

O fazer musical do carimbó de Santarém Novo: música, política e a construção de um patrimônio cultural brasileiro**Lorena Avellar de MUNIAGURRIA***

Resumo: Em 2005, no contexto de ampliação das ações estatais para o patrimônio cultural no Brasil, a Irmandade de São Benedito de Santarém Novo (Pará/BR) tornou-se um polo de militância do carimbó e berço de uma campanha que demandava o registro da manifestação como patrimônio imaterial pelo IPHAN. Tal reinvenção de sentidos e práticas foi consequência de sua inserção em um novo circuito de relações: alguns de seus representantes integraram espaços participativos que o MinC começara a promover, participando de um intenso processo de circulação e de trocas entre fazedores culturais em encontros regionais e nacionais. A partir desse caso, são analisadas as relações entre *música* e *política*. Como é o musicar produzido em associação a ativismos e a políticas públicas? Interessa explorar como o carimbó, seus sons, dança, poesia e sociabilidade se relacionam com o universo das políticas públicas e entender como é simultaneamente patrimônio, fazer musical e fazer político.

Palavras-chaves: Carimbó. Patrimônio cultural imaterial. Ativismo. Etnomusicologia.

The musical make of Santarem *carimbó*: music, politics and the construction of a Brazilian cultural heritage

Abstract: In 2005, during the expansion of the Brazilian State actions for cultural heritage, São Benedito's Brotherhood of Santarém Novo (Pará / BR) became a reference of cultural militancy and the cradle of a campaign that demanded the registration of carimbó as an immaterial patrimony by the National Institute of Historic and Artistic Heritage/IPHAN. These new meanings and practices were the consequence of new relations: some of their representatives become to integrate participative forums promoted by the Ministry of Culture, taking part on an intense process of circulation and exchanges among cultural makers, both in regional and national meetings. From this case, I analyze the relations between *music* and

* Doutora em Antropologia Social (USP), Pesquisadora de Pós-Doutorado FAPESP no Instituto de Artes e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Música – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, Brasil. Rua Elis Regina, 50 Cidade Universitária "Zeferino Vaz" Barão Geraldo, Campinas – SP CEP: 13083-854. O presente trabalho foi financiado por meio de uma bolsa de pós-doutorado da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – processo 2017/20126-0).

politics. How is a music making produced in association with activism and public policy? The aim is to explore how *carimbó*, in its sounds, dance, poetry and sociability are related to the universe of public policies and understand how it is simultaneously heritage, both musical and political.

Keywords: Carimbó. Intangible cultural heritage. Activism. Ethnomusicology.

Neste artigo, apresento questões e materiais de minha pesquisa de pós-doutorado sobre o carimbó paraense. Trata-se de uma investigação focada inicialmente em uma localidade particular: a cidade de Santarém Novo. Santarém Novo é um pequeno município de aproximadamente 6.500 habitantes, situado no nordeste do Pará (não é a Santarém mais famosa, localizada no Tapajós.) O carimbó desse município apresenta uma série de particularidades, a começar pelo fato de existir em um período do ano bastante delimitado, e de ser realizado no âmbito de uma irmandade religiosa. A Irmandade de São Benedito de Santarém Novo mantém uma tradição alegadamente centenária da qual o carimbó é o centro dos eventos: trata-se do Carimbó para São Benedito de Santarém Novo, festividade que dura 11 dias, entre 21 e 31 de dezembro, quando famílias integrantes da Irmandade oferecem à cidade e aos eventuais visitantes comida, bebida, música e dança – em geral, como meio para pedir uma graça a São Benedito, ou para agradecer por uma conquistada.

