

TAMBORES DA FLORESTA: O ESTUDO DA PERFORMANCE DO TAMBOR CARIMBÓ NO CARIMBÓ DE SALINÓPOLIS, NO ESTADO DO PARÁ

Vanildo Palheta Monteiro

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: Neste trabalho, pretende-se realizar um estudo sobre a performance do tambor carimbó no Carimbó de Salinópolis, no Estado do Pará. Para tanto, buscou-se uma pesquisa bibliográfica no campo da etnomusicologia, da antropologia e demais áreas afins com o objeto estudado, no intuito de obter informações relevantes acerca do tambor carimbó, do Carimbó enquanto manifestação cultural e, dentre outros contextos, do Carimbó de Salinópolis em específico. No trabalho de campo foram realizadas entrevistas, registros fotográficos e gravações em áudio e vídeo. Com base neste estudo, foi possível apontar aspectos históricos desse tambor, descrever o seu processo de construção, e, em especial, realizar um estudo significativo sobre sua performance musical, a partir de uma abordagem etnomusicológica. Nesse sentido, a performance do tambor carimbó pode ser entendida como um evento mais amplo, no qual vários fatores podem ser levados em consideração, envolvendo um conjunto de aspectos, nos quais o discurso musical é utilizado como um meio capaz de conduzir significados, emoção e ideias de forma individual e coletiva. Tais como, dentre tantas, aquelas oriundas desses tocadores que acreditam, como outros, estar, a partir da manutenção de suas “batidas”, preservando a tradição dessa manifestação e, com isso, confirmando esse tambor como representante da identidade musical do Carimbó. Por conta desses aspectos, concluiu-se que o tambor carimbó é o instrumento fundamental no Carimbó de Salinópolis. Esse tambor, além de atuar constantemente na formação instrumental do Carimbó em Salinópolis, é, para seus músicos, o instrumento que carrega a rítmica essencial dessa manifestação, estando todos os outros instrumentos, de certo modo, interligados à sua execução.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Carimbó, Tambor, Performance.

Drums of the forest: the study on *Carimbó* drum performance in the *Carimbó* of Salinópolis, in the State of Pará

Abstract: In this paper, one sought to conduct a study on the *carimbó* drum performance in the *Carimbó* of Salinópolis, in the state of Pará. Therefore, one sought a literature in the field of ethnomusicology, anthropology and other areas related to the studied object, in order to obtain relevant information on the *carimbó* drum, *Carimbó* as a cultural event and, among other contexts, *Carimbó* of Salinópolis specifically. During the fieldwork, interviews, photographic records, audio and video recordings were held. Based on this study, it was possible to point out historical aspects of this drum, describe its build process and, in particular, hold a significant study on its musical performance, from an ethnomusicological approach. Accordingly, the performance of *carimbó* drum can be understood as a broader event, in which several factors can be considered, involving a number of aspects in which the musical discourse is used as a medium capable of conducting meaning, emotion and ideas both individually and collectively. Such as, among many others, those related to these players who believe, like others, that they are, from the maintenance of their ‘hits’, preserving the tradition of this event and thereby confirming this drum as representative of the musical identity of *Carimbó*. Because of these aspects, one concluded that the *carimbó* drum is the essential instrument in the *Carimbó* of Salinópolis. This drum, besides working constantly in

the instrumental formation of *Carimbó* in Salinópolis, it is, for the musicians, the instrument that carries the rhythmic essence of this manifestation, with all other instruments connected in some way to its performance.

Keywords: ethnomusicology, *carimbó*, drum, performance.

O Carimbó de Salinópolis

O Carimbó¹ é uma das manifestações mais representativas da cultura paraense. Suas referências bibliográficas mais antigas o definem como um tambor, contudo, esse termo, com o decorrer do tempo, se generalizou, passando a designar a dança, a letra e a música. (CANTÃO, 2002; MONTEIRO, 2010; SALLES e SALLES, 1969).

