

Modernização da tradição ou a tradição modernizada: imagem e representação do Carimbó¹

Pierre de Aguiar Azevedo (PPGPatri/UFGA)²

Resumo

O Carimbó, manifestação cultural tradicional da região amazônica paraense, foi consagrado com o título de patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo IPHAN, no ano de 2014. De lá pra cá, diversas ações para a salvaguarda deste bem têm sido realizadas com o uso de recursos tecnológicos da imagem, como fotografias, vídeos e produções audiovisuais. Deste modo, as representações imagéticas constituídas sobre este patrimônio revelam uma série de embates e conflitos sociopolíticos em meio às relações comunitárias e institucionais, que levam em conta também um processo de (re)invenção de sua tradição diante da modernidade contemporânea. Este procedimento perpassa a constituição histórica desta manifestação, apresentando-se como um campo de permanente reflexão antropológica e patrimonial quando se pretende examinar as referências culturais assumidas e atribuídas a este bem patrimonial. Sendo assim, este trabalho analisa como o uso das imagens e suas representações influenciam e são influenciadas pela dinâmica existente entre tradição e modernidade do e no Carimbó, e como esta problemática pode repercutir nas ações de salvaguarda do bem cultural e nas políticas públicas voltadas ao patrimônio imaterial. Para isso, foram verificadas as narrativas e discursos dos detentores do bem e de instituições, públicas e privadas, reunidas em uma coleta episódica de casos vivenciados, diálogos informais e entrevistas abertas junto a pessoas, grupos e comunidades carimbozeiras. Portanto, foi possível compreender a complexidade da relação discursiva presente no campo das representações imagéticas de um patrimônio imaterial, que se propõe impermanente, em transformação constante. O que, por sua vez, evidencia a dinâmica de uma tradição cultural que se reelabora na modernidade e provoca importantes debates para o campo das políticas públicas orientadas a preservação e salvaguarda das culturas populares. Palavras-chave: Carimbó. Tradição e Modernidade. Imagem e Representação.

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

² Mestre em Ciências do Patrimônio Cultural, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural, da Universidade Federal do Pará (PPGPatri/UFGA). E-mail: pierreaezevedo@gmail.com.

Introdução

As informações que apresento neste trabalho³ são parte das investigações que compõem a dissertação de mestrado⁴ apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri), da Universidade Federal do Pará (UFPA), em fevereiro do ano corrente, e que vêm sendo reunidas ao longo dos meus quase nove anos de trajetória profissional como fotógrafo, produtor audiovisual e cultural junto às comunidades carimbozeiras do estado do Pará. Neste contexto, participei de diversas atividades em que tinha como propósito colaborativo a produção de registros e a documentação da manifestação cultural do Carimbó, que serviram como suporte imagético para difusão e valorização da cultura ao serem utilizadas por aquelas comunidades, demais apoiadores e instituições públicas como material para divulgação das ações do movimento “Campanha do Carimbó”⁵.

Portanto, neste artigo, trago reflexões acerca de um tema que permeia diversas pesquisas que levam em conta as práticas e costumes de manifestações da cultura popular como um todo, ao longo dos tempos até a contemporaneidade – o embate entre tradição e modernidade. Neste caso, refletindo sobre episódios observados em que são consideradas as narrativas e discursos de mestras, mestres, grupos e comunidades carimbozeiras do estado do Pará. Episódios estes que evidenciam a relação existente entre a composição da imagem carimbozeira – por meio de fotografias, vídeos e produção audiovisual – e a representação que ela assume diante de questões referenciais, quanto à preservação e salvaguarda de um patrimônio imaterial, como é o caso do Carimbó⁶. Isto revela um campo em que acordos e conflitos sociopolíticos afloram, possibilitando que referências culturais em suportes imagéticos também sirvam como mecanismos de dominação e imposição de verdades sobre a manifestação cultural. Grande parte destas

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁴ Para conferir a referida dissertação de mestrado, “O Carimbó e a representação da imagem para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”, acessar: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/14563>.

⁵ Para mais informações sobre o movimento que originou a Campanha “Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro – Nós Queremos” e as atividades por ele desenvolvidas, cf. <http://campanhacarimbo.blogspot.com/>; e as referências acadêmicas: Bogéa (2014) e Fuscaldo (2015).

⁶ O Carimbó, como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, foi inscrito pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Livro de Registro das Formas de Expressão, no dia 11 de setembro de 2014. Cf. Parecer do Departamento de Patrimônio Imaterial / IPHAN: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_CARIMB%C3%93.pdf; Parecer do Conselho Consultivo / IPHAN: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_conselho_consultivo_carimbo.pdf.

questões surgem do impasse existente na definição do que é e qual é o Carimbó patrimonializado e digno de receber o amparo devido pelas políticas públicas culturais, ressaltando que esta manifestação se expressa de forma dinâmica e impermanente, caracterizada pela diversidade de sua tradição que se (re)inventa e se reelabora na modernidade.

As reflexões atuais quanto ao uso de recursos tecnológicos da imagem para representar as referências culturais de patrimônios imateriais, bem como a variedade de suportes e meios de difusão das informações, apontam para debates cada vez mais complexos, estando diretamente proporcionais à necessidade de se buscar meios para a preservação da memória social de pessoas, grupos e comunidades que têm na oralidade a sua principal forma de transmissão da sabedoria popular. Isso se relaciona à escolhas e determinações que porventura tornam-se o principal discurso pela defesa do patrimônio imaterial, quando muitas vezes é apenas certa parte de uma conjuntura sociopolítica onde diversas vozes e situações são obscurecidas, negligenciadas e/ou silenciadas. Por isso, apresento casos que discorrem sobre a definição de valores contidos nos discursos dos carimbozeiros e a conexão existente entre hierarquia e autoridade, que demonstram a dinâmica existente na manutenção de sua identidade e tradição cultural.