Até pouco tempo, o carimbó de Santarém Novo era pouco conhecido fora da região. Porém, recentemente, ganhou projeção nacional e integra hoje o mapa das culturas populares brasileiras. Graças à sua inserção em novas redes de militância na área das culturas populares, essa localidade se tornou um polo de militância do carimbó e berço da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro. Nascida em 2005, durante mais de 10 anos, a Campanha articulou carimbozeiros e reivindicou do Estado brasileiro o reconhecimento da manifestação paraense como patrimônio cultural imaterial do país – o que foi conquistado em 2014, quando o IPHAN registrou o Carimbó no Livro de Registro das Formas de Expressão. Desde então, a Campanha mudou seu foco de atuação, passando a reivindicar a concretização de ações de salvaguardas para o Carimbó.

O processo de luta pela patrimonialização do carimbó teve lugar no contexto de produção de uma política nacional de cultura, promovida pelo Ministério da Cultura a partir da gestão de Gilberto Gil (2003-2007), quando da primeira eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para a presidência da República. Conforme análise alhures (MUNIAGURRIA, 2016), uma importante característica da construção dessa política nacional foi seu reconhecido caráter participativo, que promoveu uma intensa circulação de representantes das mais diversas manifestações culturais pelo país. Essas pessoas passaram a se encontrar em reuniões, conferências e conselhos, levando a uma profunda reconfiguração do mapa da

militância cultural no Brasil – e, em particular, a uma significativa redefinição da militância para as culturas populares brasileiras, onde o carimbó se situa. Em consonância com o repertório discursivo que fora construído para a cultura popular em âmbito internacional (ALVES, 2009; 2011), as “culturas populares” brasileiras distanciaram-se progressivamente da categoria de “folclore”, aproximando-se da noção de “diversidade cultural” e, finalmente, de “patrimônio”.

Foi ao longo desse processo, com as intensas trocas e produções de novos saberes, de novos patrimônios e, também, de um novo tipo de militância e atuação política na área da cultura, que Santarém Novo se constituiu em polo de produção de saberes, de patrimônio, de militância, de lideranças. A pequena cidade e, em especial, seu carimbó, veio a conectar e aproximar uma série de pessoas, atividades e processos que terminaram por vinculá-la não só a outras cidades do Pará e da região norte do país, mas também a outras regiões do Brasil. Neste artigo, tomando por base o caso de Santarém Novo, e tendo em mente a noção de *musicar* apresentada por Small (1998), proponho analisar as relações entre *música* e *política*. Interessa pensar como é o *musicar* produzido em associação a militâncias e a políticas públicas, e quais as implicações em termos de linguagem, de atividades, práticas e relações que constituem o *musicar* do carimbó. No caso em questão, é evidente que esse *musicar* passa pela relação de localidades específicas com outros lugares, bem como pela circulação de pessoas, práticas, ideias e artefatos. Assim, interessa também pensar qual o papel do *musicar* dos carimbós locais na circulação de pessoas, na realização dos encontros, e na construção de redes de produção, difusão, pesquisa e militância na área do patrimônio e das culturas populares. O objetivo é, então, pensar como o carimbó é simultaneamente patrimônio, fazer musical e fazer político, analisando como seus sons, sua dança, sua poesia e a sociabilidade que ele propicia se relacionam com o universo das políticas públicas.

Carimbó: manifestação paraense

O Carimbó é frequentemente descrito como uma manifestação cultural que integra canto, música e dança, além de um “complexo” de práticas, sociabilidades, estéticas e performances características (IPHAN, 2013, p. 14). A bibliografia mais antiga costumava dar destaque a seus aspectos “musicais” (a formação instrumental, a estrutura rítmica e melódica, o canto); por vezes, destacava também a sua dança. Mais recentemente, a análise de suas dimensões festivas, sociológicas e antropológicas têm ganhado espaço nos trabalhos sobre o tema.¹ O principal elemento da instrumentação do carimbó dito tradicional – conhecido como “carimbó pau e corda” – é o tambor, também chamado de carimbó ou

curimbó. O tambor monomembrafono, feito a partir de um tronco escavado e com couro de boi ou de buffalo, é considerado a alma do carimbó pau e corda. Complementam a instrumentação uma série de outros instrumentos de percussão (como maracas, reco-reco, milho, rufo, triângulo); instrumentos de metal como sax ou flauta transversa; e banjo. O carimbó também é frequentemente caracterizado pela sua dança: dançada em pares de homens e mulheres que, no conjunto, se movem no salão, desenhando um círculo; com passos regulares descritos como *miúdos* e alguns floreios do cavalheiro em torno da dama. Além do tambor e da dança, outro elemento que vem à mente em uma primeira imagem do carimbó é a vestimenta: para as mulheres, tipicamente, usa-se saias longas rodadas e usualmente estampadas; no caso dos homens, há mais variedade de trajes, a depender da localidade e do grupo ser ou não parafolclórico.