Enquanto dança de roda, reunindo homens e mulheres, os pares se destacam individualmente e dançam soltos, aparecendo, então, configurações coreográficas solistas. O caráter de dança solista favorece demonstrações de habilidade individual, tal como a dança do “Peru do Atalaia”, também denominada, nos dias de hoje, como “Dança do Peru”² (MONTEIRO, 2010), tipicamente de Salinópolis³, de “coreografia imitativa de certas configurações coreográficas indígenas.” (SALLES e SALLES, 1969).

Já sua poesia é revestida de uma poeticidade toda inspirada na natureza. O poeta do Carimbó é, segundo Maciel (1986), dotado de um sentimento contemplativo com relação ao mundo que o rodeia. “O amor, a vida, a arte, as lides diárias, [...] a natureza e seus encantos [...] constituem as temáticas da poesia do Carimbó.” (MACIEL, 1986, p. 18).

Dependendo da localidade e da concepção musical do grupo de Carimbó, a configuração instrumental varia, propiciando distintas performances musicais. Em Salinópolis, em particular, a partir de informações de seus respectivos mestres, os grupos utilizam o tambor carimbó, o banjo, a maraca, o pandeiro, o reque-reque (reco-reco), o xeque-xeque (chocalho), o clarinete e a flauta.

Na atualidade, o Carimbó é realizado em Salinópolis somente por alguns nativos e, em sua maioria, pelos mestres e seus quatro grupos contemplados nesta pesquisa: “O Popular”

¹ Para melhor entendimento, neste artigo, o termo “Carimbó”, escrito com a primeira letra em maiúscula, indica a manifestação cultural e todos os seus elementos constitutivos. No entanto, o termo “carimbó”, escrito com todas as letras em minúsculas, indica unicamente o tambor.

² Dela, participa um casal, mais ou menos, na seguinte configuração coreográfica: o cavalheiro corteja a dama, fazendo volteios ao seu redor, com as fraldas da camisa levantadas pelas pontas dos dedos, imitando as asas de ave, o peito saliente, todo inflado, como se fosse um peru. Após certo número de voltas e requebros, o cavalheiro é substituído por outro, depois a dama, e assim sucessivamente vão se revezando homem e mulher para dar oportunidade a novos elementos. (MONTEIRO, 2010)

³ Salinópolis está situado no Estado do Pará, na mesorregião do Nordeste paraense, na microrregião do Salgado, que fica na Região Norte do Brasil. Atualmente, Salinópolis tem uma população estimada em 37.066 habitantes e apenas um distrito, que é a cidade-sede. Esse município exerce o papel de principal balneário do Estado do Pará e pode ser considerado como um dos mais importantes municípios do Salgado.

de Mestre Candinho, “Raizes Coremar” de Mestre Quinho, “Originais do Sal” de Mestre Calixto, e “Ritmo Regional” de Mestre Balacó. E cada grupo, normalmente de forma isolada, busca os caminhos e diretrizes para uma suposta preservação dessa manifestação.

O Tambor carimbó



Figura 1 – O tambor carimbó

O Carimbó dito “tradicional” é acompanhado por dois ou três tambores feitos com troncos de árvores, retirados da floresta, variando sua confecção, nomenclatura e quantidade, dependendo da localidade. Ele é internamente escavado, tendo em uma de suas extremidades um couro forte de animal, suficientemente retesado. Na realidade, esses tambores são, conforme seus tocadores, o instrumento essencial na construção musical dessa manifestação.

É possível, de fato, constatar isso a partir das descrições analíticas de seus estudiosos, quando afirmam que o tambor carimbó (Figura 1) é “instrumento base da dança” (SALLES e SALLES, 1969, p. 277); e que “é denominador comum das demais partes constituintes do fenômeno [...]” (MACIEL, 1983, p. 35). E ainda nesse contexto, nas explanações de seus tocadores, em Salinópolis, quando evidenciam que “o tambor carimbó é a alma do Carimbó, sem o qual não existe o ritmo” (informação verbal)⁴.