A observação e análise de experiências na interlocução com detentores de um bem cultural patrimonializado é o que se pretende alcançar quando o campo é o patrimônio, principalmente a respeito da participação social deste atores culturais, que devem ter asseguradas, de acordo com as políticas públicas voltadas ao patrimônio, “instâncias de acesso e participação dos cidadãos em seus instrumentos, normas e diretrizes previstas na diferentes etapas de registro de bens culturais de natureza imaterial pelo IPHAN” (CUNHA, 2018, p. 65). Esta premissa torna-se fundamental para a articulação e organização de grupos comunitários visando a garantia de direitos diante das relações políticas, por diversas vezes conflituosas neste contexto.

Valores, hierarquias e conflitos patrimoniais

Para compreender as relações sociopolíticas que envolvem a definição da representatividade de um patrimônio para uma sociedade, seja ele tangível ou intangível, é necessário que percebamos como se dá a atribuição de valores estéticos e culturais a um bem cultural, tanto por parte dos grupos a quem se relaciona este bem, quanto por parte

dos estados nacionais, instituições gestoras do patrimônio e a comunidade acadêmica, levando em conta que as políticas estatais pressupõem que tais valores patrimoniais sejam compartilhados por todos os membros de uma nação. Deste modo, um patrimônio cultural, segundo Nestor García Canclini (2012, p. 71), “expressa uma série de coincidências de alguns grupos na valorização de bens e práticas que os identificam. Costuma-se dizer, por isso, que se trata de um lugar de cumplicidade social”. Isso indica uma forma de coesão social ilusória quando se visa definir, preservar ou difundir determinado bem ao considerar apenas o seu prestígio histórico e simbólico, comumente atribuído por aqueles que ocupam posições de alto grau hierárquico, seja no poder público ou mesmo em meio a uma classe social específica, sem observar os valores que sustentam a atualização de sua representação social.

Em oposição ao que em tese represente um patrimônio e a sua condição de unir uma sociedade ou comunidade, as desigualdades inerentes a sua formação e apropriação o condicionam a ser palco de disputas materiais e simbólicas entre os diversos setores que o compõem. São, como argumenta García Canclini, aqueles saberes gerados por grupos hegemônicos, que contam com a formação e informação imprescindíveis para compreender, apreciar e controlar melhor, definindo quais são os bens superiores e que merecem ser reservados ou mesmo difundidos. Isso reproduz “os privilégios daqueles que em cada época dispuseram de meio econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens um valor mais elevado” (ibid., p. 71-72). O que, nas microrrelações de poder em comunidade, acaba refletindo na formação de grupos comunitários hierárquicos, onde certos integrantes com acesso a informações privilegiadas sustentam uma autoridade diante de seus pares.

Há evidências históricas e empíricas – algumas serão apresentadas no decorrer deste trabalho – que nos auxiliam a pôr em questão a construção e definição do que é o Carimbó pelos próprios detentores do bem patrimonial, através de sua composição, limites, legitimidade, protagonismo, referência cultural e a representação imagética. Esta discussão apresenta um campo de conflitos entre indivíduos e grupos numa análise sobre territórios e relações de poder, por diversas vezes difundido a partir de uma noção homogeneizante da cultura. Por isso, devemos considerar as formas tradicionais de organização social e de deliberação política, tais como hierarquia, dissensos e conflitos preexistentes (CUNHA, 2018).

Numa análise sociológica, George Simmel (1983) destaca os conflitos como uma “sociação”, ou seja, resultado da interação entre os indivíduos de um mesmo grupo ou sociedade. Segundo este autor, um indivíduo não alcança a unidade de sua personalidade somente através da constante harmonia entre seus pares, mas tem na contradição e conflito o pressuposto desta unidade, que opera em cada momento da sua existência. A discordância interna e a controvérsia externa mantêm vinculados organicamente os próprios elementos que mantêm determinado grupo unido. Os limites no interior do grupo são preservados pela hostilidade entre os indivíduos, sendo muitas vezes conscientemente mantidas, garantindo assim condições de sobrevivência e interesses próprios. Deste modo, a análise de tais relações conflituosas que expressam as diferenças existentes e inerentes aos grupos e comunidades detentoras de um bem patrimonial, contribuem para a definição de estratégias assumidas por indivíduos integrantes do movimento carimbozeiro, percebidas em diversos casos que pude acompanhar ao longo da pesquisa para a dissertação de mestrado⁷, sendo uma parte apresentada neste trabalho para reflexões específicas.

Identidade, tradicionalismo e invenção no Carimbó

Observando o movimento carimbozeiro do estado do Pará e as escolhas feitas por alguns de seus integrantes, quanto à preservação de seus costumes e modos de salvaguardar a manifestação cultural de acordo com seus princípios identitários, é percebida uma forma de adesão estratégica ao tradicionalismo na cultura do Carimbó, refletindo no sentimento de pertencimento local como um processo subjetivo enraizado num elo identitário coletivo (GABBAY, 2010). O que acaba fortalecido pelo atual contexto histórico em que o Carimbó, registrado como patrimônio cultural imaterial brasileiro, se encontra no processo de salvaguarda da cultura, que tem seus parâmetros e ações definidas de acordo com a prioridade estabelecida pelos detentores do bem.

