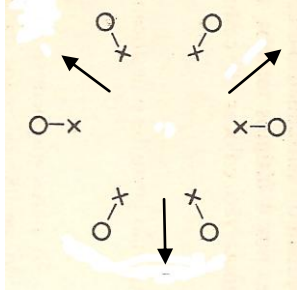
Eu sou José Ildone ou só Ildone. Eu sou escritor, ex-professor de Língua portuguesa e tenho 16 livros publicados e a cadeira 31 na academia paraense de letras. Continuo aqui na Vigia fazendo pesquisa ai, apoiando muito meus amigos, estudantes e visitantes na minha biblioteca particular. Quanto ao Zimba eu aconselharei meu amigo a conseguir uma separata da Revista Brasileira de Folclore é... Quando Vicente Salles, Vicente Salles, fez a pesquisa sobre Carimbó e descobriu a palavra Zimba e se encantou pela palavra Zimba. E dentro das conclusões que ele chegou, ele acha que Zimba é uma corruptela de Samba ou Semba... Samba, Semba, Zimba. Seria essa uma corruptela da palavra Samba. E esse material eu estou inclusive utilizando num trabalho de... de... recentemente é o “O auto do siri abençoado” um livro que está sendo editado, que lançarei ainda este ano, e nesse livro eu faco São José e Nossa Senhora dançarem o Carimbó aqui na... no cais da Vigia, nessa altura é chamado de Zimba então eu retorno ao Zimba, e que tá na boca de tanta gente na Vigia de nosso conhecedores do Carimbó de 200 anos.

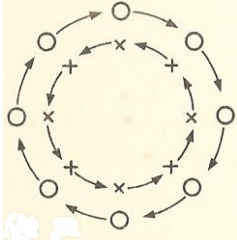
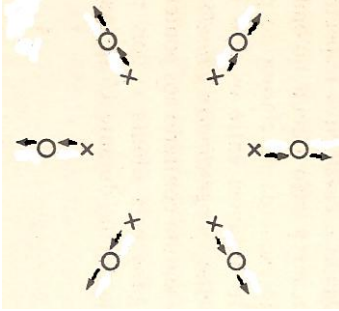
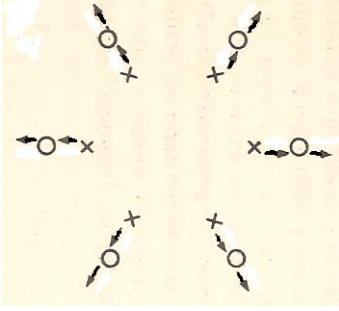
ANEXO R – Relato13

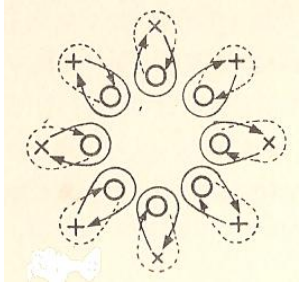
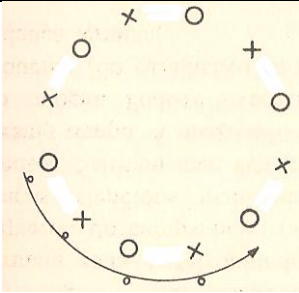
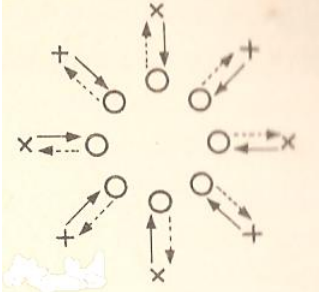
Entrevista com Paulo Monteiro em Vigia de Nazaré, em 19 de maio de 2011.

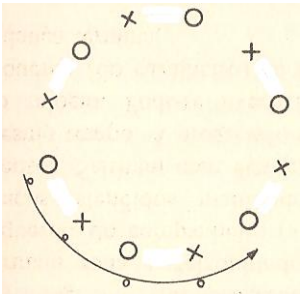
Sou Paulo Monteiro historiador vigiense, recentemente eu publiquei um livro sobre o Carimbó da Vigia , uma pesquisa de mais de 2 anos dentro da nossa dança da cidade como também dos interiores de Vigia (...) Carimbó. A palavra Zimba na memória é muito (...) que havia o Zimba .É... uma pesquisa na década de 80 , feita pelo historiador vigiense Francisco Soeiro. Ele escreveu uma cartilha sobre Zimba, dessa cartilha é (...) você não tem mais uma pesquisa densa com relação ao zimba. Durante minha pesquisa em documentação eu encontrei a mais antiga 1878, já aparece o nome Carimbó, não aparece Zimba. Dentro do Código de Postura que também proíbe o Carimbó, de 1883, também está escrito Carimbó, não tá Zimba, mas algumas pessoas que eu entrevistei diziam que diziam assim “vamos dançar um Zimba ” “Olha em tal lugar vai ter um Zimba a noite” que é o mesmo que dizer que era o Carimbó, só que eles falavam muito em Zimba e dentro dessa relação Zimba com Carimbó eu achei que tem uma (...) eu percebi que esse Zimba assim como inclusive a Enciclopédia, o Dicionário , Ney Lopes, ele diz que Zimba é o mesmo que Carimbó... dessa forma eu acho que... O Carimbó se chamava talvez, provavelmente alguém, um escravo deve ter falado Zimba o que (...) veio pra essa geração mas se dizendo que era o Zimba e tem outra interpretações com relação ao Zimba eu acho que tá faltando uma pesquisa mais densa, mais detalhada, em relação a esse Zimba . E Zimba é inclusive o professor Luiz Augusto. Ele trabalhou sobre uma especialização na Federal sobre o Verequete. Ele entrevistando o Verequete, o Verequete em uma dessas entrevistas diz que havia também o Zimba onde o Verequete morou que também é uma região que a gente pensa que e o Zimba só aqui na Vigia só falo Zimba na pesquisa do Luiz Augusto o Verequete disse menciona o Zimba também quando ele era pequeno dizia que havia também Zimba, as pessoas mencionavam o Zimba e aqui na Vigia também tem algumas pessoas que mencionam, fazem menção ao Zimba.