E foi esse tambor, conforme dados bibliográficos, o gerador dessa manifestação, conhecida na atualidade como Carimbó, já que na lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880, considerada bibliograficamente como a primeira referência a esse termo, Salles e Salles (1969) o descrevem como um “tambor”, ao informarem no Parágrafo 3º do Artigo 107: “É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa [...] Tocar tambor, **corimbó** ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.” (SALLES e SALLES, 1969, p. 260).

⁴ Entrevista realizada com Seu Jerimar, no dia 15 de junho de 2010, em sua residência, em Salinópolis.

E também, do mesmo modo, três anos mais tarde, na lei nº 1.162 de 12 de abril de 1883, em que esses mesmos autores informam do Artigo 48, parágrafo 2º: É proibido “tocar tambor, **carimbó**, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. [...]” (SALLES e SALLES, 1969, p. 260).

Mas, a primeira referência bibliográfica, propriamente dita, que descreve detalhes específicos desse instrumento de percussão, aparece disposta no Glossário Paraense, datado de 1905. Em suas breves, porém imprescindíveis descrições, Miranda (1968) se refere a esse termo como:

Atabaque⁵, tambor, provavelmente de origem africana. 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 descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadencia com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. [...] (MIRANDA, 1968, p. 20).

Todavia, ao detectar esse instrumento com distintas designações dentro do Estado do Pará, apresento a seguir algumas dessas distinções. Menezes (1958) defende ser o termo mais aceitável para essa manifestação e seu respectivo tambor, *carimbó* ou *curimbó*, em lugar de *corimbó*; Rodrigues (1890 apud SALLES, 2003) define *carimbó* como tambor africano; Salles (2003) elucida serem comuns as variantes gráficas e fonéticas *corimbó* e/ou *curimbó*, indicativas do linguajar caboclo ou por assimilação de vozes da Língua Geral; e Maciel (1983) justifica a procedência indígena do termo, reafirmando a citação de Cascudo (1977), quando diz: “[...] e da junção da palavra ‘*curi*’ (=madeira) e ‘*mbó*’ (=oca), no decorrer dos anos passou a se chamar ‘Carimbó’.” (CASCUDO, 1977 apud MACIEL, 1983, p. 23).

Por outro lado, Loureiro e Loureiro (1987) apontam em Monte Alegre esses tambores sendo chamados de “gambás”, e, em Santarém, a denominação “carimbó” ou “curimbó” é aplicada, indistintamente, ao instrumento, à dança e à música. Já em Vigia, a dança que se chamou “Zimba” recebe, segundo Francisco Soeiro, também a denominação de Carimbó ou Curembó (LOUREIRO, LOUREIRO e VIANA, 1987). Cantão (2002) observa esse tambor sendo chamado em Marapanim de “carimbó”. E por fim, dentre outros, Blanco (2003) evidencia em Algodoal esse tambor sendo denominado de “curimbó”.

⁵ O termo *atabaque* utilizado nessa descrição indicando *carimbó*, ao que tudo indica, conforme os músicos do Carimbó de Salinópolis, representava antigamente uma generalização para qualquer tipo de tambor. Seu Jerimar, em entrevista, na sua residência, no dia 18 de junho de 2009, informa: “Antigamente, quando a gente queria montar uma brincadeira era comum chamar atabaque para qualquer tambor. Não era somente o tambor usado no Candomblé, mas podia ser o carimbó, o tambor do batuque [...]”.

No decorrer do tempo, além de esses tambores ganharem, dependendo de suas respectivas localidades, nomenclaturas e distintas dimensões, eles também foram incorporados como parte integrante de outras manifestações do Estado do Pará. Como, por exemplo, o Lundum Marajoara⁶, em Soure.

Fazedores de Tambores em Salinópolis

“Fazer um carimbó” - expressão utilizada quando alguém encomenda ou confecciona um tambor, em Salinópolis -, requer, segundo seus fazedores, habilidades específicas, empenho e, acima de tudo, grande percepção musical. Primeiro, pelos conhecimentos necessários para sua confecção, adquiridos oralmente de geração a geração e, depois, pelo seu importante papel na construção musical do Carimbó.