Um aspecto social para análise do movimento carimbozeiro é relativo à manutenção da sua tradição cultural, tendo em vista que para a sua existência e permanência ela deve modificar-se (ROCHA, 2009). Percebemos, portanto, que em meio a esta teia de conflitos e dissensos, esta tradição também pode ser “inventada”, como propõe Eric Hobsbawn (2002), entendida como um conjunto de práticas, de natureza

⁷ Cf. Azevedo, 2022.

ritual ou simbólica, que tenta estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado, sendo esta a possibilidade de consagração da comunidade, que também reflete na formação de sua localidade. Desta forma, podemos considerar o momento em que a cultura do Carimbó recebe o título de patrimônio cultural brasileiro, possibilitando às comunidades detentoras do bem a (re)invenção de sua tradição diante da modernidade. O que é fortalecido pelo uso de recursos da imagem e multimeios por intermédio das novas gerações, como forma de perpetuar e fortalecer os laços sociais, consagrando a memória social desta manifestação cultural.

O caráter (re)inventivo de uma tradição cultural revela a capacidade criativa dos indivíduos que detém um bem patrimonial de natureza imaterial, na medida em que esta qualidade de criação também se refere a impermanência e dinamicidade de um patrimônio imaterial, a exemplo do Carimbó paraense que possui “estilos” diferentes, que caracterizam a diversidade de sua tradição. A variedade de “sotaques” e ritmos do Carimbó é expressa pelas formas como ele é manifestado em cada município ou região de ocorrência no estado do Pará. Seja através do ritmo impresso nas batidas dos curimbós ou no toque dos banjos, seja na própria composição instrumental ou mesmo no timbre e sotaque das vozes de seus cantores e versadores.

As possibilidades de combinação são praticamente infinitas a cada grupo de Carimbó que se apresentam nos mais de 40 municípios onde encontramos esta manifestação⁸. Dando um toque de diversidade na mobilidade e constituição dos grupos, diversos músicos carimbozeiros circulam entre vários destes, sendo uma característica tradicionalmente histórica do Carimbó, que reforçam também os laços sociais e de pertencimento com os seus grupos de origem e os demais (CHAGAS JUNIOR & RODRIGUES, 2018).

Existe um antigo embate⁹ quando se considera a cultura do Carimbó quanto a versatilidade existente na composição dos grupos, principalmente a respeito do instrumental utilizado, refletindo em questões que reverberam nas políticas públicas culturais voltadas a distribuição de recursos públicos, gerando debates no seio do próprio

⁸ Lins & Zanardi, 2020.

⁹ Para um aprofundamento histórico e temático quanto à composição instrumental e rítmica dos grupos, bem como o debate sobre o Carimbó tradicional “raiz” ou “pau e corda” *versus* o Carimbó “moderno” ou “estilizado”, cf. Costa (2013), que apresenta um rico conteúdo bibliográfico e diversos depoimentos reunidos sobre este “dilema” existente na constituição da cultura do Carimbó.

movimento carimbozeiro. Sobre isto, apresento a seguir um diálogo que revela uma parte do debate tema deste trabalho.

Da segunda metade do ano de 2020 até meados de 2021, diversos projetos culturais receberam apoio financeiro por meio da lei federal Aldir Blanc, criada para auxiliar de forma emergencial os fazedores de cultura em todo o Brasil. Esta lei forneceu recursos federais a todas as unidades federativas do Estado brasileiro, que encaminharam o auxílio financeiro à sociedade por meio de editais voltados a classificações e categorias diversas, definidas por cada gestão estadual que recebeu o recurso. Em meio a este cenário, iniciou-se uma corrida pela elaboração de projetos socioculturais que deram suporte a trabalhadoras e trabalhadores afetados pela falta de atividades presenciais, como forma de respeitar as medidas protetivas de enfrentamento a proliferação do vírus COVID-19 e o consequente distanciamento e isolamento da população. Estes projetos deveriam ser executados respeitando tais medidas, ou seja, os seus resultados, os seus produtos precisavam alcançar o público de uma forma distinta da que estamos acostumados, particularmente através do uso de recursos tecnológicos da imagem, principalmente a produção audiovisual, para serem exibidos em meio virtual em plataformas digitais.

O mencionado caso temático encontra-se em meio a este contexto, mas de forma bem específica, que leva em conta as classificações e categorias definidas pela gestão estadual para elaboração dos editais que premiaram os fazedores de cultura no estado do Pará, além de aprofundar o debate que ocupa boa parte do histórico de constituição da cultura do Carimbó.

Num diálogo com uma mestra carimbozeira, esta me relatou o incômodo sentido por ela durante as inscrições para um dos editais da referida lei no Pará, voltado à premiação de projetos culturais que se enquadrem na categoria “patrimônio imaterial”. Como motivo, reclamou que outros grupos, conhecidos como “parafolclóricos”¹⁰, estavam acessando esta categoria de premiação sem de fato corresponderem a ela, pois no mesmo edital continha uma categoria voltada a “cultura popular” onde, segundo ela,

¹⁰ Para tentar elucidar o leitor, bem como ter alguma referência para esta terminologia, cito o texto da Carta do Folclore Brasileiro de 1995, em seu capítulo IX, onde consta que são assim chamados Grupos Parafolclóricos aqueles “que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo”. Cf. https://musicabessa.files.wordpress.com/2015/03/02_releitura_da_carta_do_folclore_brasileiro_1995.pdf.

seria a categoria que estes grupos deveriam concorrer. Ainda, segundo a mestra, mesmo que tais grupos sejam parceiros do movimento carimbozeiro tradicional, apresentando entre as demais danças folclóricas o Carimbó como referência e participarem de algumas ações e atividades organizadas pelos carimbozeiros, eles não se enquadravam nos parâmetros que definem um grupo de cultura popular como detentor da matriz tradicional do Carimbó.