ANEXO S - Batuque Amazônico (Antônio Tavernard e Waldemar Henrique) – 1933.

Batuque Amazônico	Croqui do Batuque Amazônico	Coreografia
Letra: Antônio Tavernard Música: Waldemar Henrique Compasso: 2/4 Extensão: D3 - D4	Convenção: ○ - Dama × - Cavalheiro ← - Direção → - Traj. geral ou ida --- - Traj. de volta ↻ - Traj. girando	Evolução: Gestual ritualístico da gira do Candoblé e Umbanda. Croqui preparado para apresentação em espaço tipo arena.
Batuque	Entrada: 	Dançarinos entram em silêncio no espaço de apresentação, em fila indiana e separam-se formando duas colunas, figura ao lado, tomam atitude de concentração, com cabeça baixa e braços relaxados ao lado do corpo, com palmas das mãos para a frente (posição inicial). Ao som de percussão, damas e cavalheiros seguem baiando no sentido anti horário, formando um círculo concêntrico, parando junto com o toque do batuque, de frente para o público;
Canto de abertura: (todos em segunda voz) Meu planeta é lua nova Vem Jurema ver luar Minha Flecha é lua Jurema, lua, luar... } 2x		Todos ouvem o canto de abertura e respondem em segunda voz, elevando o rosto e os braços ao céu em suplica, voltando à posição inicial...

Batuque		<p>Volta à percussão e os dançarinos evoluem em sentidos contrários até se encontrarem, giram em seu próprio eixo seguindo o sentido horário, fazem três elevação de braços ao céu e caem ajoelhados ao chão junto com a parada do batuque, com corpo abaixado, testa ao chão e braços a frente, em suplica;</p>
<p>Minha Santa donzela Oh Santa donzela</p> <p style="text-align: right;">} 2x</p>		<p>Damas: ainda de joelhos elevam braços e rosto ao céu com as palmas das mãos para cima e descem com as palmas para baixo, e esperam cavalheiros;</p> <p>Cavalheiros: executarem mesmo movimento;</p>
<p>Minha Santa donzeela De roupa amareela</p> <p>Que encanto tu és Te apressa te acheeega Tem pena da neeega</p> <p>Que tanto te qué { 4x</p>		<p>Todos juntos elevam os braços e rosto ao céu e fazem leve inclinação ao lado direito os cavalheiros e lado esquerdo as damas, voltando juntos ao seu eixo, descem os braços e colocam as mãos ao centro do peito, no coração; elevam, o corpo em marcando com este o ritmo como uma mola, e, os braços ao céu, depois, sentam sobre calcanhar e colocam mãos ao peito, ficam de pé ainda em movimento marcando o ritmo, viram de frente um para o outro e batem ao final</p>

		as mãos ao lado do corpo e saem a outra evolução.
<p>Batuque mazombo Paródia de bombo Retumba retumba-a-a-a</p> <p style="text-align: right;">} 2x</p>		<p>Juntos elevam os braços a cima da cabeça à direita e descendo-os a lateral esquerda do corpo, do com dinamismo, dando uma volta completa pelo eixo do outro, até chegar em seu lugar, voltam executando o mesmo movimento pelo outro lado contrário, chegando novamente em seus lugares dirigen-se dançando a uma grande roda em sentido anti-horário;</p>
<p>Enquanto a pretada Luzindo suada Prepara a macumba-a-a-a ô, ô, ô, ô.</p> <p style="text-align: right;">} 2x</p>		<p>Continuam com o movimento de braços, a cima e a baixo, nalateral do corpo, sendo que a cada baixar de braços giram neste sentido uma volta completa em seu eixo e voltam a dançar na grade roda em sentido anti-horário,</p>
<p>E estruge o batuque A força de muque Batido a rigor-ô-ô-ô</p> <p style="text-align: right;">} 2x</p> <p>E tudo se torce Contorce retorce Serpente de horror-ô-ô-ô</p> <p style="text-align: right;">} 2x</p>		<p>Sem parar damas entram no círculo e trocam de lugar com os cavalheiros, para um lado e depois para o outro lado, executando giros ao chegar em seu lugar; no refrão final de ô, ô os, giram para um lado e outro e junto com o toque do tambor, param com os braços acima da cabeça e frente voltada para o público;</p>

Batuque	Saida: 	Todos dão mais uma volta no círculo, executando giros, seguindo o primeiro que sair, até todos ficarem fora do espaço de apresentação.
---------	---	--

Fonte: HENRIQUE, Waldemar. Canções/ Waldemar Henrique Ensaio de Vicente Salles. Belém: Secretaria de Estado de Educação Fundação Carlos Gomes, 1996; croqui e descrição coreográfica de minha autoria.

ANEXO T – Video ZIMBA.