Por conta disso, ao intitular este artigo como “Tambores da Floresta”, experimento, como nas observações de Loureiro (2001)⁷, o estado de sensibilidade do caboclo da Amazônia, que se confunde com um estado poético. O tambor carimbó configura-se aqui, não apenas como um instrumento que é confeccionado com elementos da natureza, mas, sobretudo, como germinação, por assim dizer, da relação íntima e imaginária do homem com o seu meio ambiente.

Em Salinópolis, devido existir, em sua floresta, vasta quantidade da árvore siriúba nos manguezais, o mais comum e prático é utilizá-la na construção desse tambor. Entretanto, não posso deixar de enfatizar as preocupações de seus fazedores com a questão ambiental, já que, para evitarem o desmatamento da floresta de mangue, cortam, geralmente, aquela árvore com alguma falha: brocada (furada), apodrecida em uma das partes, etc.

Devido o encouramento exigir um couro bem duradouro e apropriado para se obter uma boa sonoridade do instrumento, seus fazedores, em Salinópolis, usam mais comumente, na atualidade, o couro de boi pela sua maior disponibilidade e fácil aquisição. E para encourar o tambor, usam duas formas: a primeira, em que a aplicação do couro consiste em fincá-lo com tornos de madeira, perfurando a beirada de uma de suas extremidades, mais o reforço de cordas de *nylon* para garantir a estabilidade da membrana; e a segunda, feita com a utilização de aro de ferro na borda do instrumento, mais encaixes de tarraxas feitos do mesmo material,

⁶ No Lundum Marajoara, esse tambor denominado de “curimbó” é tocado, assim como o banjo, numa célula em ostinato, do início ao fim da música, sem interrupção. (COSTA, 2010).

⁷ A obra de João de Jesus Paes Loureiro pode ser vista como uma larga narrativa, uma vasta cartografia, um imenso mural relativo ao muito do que foi e do que tem sido a Amazônia. Aí se desenham as realidades e os mistérios, as lutas e as ilusões, as conquistas e as frustrações, as lendas e os mitos da Amazônia. Trata-se de, um estado poético que evolui do devaneio, da livre expansão do imaginário. (LOUREIRO, 2001).

produzindo, dessa forma, um instrumento mais resistente e mais fácil de ter sua “afinação” mantida. Segundo Seu Norberto, essa fase servirá para: “arrumar o instrumento. [...] ele começa a criar corpo, e quando agente colocar o couro e tocar a alma aparecerá” (informação verbal)⁸

Os processos referentes à estética do instrumento dependem do seu fazedor e também da relação desse tambor com o grupo que irá tocá-lo. Pode apresentar aspectos rústicos, sendo somente lixado ou envernizado. E ainda pintado com cores escolhidas pelo grupo ou com as cores vermelho e preto, próprias da festividade de São Benedito.

Apesar do árduo trabalho observado na confecção desse tipo de tambor, tal esforço é sempre recompensador para seus fazedores. Seu Norberto, referindo-se, a essa questão explica:

É muito bom a gente ver um tambor feito pela gente tocando num grupo de Carimbó. A gente cria, constrói e depois aquele grupo toca nele, é mesmo uma satisfação. [...] Cada um tem sua forma, seu jeito, seu som. Nenhum é igual o outro. [...] Acho que essa é também uma forma da gente contribuir para não acabar com a nossa cultura. E o Carimbó é a nossa cultura, é a nossa tradição. [...] Manter o tambor como era feito desde a época que via tocar antigamente, é uma maneira também de manter a nossa tradição. (informação verbal)⁹

Tudo isso revela que a “confecção” de um carimbó, para seu fazedor, apresenta particularidades próprias, somente podendo ser expressas quando ajustadas nas suas formas ideais. Porque tudo depende da árvore usada, do couro ideal e de sua aplicação, do tamanho escolhido, enfim, de todos os artifícios necessários para obter aquele pretendido resultado.

O estudo da performance do tambor carimbó em Salinópolis

Ciente de que as acepções do termo performance são tão numerosas, variadas, sendo o seu mapeamento quase impossível, destaco a seguir a “performance musical” como uma das possibilidades dos trabalhos em etnomusicologia e argumento fundamental para as hipóteses do presente artigo, no qual busquei demonstrar a performance do tambor carimbó.