É válido ressaltar que a definição de “qual” Carimbó foi registrado é o que alimenta os embates em torno da hierarquização dentro do movimento, que acaba por discriminar os demais grupos que não se enquadrem nos princípios que norteiam os discursos políticos carimbozeiros. As comunidades detentoras do Carimbó tradicional, conhecido como “pau e corda”¹¹, são as que historicamente se mobilizaram para alcançar o registro do bem, chancela concedida pelo IPHAN. Isto está relacionado às ações de salvaguarda da cultura, realizada pelos carimbozeiros desde bem antes do título concedido, sejam estes das comunidades tradicionais ou difusores da cultura por diversos meios. A patrimonialização é um ato de institucionalização de um bem cultural, que passa a acessar políticas culturais específicas que tratam da preservação e representatividade para determinada sociedade, o que não isenta os demais fazedores de cultura que tenham o Carimbó também como alicerce a usufruírem das prerrogativas inerentes a esta manifestação cultural.

Tal debate reforça a já mencionada polêmica em meio à cultura do Carimbó, que considera a variedade de estilos e sotaques deste bem, criando uma espécie de divergência diante dos fazedores de cultura que têm o Carimbó como referência, mas que o expressam de forma distinta do Carimbó tradicional pau e corda. Isto revela a complexidade existente na definição de qual Carimbó foi registrado, qual deve ser salvaguardado e qual merece ser atendido pelas políticas públicas voltadas ao patrimônio imaterial nacional, considerando que existem Carimbós e que estes são definidos, geralmente, pelos estilos e/ou composição instrumental.

Apresentei este caso como exemplo para refletirmos sobre a hierarquia e o poder decisório existente dentro deste movimento, envolvendo lideranças, mestres, grupos e comunidades, que apresentam uma teia de relações também pautada no conflito existente,

¹¹ O Carimbó “pau e corda” ou “raiz”, para os carimbozeiros, é o que representa a forma ancestral de se manifestar esta cultura, fazendo uso de instrumentos, vestimentas e demais elementos considerados tradicionais.

como destacado por Simmel (1983). Algo que serve como um modelo para análise da representatividade que uma pessoa ou um grupo pode ter perante a cultura do Carimbó, e quem é ou são os responsáveis por ditar certas decisões ou regras impostas. Aqui podemos reforçar a lógica do conceito de patrimônio imaterial, que é também resultado da experiência interpretativa, reflexiva e criativa de seus detentores, concedendo a estes autonomia na elaboração de suas práticas e resolução de seus problemas (ROCHA, 2009).

Um outro ponto fundamental para reflexão diz respeito a já mencionada composição instrumental dos grupos carimbozeiros, o que representa uma característica definidora da originalidade e/ou autenticidade elencada pelos detentores do Carimbó. Para isso, recorro a leitura de José Reginaldo Santos Gonçalves (1988), constatando que os “patrimônios culturais podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, através dos quais é definida a identidade de pessoas e de coletividades”. Neste caso, a utilização de tais instrumento convencionais, já consagrados como “originais” no Carimbó, é o que define se aquele ou outro grupo é de pau e corda ou “estilizado”¹²; se ele resguarda a ancestralidade da cultura, garantindo assim a sua permanência, ou admite novos elementos que reinventam a sua tradição. Pois, como complementa Gonçalves (ibid., p. 267), “a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a continuidade” da cultura no tempo.

Além das divergências criadas, surgem questões pertinentes a autoridade concedida a pessoas e grupos dentro do movimento, quando a determinação das características “originais” do Carimbó. De fato esta discussão permeará o percurso histórico do Carimbó, que em alguns momentos encontrará “soluções” ou mais impasses a serem resolvidos. Mas, neste caso, o importante é mencionar que este assuntos está longe de se esgotar, pois as próprias reflexões críticas nos proporcionam formas de se questionar o *status quo* de determinada condição imposta, principalmente quando tratamos de uma matéria basilar para a definição de políticas voltadas a atender a cultura popular brasileira e quiçá mundial.

¹² O Carimbó “estilizado” ou “moderno” é o que comumente mencionam como sendo o oposto ao Carimbó “raiz” ou “pau e corda”, que conserva os elementos tradicionais desta manifestação. Cf. nota de rodapé 9.

Discursos e perspectivas: sobre o documentário do INRC do Carimbó

Outro episódio que serve para análise temática deste trabalho relaciona a produção de registros e documentos imagéticos com as ações de salvaguarda do Carimbó. Este é um dos principais casos presenciados e acompanhados ao longo de minha trajetória profissional junto ao movimento carimbozeiro, que me pôs a refletir profundamente sobre a relação entre uma instituição pública e os detentores do bem patrimonial. Neste caso, leva em conta a produção do vídeo documentário¹³ que fez parte da instrução para registro do Carimbó como patrimônio cultural imaterial brasileiro junto ao IPHAN. Tal vídeo foi resultado da pesquisa referente ao levantamento preliminar e identificação desta manifestação cultural por meio de inventário, que ocorreu entre os anos de 2008 e 2013, culminando no título e inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN, em setembro de 2014. É válido ressaltar que este processo de registro foi desenvolvido de maneira bem particular e inovadora, de acordo com os parâmetros e demais experiências deste tipo de atuação do IPHAN, contando com grande participação da base social do movimento carimbozeiro, que acompanhava e fiscalizava as ações do poder público. Em meio a este processo democrático de participação das comunidades detentoras do bem, o inventário foi aberto à consulta pública para que fossem recebidas sugestões e conteúdos, de modo a contribuir com a sua elaboração.