O carimbó é fortemente associado à identidade do estado do Pará, sendo talvez o principal símbolo da região. Da mesma maneira como se costuma associar o samba ou a capoeira ao Brasil, o carimbo é associado ao estado do Pará. Percebe-se que, de maneira semelhante ao que aconteceu com o samba, a feijoada e outros produtos culturais “populares” que viraram símbolos nacionais e que foram instrumentalizados para sustentar a construção da unidade nacional, vemos ressurgir também no carimbó a clássica e renitente imagem de um Brasil negro, índio, mestiço, rural – mas, agora, a serviço da construção de uma história e uma identidade regional (FRY, 1982; ORTIZ, 1986; VILHENA, 1997). De fato, a historiografia sobre o carimbó permite identificar movimentos semelhantes aos que aconteceram com o samba e com a capoeira ao longo de suas transformações em símbolos regional, no caso do primeiro, e nacionais, em se tratando dos dois últimos. Costa (2013) identifica três momentos na história do carimbó, e lança luz sobre como esse processo se deu. O primeiro momento, no século XIX, fora o da proibição por meio de legislações e códigos de posturas, e da força policial – nesse período, o termo carimbó se referia especialmente ao tambor.² O segundo momento, na década de 1920 e sob influência de uma perspectiva modernista, é o da “descoberta” do carimbó por intelectuais paraenses (artistas, literatos, folcloristas, entre outros) interessados na construção de um imaginário, uma identidade e uma história regional. Carimbó, agora, se referia à música, pensada como manifestação “popular” e “paraense”, e como traço identitário amazônico digno de ser valorizado e estudado. O último momento apontado por Costa, já na década de 1970, é o da inserção do carimbó na indústria cultural, especialmente a partir da capital paraense, com a sua difusão no rádio, televisão e mercado fonográfico, passando a circular também em outras regiões do país. Essa transformação do carimbó em produto comercializável inaugura uma oposição que, desde então, se manteve presente: aquela entre o carimbó “autêntico” ou “tradicional”, também chamado de “carimbó pau e corda”, e o carimbó “moderno”, “para

folclórico” ou “comercial”. Lorena Mendes (2015) adiciona um quarto momento – justamente, aquele sobre o qual esta pesquisa pretende se debruçar: o da patrimonialização do carimbó, que teve lugar a partir de meados dos anos 2000.

A literatura sobre o tema desenha então esse percurso de mudanças pelas quais o carimbó passou a partir de algumas chaves recorrentes. Do ponto de vista etnomusicológico, mostram a passagem do carimbó de um instrumento isolado (o tambor) a ritmo e folguedo popular – portanto, uma manifestação cultural complexa, residindo ali seu potencial para tornar-se símbolo de identidade regional. Do ponto de vista sociológico, destacam a transformação de lazer e festividade popular em produto parafolclórico destinado ao turismo – transformando, segundo autores como Figueiredo e Boguea (2015), o brincante em trabalhador. Sob a mesma perspectiva, há também análises que tendem a avaliar o processo de maneira menos negativa, dando destaque ao fato de que o carimbó “tradicional” foi fonte de inspiração e de matéria-prima para a renovação da música pop paraense contemporânea, alimentando grandes fenômenos musicais nacionais como Gaby Amaranto. Finalmente, do ponto de vista do Estado, vemos que esse percurso leva o carimbó de contravenção a patrimônio cultural.