Nesse enfoque, a etnografia da performance musical marca, segundo Oliveira Pinto (2001), a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Tal como evidenciou, por exemplo, Béhague (1984), dizendo que o estudo da performance musical, como um evento e um processo, deve concentrar-se:

⁸ Entrevista realizada com seu Norberto, no dia 11 de junho de 2009, na sua residência, em Salinópolis.

⁹ Entrevista realizada com seu Norberto, no dia 11 de junho de 2009, na sua residência, em Salinópolis.

sobre o atual comportamento musical e extramusical dos participantes (intérpretes e audiência), a interação social consequente, o significado dessa interação para os participantes, e as regras ou códigos da performance definidas pela comunidade para um contexto ou ocasião específico. (tradução minha)¹⁰ (BÉHAGUE, 1984, p. 7).

Por conta desses aspectos, um estudo etnomusicológico do instrumento de percussão “carimbó”, circunstanciado na manifestação cultural Carimbó, implica a compreensão dos mecanismos socioculturais nos quais se insere, uma vez que, de acordo com Maia (2008), “[...] um instrumento musical, qualquer que seja só tem sentido quando observado através do contexto em que está inserido, de seus agentes, das ocasiões em que é usado, dos possíveis e diferentes significados que evoca, da memória social e do imaginário que elabora esses significados.” (MAIA, 2008, p. 22).

A começar pelos requisitos necessários para tocá-lo, seus tocadores em Salinópolis informaram serem imprescindíveis mãos firmes e fortes, precisão rítmica, e, sobretudo, boa resistência física e muscular. Assim, são os homens, de forma geral, os que mais se interessam em tocar carimbó, mesmo apesar de não haver por parte de seus mestres e músicos qualquer preconceito que impeça que as mulheres toquem esse instrumento, ou qualquer outro nesse município.

Abaixo de cada tambor, frequentemente, são colocados pedaços de madeira, denominados de “pés” ou “apoios”- fixos ou separados -, os quais servem para evitar o seu deslocamento e garantir também, segundo alguns tocadores, uma melhor sonoridade do instrumento.

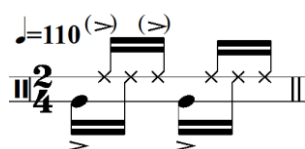
Para tocá-lo, o “tocador” senta-se sobre o “corpo” do tambor, também chamado de “tronco”, “tora” ou “casco”. E toca-o com ambas as mãos, estando essas abertas ou em forma de concha. Ou ainda, com as mãos, ao mesmo tempo, de forma aberta e em forma de concha.

Os grupos de Carimbó “O Popular” e “Raíces Coremar” utilizam três tambores em sua formação instrumental e os denominam de carimbó “marcação” ou “marcador”, o maior; carimbó “base”, o médio ou do “meio”; e carimbó “repique”, o menor. Enquanto os grupos “Originais do Sal” e “Ritmo Regional” usam apenas dois, dando a denominação de “marcação”, “marcador” ou “base”, para o “maior”; e de carimbó “repique”, para o menor.

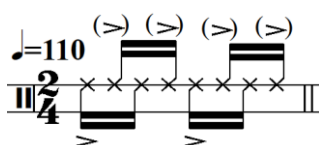
¹⁰ *on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion.*

Quando seus tocadores pretendem evidenciar suas respectivas execuções musicais na performance musical do Carimbó, as chamam de “levadas”, de “batidas” ou de “ritmo”, podendo essas terminologias representar tanto o tambor tocado individualmente como em conjunto (dois ou três tambores), ou ainda, simultaneamente, com outros instrumentos tocados no Carimbó.