Quanto ao caso, remeto à lembrança de uma das reuniões entre os representantes das comunidades carimbozeiras, que ora compunham o movimento “Campanha do Carimbó”, e uma equipe de técnicos em patrimônio da Superintendência do IPHAN no Pará, onde estes apresentaram aos detentores presentes o vídeo resultado do processo de inventário da manifestação cultural, que constaria como referência cultural do Carimbó dentro da perspectiva institucional sobre este procedimento¹⁴. Sendo assim, nesta reunião foram discutidas as referências contidas no vídeo documentário a respeito da abrangência da pesquisa e aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), que foi questionada por não ter contemplado certas regiões de ocorrência do Carimbó no estado do Pará, deixando de fora comunidades que têm esta manifestação como tradicional,

¹³ O vídeo publicado pelo IPHAN se encontra neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=7ReTS09_PpQ, mas atualmente se encontra indisponível, com a mensagem “Este vídeo é privado”. Por isso, apresento outra versão com o mesmo conteúdo, mas numa versão estendida, que está no canal da produtora responsável pela produção do documentário, Mekaron: <https://www.youtube.com/watch?v=VITK6yu3P6c>. Ambas as versões contêm o discurso analisado neste trabalho.

¹⁴ Cf. Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação (IPHAN, 2000).

ausentando ou incluindo determinados personagens e quanto ao conteúdo das narrativas registradas. Estes fatos fizeram surgir uma série de discussões e reações a respeito da atribuição de sentidos e significados ao documentário produzido, tanto em relação ao seu conteúdo, quanto à escolha e determinação do que venha a ser referência cultural para os detentores do bem patrimonial e para discurso da instituição de gestão do patrimônio nacional.

Dentre estes embates surgidos, um deles revela um ponto fundamental de conflitos dentro do próprio movimento e que se estende à sociedade e ao Estado, pois trata do tema deste trabalho e já muito explorado em meio acadêmico. A oposição existente entre o Carimbó tradicional, vulgo pau e corda ou “raiz”, que conserva os elementos ancestrais convencionais da manifestação cultural, e o Carimbó “moderno” ou estilizado, que utiliza um instrumental alternativo, eletrônico, por veze deixando de lado os instrumentos tradicionais carimbozeiros.

Para aprofundarmos neste embate, que remete ao tradicionalismo no Carimbó, é necessário que se apresente um artista fundamental para a difusão do Carimbó como gênero musical, a nível regional e nacional, ainda na década de 1960 e 1970. Aurino Quirino Gonçalves, conhecido como Pinduca, nasceu na cidade de Igarapé-Miri, no estado do Pará, em 4 de junho de 1937. Teve sua origem musical em bandas de baile de subúrbios de Belém, até que, no final da década de 1950, compôs seu grupo musical e introduziu o Carimbó em suas apresentações. Pinduca foi responsável por modificar a composição instrumental do Carimbó, introduzindo guitarras, bateria e contrabaixos elétricos, somados a inserção de elementos caribenhos na estrutura da música, o que foi motivo para o acusarem de deturpar a manifestação cultural (COSTA, 2010). Segundo conta o historiador Tony Leão da Costa, na visão de Pinduca,

seu trabalho não foi o de deturpar o carimbó, muito pelo contrário, teria feito a sua *modernização*, teria lhe dado a forma de um produto comercial, ao acessar o mercado massivo de discos, com isso transformando-o, em suas palavras, em *música popular brasileira*” (ibid., p. 78).

Portanto, para analisarmos o viés deste caso, indico um discurso contido no documentário a que se referem as principais críticas dirigidas pelo movimento carimbozeiro. Quase ao final do filme, em sua versão estendida, publicada no canal da

produtora Mekaron Filmes¹⁵ no *Youtube*, aos 42 minutos e 5 segundos, o referido artista Pinduca tece a seguinte frase: “Quem não se modernizar, vai ficar pra trás”. Esta simples e curta frase foi suficiente para causar um desconforto nos carimbozeiros que puderam assistir ao documentário, justamente, acredito, por este artista ser a representação deste estilo de Carimbó tão questionado pelos tradicionalistas, e com ele ter alcançado outros públicos e acessado novos espaços que lhe deram uma maior fama. Este filme foi impedido de ser divulgado pelas mídias, principalmente por conter esta fala que, a respeito do movimento carimbozeiro, estava em desacordo com os princípios que determinam a representação do Carimbó enquanto patrimônio, ou seja, a preservação de sua matriz tradicional.

Sendo assim, surgem diversas questões que tendem a reforçar os conflitos existentes em meio ao movimento carimbozeiro, ao mesmo tempo em que evidenciam os arranjos sociopolíticos quando se pretende estabelecer critérios sobre a salvaguarda do patrimônio do Carimbó. São temas que se apresentam, mesmo que implicitamente, ao longo de minha caminhada enquanto pesquisador e colaborador em ações para a salvaguarda do Carimbó.