É no quarto momento descrito por Mendes (2015), de patrimonialização do carimbó, que Santarém Novo ganha visibilidade tanto no cenário paraense como no nacional. O carimbó de Santarém Novo, caso a partir do qual propomos iniciar e estruturar esta pesquisa, era um de carimbó “pau e corda” não só do ponto de vista de sua instrumentação, mas também da sua estreita relação com a sociabilidade local. Pois trata-se de um dos poucos lugares que conseguiu manter viva a tradição de realização de festas de carimbó em homenagem ao santo negro São Benedito, vinculadas ao ciclo natalino, festa esta feita majoritariamente pela e para a comunidade local.³ Santarém Novo, portanto, sob distintos aspectos, pode ser caracterizado como um reduto de carimbó “raiz”. Mas ele é também caracterizado por uma série de particularidades em relação a outros carimbós do Pará: na dança durante as festas da Irmandade, são as mulheres que seguem os homens, que por vezes volteiam em torno delas, e é obrigatório que elas usem não apenas a tradicional saia longa e rodada, mas também blusa de manga e sem decote, ao passo que eles devem trajar paletó e gravata.

É curioso que tenha sido justamente um lugar marcado por especificidades aquele a se constituir como um dos principais atores e como centro da mobilização pela patrimonialização da manifestação. Como se deu essa passagem, do carimbó de Santarém Novo, de uma prática local para uma referência não apenas estadual, mas também nacional? Conforme detalho em outro trabalho (MUNIAGURRIA, 2016), em 1999, dois grupos paulistas de músicos e pesquisadores de cultura popular – A Barca e o Núcleo

Maracá – conheceram o município e a sua tradicional festividade em homenagem a São Benedito. Estabeleceu-se então uma parceria que parece ter sido um marco para o carimbó da cidade, pois se desdobrou em ampliação das redes da Irmandade e do grupo carimbozeiro local, Os quentes da madrugada, principal responsável pela música durante a festividade para São Benedito. As novas relações renderam importantes frutos, com a aprovação de projetos em editais públicos que viabilizaram a gravação e a circulação do grupo não apenas no Pará, mas também no Rio de Janeiro e em São Paulo.⁴ Outras evidências do reconhecimento público que o carimbó de Santarém Novo alcançou foi a aprovação da festividade da Irmandade no Edital do Prêmio Culturas Populares 2009, do Ministério da Cultura; e sua premiação, no mesmo ano, no Prêmio Culturas Populares “Mestre Verequete”, da Secretaria de Cultura do Pará. Além disso, como descrevo adiante, uma de suas principais lideranças, Isaac Loureiro,⁵ veio a ocupar assentos em importantes espaços de participação vinculados ao Ministério da Cultura.

O carimbó de Santarém Novo e a Irmandade de São Benedito entraram, portanto, em um novo circuito de relações, o que foi acompanhado por importantes mudanças. A Irmandade, por exemplo, inscreveu-se no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas, oficializando-se como associação privada (pois um CNPJ era necessário para poder inscrever-se em editais públicos e, assim, ter acesso a verbas públicas de apoio à cultura). Além disso, uma vez que a festividade acumulava características que a permitiram ser identificada com uma manifestação “popular” e “autêntica”, a cidade passou a receber visitas e atenção por parte de integrantes do IPHAN e de outros agentes interessados em cultura popular e patrimônio imaterial. Com esses movimentos, o carimbó de Santarém Novo passou a protagonizar outras ações, para além da festa para São Benedito. Uma delas, voltada para o próprio município, foi o estímulo à criação de grupos infantis de carimbó e à participação de crianças na festividade anual, como meios de garantir a manutenção e a reprodução da tradição que se estaria perdendo.⁶ Outras ações extrapolam as fronteiras de Santarém Novo. Interessa destacar aqui duas delas: o Festival de Carimbó de Santarém Novo (o Fest-rimbó), que de iniciativa destinada a dinamizar a economia e o turismo local tornou-se importante ocasião de articulação e mobilização política de carimbozeiros; e a Campanha Carimbó Patrimônio Nacional, que nasceu justamente durante o Fest-rimbó de 2005, com o objetivo de demandar o reconhecimento da manifestação como patrimônio imaterial brasileiro e que continua hoje ativa, agora, demandando e participando da implementação das ações de salvaguarda para o carimbó.⁷