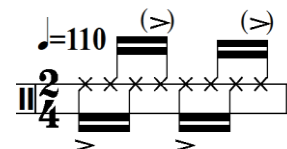
Nesse sentido, a “batida” do carimbó marcador ou de marcação (Transcrição 1), de forma geral, significa para seus “batedores”, como o próprio nome explica, aquela que tem a função de “marcar o ritmo”, de “dar sustentação”, garantindo, inclusive, uma maior intensidade de som para o Carimbó. A “batida” do carimbó base (Transcrição 2) representa, como sugere o próprio nome, a base rítmica do Carimbó, sem a qual o Carimbó não pode ter sua “levada completa”, “original”, “bem marcada”. E a “batida” do carimbó repique ou repinique (Transcrição 3), contudo, serve para repicar ou repinicar o ritmo do Carimbó, ou seja, fazer variações, paradas ou, como alguns gostam de chamar, “dar breque no Carimbó”.



Transc. 1 – Batida do carimbó marcação



Transc. 2 – Batida do carimbó base









Transc. 3 – Batida do carimbó repique

Apesar de os tocadores de carimbó, em Salinópolis, não pensarem explicitamente em compassos nem usarem tal terminologia em sua prática musical, optei, nas transcrições acima, pelo enquadramento da música em compassos binários, tendo a semínima como unidade de tempo. Isso porque, ao averiguar em campo a música do Carimbó, percebi certa regularidade dos seus padrões rítmicos e melódicos, tal como já haviam sido identificados por estudiosos como Cantão (2002) e Blanco (2003), em seus respectivos trabalhos acadêmicos.

Usando este princípio – o de quantizar os padrões segundo uma figura de nota padrão – criei uma bula (Quadro 1) para o melhor entendimento de todas as transcrições dos tambores carimbós:

Quadro 1 – Bula dos sinais utilizados na transcrição do tambor carimbó¹¹

¹¹ O sinal 1 significa tocar com a mão direita; o sinal 2 significa tocar com a mão esquerda; o sinal 3 significa tocar no centro da membrana; o sinal 4 significa tocar próximo da borda; o sinal 5 representa maior intensidade em relação ao sinal sem acento, e menor intensidade em relação ao sinal com acento; e o sinal 6 representa maior intensidade em relação a nota sem acento e a nota com acento entre parênteses.

					
Sinal 1	Sinal 2	Sinal 3	Sinal 4	Sinal 5	Sinal 6

Além dessas batidas exemplificadas por seus tocadores de carimbó em Salinópolis, devo ressaltar existirem outras variações, dependendo da cantiga de Carimbó e da concepção musical do grupo. Essas variantes acontecem, de maneira geral, não necessariamente de forma rítmica, mas principalmente quando seus tocadores tocam em diferentes partes da membrana, na quantidade e escolha dos tambores, nas suas funções musicais, no tipo de ataque, na intensidade empregada nos toques de seus batedores, na manulação empregada, e, principalmente, dentre outras, nas nuances específicas executadas por cada tocador que, raramente, é possível transcrever.

Na realidade, cada batedor, tem a sua maneira de tocar, oriunda de sua experiência, gosto musical, e, sobretudo, de sua aprendizagem. Pois, como se aprende imitando o que outro está fazendo, o tocador adquire formas específicas de quem lhe ensinou. O que não significa que tais execuções sejam desiguais em termos de qualidade, apenas cada tocador como interprete busca sua forma particular de tocar.

Partindo dessas explanações, cheguei à conclusão de que o tambor carimbó é decididamente o instrumento fundamental na manifestação Carimbó. Ele é tão predominante que, além de atuar constantemente na formação instrumental do Carimbó em Salinópolis, é, para seus músicos, o instrumento que carrega a rítmica essencial dessa manifestação, estando todos os outros instrumentos, de certo modo, interligados à sua execução.