Este embate perdurou em diálogos nas reuniões o movimento carimbozeiro diante do IPHAN, antes e após finalmente ele ter sido liberado para publicização. Em diversos momentos questionei integrantes do movimento sobre esta discussão, reunindo discursos que pudessem elucidar as possíveis consequências que esta fala teria para além dos detentores do bem cultural. Percebi que a frase dita por um artista, mesmo que importante difusor da cultura do Carimbó de outrora, só reforçou ainda mais as disputas por espaço e poder existente entre este e alguns integrantes do movimento. É inegável a contribuição deste artista, observada ao vermos que suas músicas gravadas, mesmo algumas não sendo de autoria própria, são cantadas e reproduzidas em diversos espaços culturais, cidades e estados brasileiros, mas também em outros países, difundindo assim a cultura e as referências do Carimbó.

Deste modo, a crítica fundamental que reside sobre Pinduca, também percebida por mim nos diálogos e reuniões do comitê gestor da salvaguarda do Carimbó, é que este artista não participou ou contribuiu de maneira satisfatória no processo e campanha pelo

¹⁵ Página da produtora Mekaron Filmes nas plataformas *Youtube*: <https://www.youtube.com/user/mekaronfilmes>; *Vimeo*: <https://vimeo.com/mekaronfilmes>; *Facebook*: <https://www.facebook.com/mekaronfilmes/>.

registro do Carimbó, apesar de me relatarem que por vezes ele teria sido convidado pela coordenação da Campanha a participar das ações e reuniões. Fatos estes que reforçam o incômodo surgido com a fala e participação dele no filme, justamente por este ser um documento que serve como referência para a cultura carimbozeira.

O discurso de Pinduca apresentado revela mais uma vez o impasse entre a tradição e a modernidade dos elementos que compõem a manifestação cultural do Carimbó. Quanto a isto, aproveito para reforçar a minha percepção sobre o assunto. Enquanto boa parte das comunidades que fazem parte do movimento carimbozeiro preza pela conservação da tradição ancestral da cultura, em seu estado primevo, algumas fazem uso de técnicas, ferramentas ou recursos que as inserem no contexto das transformações que as culturas populares experimentam na contemporaneidade.

Como exemplo disso, que tem como referência o instrumental tradicional utilizado pelos grupos de Carimbó, cito a produção de instrumentos com o uso de objetos diferenciados do convencional: o banjo, sendo produzido a partir da reciclagem de painéis de pressão ou capacetes para motociclistas, apresentados na fotografia 1, a seguir; os curimbós, com o uso de canos de PVC reaproveitado; as maracas¹⁶, que utilizam como conteúdo interno de sonorização pequenas esferas de correntes de bicicleta, entre outros. Estes exemplos também se referem a formas “modernas” de se conceber os elementos tradicionais pelos detentores que os utilizam, que interagem e dão sentido às novas ferramentas que servirão para fabricar os instrumentos musicais.

Fotografia 1 - Mestre Ney Lima com os banjos artesanais, Belém/PA, 2019¹⁷



Fonte: A autoria própria

¹⁶ Para um exemplo de maracas produzidas com o conteúdo citado, temos este vídeo onde o mestre Lucas Bragança, do Grupo de Carimbó Sancari, de Belém do Pará, apresenta uma oficina de confecção deste instrumento: <https://www.youtube.com/watch?v=2JogyRj060E>.

¹⁷ Da esquerda para a direita: o primeiro e o segundo são feitos com capacete de motocicleta, e o terceiro com painela de pressão.

Tudo isso, de forma alguma afasta estes grupos da “originalidade” ou “autenticidade” inerentes ao Carimbó tradicional, mas podem ser representados também pelo termo “moderno”, no sentido da modernização da tradição carimbozeira, como sendo a representação da cultura que atravessa um longo caminho e encontrar-se na modernidade atual, fazendo uso dos recursos que os inserem na dinâmica de resistência da cultura diante das evoluções tecnológicas. Pois, como bem observou García Canclini (2008, p. 238-239), sobre a reprodução e reelaboração das tradições como fonte de prosperidade econômica e reafirmação simbólica, “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade”.

As questões apresentadas até aqui pretendem ilustrar ainda mais a diversidade inerente à manifestação cultural do Carimbó, para refletirmos sobre a definição do que é e qual foi o Carimbó patrimonializado segundo seus detentores, tendo em vista os conflitos e dissensos existentes na relação entre as várias formas de se manifestar este bem cultural e a autonomia nas ações de salvaguarda propostas pelas comunidades carimbozeiras. Para isso, foi necessário trazer à discussão este embate existente no cerne da cultura, referente à variedade de estilos e modos de expressar o Carimbó. Esta dinâmica torna-se um dilema na constituição deste patrimônio, pois revela um campo de disputas também no acesso às políticas públicas culturais. Quanto a isto, exponho aqui uma provocação à reflexão deste impasse no discurso acadêmico, baseado em minhas incursões junto ao movimento carimbozeiro.

Reconhecer a diversidade existente no Carimbó é respeitar as diferenças e o processo inerente à constituição de um patrimônio intangível, dinâmico e impermanente, no que se refere às vicissitudes resultantes do seu desenvolvimento. Portanto, considerar a variedade de estilos na cultura do Carimbó, sem que se ignorem as transformações advindas com o alcance temporal e territorial desta cultura, é admitir sua condição de existência enquanto manifestação cultural. Quando analiso, a partir dos diálogos que tive, o discurso presente em narrativas carimbozeiras sobre a oposição entre o Carimbó tradicional, raiz ou pau e corda e o Carimbó moderno ou estilizado, ao mesmo tempo em que percebo uma tendência ao tradicionalismo, também observo o reconhecimento desta diversidade diante do processo histórico vivido pela cultura.