Segundo Loureiro, as primeiras edições do Festival, mesmo não tendo uma finalidade política, permitiram que carimbozeiros percebessem dificuldades e problemas em

comum, enfrentados por tentarem manter o carimbó vivo: “[...] fora do palco, junto com as brincadeiras e a alegria de estar junto, vinham os relatos das dificuldades, dos problemas.” (Loureiro: entrevista concedida em janeiro de 2015). Foi a percepção do “potencial político” desses encontros que inspirou Loureiro, que assumira a organização do evento, a trazer “para frente” aquilo que se dava nos bastidores do Festival. A programação do Fest-rimbó passou então a incluir oficinas de formação de carimbó, rodas de conversa e de troca de experiências, palestras e oficinas com representantes do IPHAN ou de outros grupos e associações culturais. Foi justamente dessa mobilização que nasceu a Campanha, em 2005. O blog de divulgação do evento, ao narrar a sua história, menciona que, de “encontro festivo” e “espetáculo”, o Fest-rimbó passou então a ser pensado como espaço de articulação política, de formação, de encontros e de trocas de experiências: “festa e política, junto. Mas para além do palco” (FEST-RIMBÓ, 2016). É essa mistura de festa e política, de música e política, que interessa explorar.

Carimbó: patrimônio cultural imaterial nacional

Em 2014, após um processo de 10 anos de inventário, investigação e de mobilização política, o Carimbó Paraense foi reconhecido Patrimônio Cultural Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no marco de uma política pública de cultura chamada Política Nacional de Patrimônio Imaterial. Como já foi mencionado, o carimbó de Santarém Novo, marcado por uma série de especificidades, ganhou projeção nacional ao longo desse processo de patrimonialização, chegando a ser considerado por alguns como um dos casos mais representativos do que seja um carimbó pau e corda.

Não deixa de ser curioso que seja justamente um carimbó um tanto quanto distinto de tantos outros aquele a se tornar um dos principais protagonistas dessa história. A explicação para isso pode ser encontrada na confluência de uma série de elementos. Em primeiro lugar, é relevante perceber que o carimbó de Santarém Novo cumpre com o estatuto da pureza, descrito por Alves (2009) e Vilhena (1997), que tanto marcou e ainda marca o imaginário e as práticas concernentes às culturas populares no Brasil.⁸ Foram diversas as vezes que encontrei referências à autenticidade em documentos, depoimentos e conversas sobre o carimbó e, em particular, ao de Santarém Novo. Trata-se, nesse caso particular, de um carimbó feito majoritariamente com instrumentos produzidos na própria localidade – o tambor, as maracas, a caixa e os reco-recos feitos pelo Mestre Sabá, sendo comprados apenas os triângulos. Como referido, ele é feito no âmbito da festividade, “pela comunidade e para a comunidade”, e corresponde a uma tradição que conseguiu se manter

viva durante considerável período de tempo sem apoios estatais, graças a laços profundos que possui com a localidade.