Tanto é fato que quando seus mestres pretendem reconhecer se uma roda de Carimbó ou uma apresentação está sendo bem executada, a primeira coisa que observam é justamente a levada do carimbó. Calixto e Balacó, por exemplo, referindo-se a essas questões, as explicaram da seguinte forma:

É o carimbó que marca o ritmo do Carimbó. Sem eles não tem Carimbó. Pode faltar o sopro, as maracas, o xeque, mas se não tiver o carimbó e o banjo, não fica a mesma coisa o Carimbó. [...] Pode ter, é possível, mas aí não é o Carimbó. É outro ritmo [...] (informação verbal)¹²

Aqui, o povo já conhece a nossa brincadeira de Carimbó. É só os tambores começar a tocar e logo vão chegando gente de todo lugar [...] É porque, o

¹² Entrevista realizada com Mestre Calixto, no dia 19 de março de 2009, em Salinópolis.

ritmo dos tambores identificam a música do Carimbó. Eles não podem faltar. [...] (informação verbal)¹³

Entendendo, contudo, que confeccionar, construir ou fazer um carimbó são afazeres que transcendem o ato da construção física e estrutural de um instrumento musical, e que, nesse contexto, tocar esses tambores também representa uma variedade de significados, é possível perceber, a partir do discurso verbal e musical dos tocadores de carimbó, em Salinópolis, que tocar carimbó:

[...] faz da música um elemento de expressão identitária, tanto pelas suas estruturas estéticas quanto por outros fatores que transcendem esse sentido e tornam a performance musical uma fonte significativa de entretenimento, [...] de inserção, interação e afirmação social e de expressões diversas que retratam aspectos históricos, políticos, e socioculturais da [...] [vida dos integrantes do Carimbó] (QUEIROZ, 2005, p. 135).

Ou seja, essa performance pode ser entendida como um evento mais amplo, no qual vários fatores podem ser levados em consideração, envolvendo um conjunto de aspectos, nos quais o discurso musical é utilizado como um meio capaz de conduzir significados, emoção e ideias de forma individual e coletiva (BÉHAGUE, 1984; CUNHA, 2008). Tais como, dentre tantas, aquelas oriundas desses tocadores que acreditam, como outros, estar, a partir da manutenção de suas “batidas”, preservando a tradição dessa manifestação e, com isso, confirmando esse tambor como representante da identidade musical do Carimbó.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance Practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BLANCO, Sonia Maria Reis. *O Carimbó em Algodual e seus aspectos sócio-gráficos*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2003.
- CANTÃO, Jacob Furtado. *A Presença da clarineta na dança do Carimbó – Marapanim-PA*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.
- COSTA, Anderson Barbosa. *Introdução à história do Lundum Marajoara*. Trabalho de Conclusão de Curso. Soure: Universidade Federal do Pará, 2010.
- CUNHA, Maximiliano Carneiro da. *Carnavais saudosos: a saudade na performance dos frevos de bloco de Recife*. Anais do IV ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Maceió, p. 483-490, 2008.

¹³ Entrevista realizada com Mestre Balacó, no dia 20 de março de 2009, em São Bento.

- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica uma poética do imaginário: obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky; LOUREIRO, João de Jesus Paes. (1987). *Inventário Cultural e Turístico do Médio Amazonas Paraense*. 2 ed. Belém: Instituto do Desenvolvimento Econômico-Social do Pará.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky; LOUREIRO, João de Jesus Paes; VIANA, Camilo Martins. *Inventário Cultural e Turístico do Salgado*. 2 ed. Belém: Instituto de Desenvolvimento Econômico e Social do Pará, 1987.
- MACIEL, Antônio Francisco de. *Carimbó: um canto caboclo*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Católica de Campinas, 1983.
- _____. *Cultura em extinção I – Um grande desafio*. O Liberal, Caderno 1, p. 18. Belém, 16 mar., 1986.
- MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e o Cabobu: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- MENEZES, Bruno. “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. Folha do Norte, Caderno 1, p. 7. Belém, 13 fev., 1958.
- MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário Paraense ou Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à ilha do Marajó*. Pará: Liv. Maranhense, 1968.
- MONTEIRO, Vanildo P. *Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no Estado do Pará*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2010.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*. Revista de Antropologia, v. 44, nº 1. São Paulo: USP, 2001.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance musical nos ternos de catopês de Montes Claros*. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.
- SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*. Revista Brasileira de Folclore, Ano IX, nº 25, set/dez. Rio de Janeiro, 1969.
- SALLES, Vicente. *Vocábulo crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Programa Raízes. Belém: IAP, 2003.