Deste modo, são percepções referentes à importância desta transformação como forma de preservação da cultura, tanto pelo alcance das referências culturais a nível global, quanto à possibilidade desta cultura resguardar sua identidade e tradição no seio

de suas comunidades locais, ambas auxiliadas pelas tecnologias da informação do mundo contemporâneo. O que está próximo dos argumentos de Stuart Hall (2006, p. 13):

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente.

Este argumento também reforça a dinâmica e impermanência de uma identidade imersa num mundo cada vez mais global, tendo como meios de transferência e informação os recursos tecnológicos da imagem, neste trabalho focado nas fotografias, vídeos e produções audiovisuais sobre a cultura do Carimbó. Portanto, uma manifestação cultural que transita por estes meios, quando influenciada pelas demais culturas e territórios, entra em contato com elementos que a tornam parte do processo de modernização das sociedades. Então, quando percebemos que os elementos tradicionais estão sendo difundidos por este mundo de relações interculturais, podemos reconhecer a possibilidade de uma “modernização da tradição”, sem que ela perca o seu caráter único, original, de uma referência cultural, mas sim a adaptação a uma tendência mundial.

Logo, a meu ver, o Carimbó dito “moderno”, não remete necessariamente a algo distante daquele “tradicional”, algo que represente a “superação” deste, mas sim parte dele, uma transformação, uma reinvenção da sua tradição, reelaborando os modos de manifestar-se perante o mundo contemporâneo, num processo de entrelaçamento e criação de novas possibilidades discursivas. É o que Caroline Kraus Luvizotto cita como possibilidade de reelaboração ou reinvenção da tradição e a conexão temporal existente num contexto da modernidade tardia:

“A tradição se reporta ao futuro, ou melhor, indica como organizar o mundo para o tempo futuro, que não é visto como algo distante e separado; ele está diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente. Essa linha é a tradição. Ela persiste e é (re)modelada e (re)inventada a cada geração. Assim, pode-se dizer que não há um corte profundo, ruptura ou descontinuidade absoluta entre o passado, o presente e o futuro” (LUVIZOTTO, 2010, p. 65).

O Carimbó como patrimônio, ou o Carimbó patrimonializado, é aquele que resguarda a sua identidade e reelabora a tradição por meio de suas comunidades, de seus detentores, é aquele que alcança outras culturas e se mostra resistente – por ser ele próprio resistência! Ao mesmo tempo que impermanente, em movimento, em transformação, fazendo uso dos elementos que o enquadram na contemporaneidade, justamente para exaltar sua tradição secular.

Se, de um lado, é impossível negar a globalização, entendida aqui como dimensão que conecta de diversas formas as sociedades mundiais, de outro, é necessário saber como a chamada cultura popular se comporta nesse cenário, haja vista as teorias que atualmente transformam um conceito inicialmente baseado em *oposição* (como foi e continua sendo a globalização), em um conceito de *agregação* ou *inclusão* (FIGUEIREDO & BOGÉA, 2015, p. 81).

O discurso da imagem e a representação da memória carimbozeira

A escolha e determinação do que é ou deve ser registrado imagetivamente para servir como referência cultural de um patrimônio à sociedade, é uma atribuição delegada ao poder de decisão, tantas vezes concedida ao Estado e algumas reivindicadas pelos detentores do bem cultural, como é o caso do patrimônio cultural do Carimbó e o vídeo documentário objeto de análise anteriormente. A submissão a um poder, a um discurso que se alterna de acordo com a necessidade e adaptação a um contexto específico, nos leva a refletir sobre o poder e a noção de verdade em relação à cultura do Carimbó, que na análise do vídeo possibilita visualizar a articulação das forças que determinam quem de fato delibera sobre as escolhas e imposições nesta relação entre cultura popular e Estado.

Desta forma, surgem questões pertinentes ao estudo da memória em relação aos meios de preservação e compartilhamento das lembranças, e quanto à sua representação para os detentores do bem patrimonial na construção de uma memória social do Carimbó. Ainda, sobre os discursos que legitimam ou são legitimados para a escolha das narrativas que são expressas através dos registros memoriais, levando em conta o conteúdo, o contexto e a intencionalidade da narrativa, bem como a importância que possui para as comunidades carimbozeiras em vista da salvaguarda do patrimônio enquanto referência de sua tradição cultural.

Portanto, é necessário observar o uso sociocultural e político destes recursos da imagem, pondo em conflito a perspectiva da instituição responsável pela preservação do patrimônio cultural nacional e produção de conteúdos documentais, e os detentores do bem cultural, para verificarmos de que forma é determinado e quem determina quais recortes ou fragmentos serão mantidos pela memória. Também, analisar a problemática do poder, tendo em vista as relações sociais que se amparam na construção dos discursos sobre a verdade “do” e “no” Carimbó, para uma reflexão a respeito da constituição do sujeito carimbozeiro e a sua sujeição diante da instituição de preservação do patrimônio nacional, considerando os discursos de resistência às condições impostas pelo Estado. Por isso, como orienta Cunha (2018, p. 82):

é necessário estarmos cientes de nossas estruturas de poder e limitações, assumindo também que as relações nunca serão totalmente democráticas, dialógicas e horizontais, uma vez que o Estado, a ciência, a política pública e os recursos são campos de disputa onde quem dita a ordem e delibera ainda pertence a uma classe social privilegiada.

Tendo como referência mais uma vez o vídeo documentário do INRC do Carimbó, proponho analisar a “verdade” contida no discurso evidenciado nele, que pode ser questionado considerando o diálogo com Michel Foucault (2010) sobre o problema do poder, o excesso de poder do aparelho do Estado e dos indivíduos uns com os outros, sua ligação com o saber e seus efeitos. Mesmo que tal discurso tenha partido de um artista, um fazedor da cultura do Carimbó, ele foi veiculado em um dispositivo produzido sob orientação e coordenação da instituição pública responsável pela gestão do patrimônio nacional. Sendo assim, durante os processos de captação, produção e finalização, era necessário que a autoridade institucional atuasse em vista da instrução e formatação do conteúdo apresentado pelo documentário. Visto que

geralmente aos detentores é relegada uma participação em nível de informante, entrevistado ou depoente, ficando as etapas de planejamento da pesquisa, descrição, classificação e seleção de bens restrita aos pesquisadores e coordenadores das ações de identificação e ao próprio IPHAN (CUNHA, 2018, p. 73).

Assim, percebe-se que a produção de verdades não está dissociada do poder e seus mecanismos, por justamente ser resultado desta força e ela própria produzir efeitos de poder que envolvem os sujeitos. Portanto, é importante destacar que na sociedade existem inúmeras relações de poder expressas nas relações de forças em pequenos

enfrentamentos, são estas as microlutas existentes entre diversos grupos e organizações sociais, também constituídas por hierarquias. Num sentido inverso, como diz Foucault, “uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder” (op. cit., p. 231). Estas microlutas encontramos, inclusive, nas estruturas hierárquicas centralizadoras existentes em meio ao movimento carimbozeiro, justamente na relação deste com o IPHAN, no momento em que determinadas lideranças assumem a posição de porta-vozes da cultura carimbozeira.

Considerações Finais

Os casos descritos e os argumentos apresentados neste trabalho servem como parâmetro para percebermos como se dá parte da dinâmica sociocultural existente em meio às políticas de preservação de uma cultura popular tradicional, instituída como patrimônio cultural imaterial nacional. Neste caso, analisando o aproveitamento dos recursos tecnológicos da imagem como dispositivos que conectam a manifestação cultural do Carimbó com o mundo contemporâneo, estabelecendo um diálogo com a diversidade de expressões da sua tradição que se reinventa e se reelabora na modernidade. Portanto, é necessário que se pautem as formas e usos destes recursos, problematizando a ocorrência e verificando a atuação dos sujeitos que deles fazem uso, justamente por tratar-se de um mecanismo passível de ser manipulado para a dominação e/ou imposição de verdades sobre temas e fatos diversos.

Com este trabalho, parte da dissertação de mestrado já mencionada, pretendo pôr para reflexão os discursos presentes na representação imagética de um bem cultural, que atualmente encontra-se em processo de salvaguarda da cultura. Vale ressaltar, ainda, que as ações de salvaguarda de um bem cultural ocorrem independente de sua institucionalização como patrimônio, na manutenção e repasse de seus saberes e práticas ancestrais através da oralidade entre as suas comunidades, por décadas e séculos. Por isso, mesmo sem o registro de uma manifestação como patrimônio nacional ou local por uma instituição pública, seus detentores, grupos e comunidades merecem compreender a atribuição de sentidos que suas referências culturais podem assumir em meio as possibilidades de usos dos recursos tecnológicos da imagem e demais mídias digitais, que se encontram acessíveis, ao mesmo tempo que ainda restritas, a certos grupos privilegiados.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Pierre de Aguiar. **O Carimbó e a representação da imagem para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Orientadora: Anna Maria Alves Linhares. 2022. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Patrimônio Cultural) - Instituto de Tecnologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/14563>. Acesso em: 15 ago. 2022.

BOGÉA, Eliana. A cultura no Brasil pós-2003, um norte: Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro. V **Seminário Internacional ‘Políticas Culturais’**. Setor de Políticas Culturais, Fundação Casa de Ruy Barbosa, Rio de Janeiro, 2014.

BOGÉA, Eliana Benassuly. **O Carimbó é do Carimbó: culturaS, saberes e políticaS**. 2019. 202 fls. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro; RODRIGUES, Carmem Izabel. Fronteiras do imaterial: perspectivas dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica. **Vivência: Revista de Antropologia**, v. 1, n. 42, 2013.

COSTA, Tony Leão da. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan./jun. 2010.

COSTA, Tony Leão da. **Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará**. 2013. 311 fls. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CUNHA, Juliana da Mata. Participação social na política de patrimônio imaterial do IPHAN: análise de diretrizes, limites e possibilidades. **Revista CPC**, v. 13, n. 25, p. 60-85, jan./set. 2018.

FIGUEIREDO, Silvio Lima; BOGÉA, Eliana. Hibridismo cultural e *atualização* da cultura: o Carimbó do Brasil. **Resgate – Rev. Interdiscip. Cult.**, Campinas, v.23, n.30, p. 81-92, jul./dez. 2015.

FOUCAULT, Michel. Estratégia, Poder-Saber. **Ditos e Escritos**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**, n. 18, p. 81-105. São Paulo (SP), 2015.

GABBAY, Marcelo Monteiro. Representações sobre o carimbó: tradição x modernidade. In: **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte - Intercom Norte 2010**. Rio Branco: UFAC, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 2, p. 264-275, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação**. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

LINS, Cyro Holando de Almeida; ZANARDI, Paula Pflüger. (Org.) **Plano de Salvaguarda do Carimbó 2020**. Belém, PA: IPHAN, 2020.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

SIMMEL, George. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo. (org.) **Simmel**, São Paulo, Ática: 1983.