Com certeza, o fato de corresponder ao ideário de “pureza” que pautou durante tanto tempo o universo das pesquisas sobre culturas populares no Brasil, é um elemento importante nessa projeção. Contudo, o processo que colocou esse carimbó no mapa das culturas populares brasileiras não pode ser descolado do protagonismo que um deles – Isaac Loureiro –, alcançou no processo de patrimonialização da manifestação. Tampouco pode ser separado da inserção de alguns de seus representantes nas redes de militância que surgiram na área da cultura no Brasil durante a construção da política nacional de cultura promovida pelos governos federais petistas. Uma característica do processo de construção dessa política nacional de cultura, importante para entender o caso das culturas populares, é o fato de ela ter tido um caráter participativo.⁹ A participação de representantes da sociedade civil em fóruns nacionais, na área da cultura, foi sem precedentes, e a escala e frequência dos encontros, grandes. No período em que realizei minha pesquisa de doutorado (2012-2016), foi promovido ao menos um encontro de abrangência nacional na área da cultura por ano, com participações que variaram entre 700 e 1500 pessoas.¹⁰ A circulação de fazedores de cultura pelo país foi imensa: centenas de pessoas viajavam, todos os anos, de seus municípios para as capitais dos seus estados, e das capitais estaduais para a capital nacional, com a finalidade de participar de reuniões e discutir cultura e políticas culturais. Esse processo teve profundo impacto sobre as redes de militância cultural no Brasil, reconfigurando-as. Sustento que esse foi um momento de grande trocas e aprendizados sobre maneiras de fazer política e de fazer cultura, que favoreceu tanto o aprendizado de como dialogar com o Estado, quanto a construção de uma série de alianças entre distintos grupos e manifestações culturais. Porque essas pessoas não apenas estavam se encontrando com o governo, mas também tendo a oportunidade de se encontrar e reunir entre elas, fazedores de cultura; e de, assim, construir articulações e estabelecer trocas.

No caso da área das culturas populares, o impacto desse processo foi enorme, pois possibilitou que pessoas de pontos remotos e relativamente isolados entrassem em contato entre si. Surgiu um circuito específico de culturas populares que aproximou, de maneira específica, fazedores de cultura, pesquisadores e militantes. O lugar de Santarém Novo no processo de patrimonialização do carimbó, então, é marcado por uma série confluências: de seu lugar de liderança no processo de construção da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural; dos aprendizados sobre fazeres musicais, culturais e políticos viabilizados por esses encontros e trocas em fóruns e encontros de cultura promovidos pelo Ministério; e

também da já referida redefinição do mapa das culturas populares no Brasil que teve lugar no período. É na articulação dessas distintas linhas de força que foi possível ao carimbó desse pequeno município passar, em poucos anos, de tradição local a referência nacional, e de festividade popular religiosa a importante articulador político na área da cultura. Quer dizer, os novos sentidos e o novo lugar desse musicar foi obtido graças a uma nova atuação (eles passaram a produzir *militantes*); à inserção em novo circuito de relações; e graças ao decorrente ganho de visibilidade. É fundamental perceber que esses novos sentidos que não apagam os anteriores; eles se somam aos primeiros, redefinindo-os.

Golpe, “Fica Minc” e as políticas culturais na atualidade

Desde o final de 2015, quando da titulação do Carimbó, muito aconteceu. O ano de 2016 foi marcado pelo processo de impeachment de Dilma Rousseff. No dia 12 de maio, no primeiro dia de seu mandato interino, uma das primeiras ações de Michel Temer foi uma reestruturação ministerial na qual extinguiu sumariamente alguns ministérios e, entre eles, o da Cultura. As reações não se fizeram esperar: ainda na noite do dia 12, um pequeno grupo de pessoas ocupou o prédio do IPHAN em Curitiba, dando início a uma sequência de ocupações que, em poucos dias, estendeu-se por todo o país. Em menos de uma semana, contabilizaram-se dezoito estados com ocupações de prédios do MinC. Além das ocupações, que cresceram rapidamente em tamanho e em número, surgiram inúmeras declarações e campanhas de apoio à manutenção do Ministério e de repúdio ao desmonte das políticas de cultura sinalizado pela extinção da pasta. A pressão e a repercussão foram tais que, no dia 21 de maio, Michel Temer anunciou o recuo em sua decisão e a recriação da pasta da cultura – medida que não garantiu a continuidade das políticas da área, mas que, ainda assim, foi considerada uma importante vitória.¹¹

As reações contrárias à extinção do Ministério foram amplamente cobertas pela mídia, pois foi difícil ignorar a avalanche de abaixo-assinados e de declarações feitas em colunas de jornais, mídias sociais, shows e eventos culturais dos mais variados tipos. Em parte, essa visibilidade foi alcançada graças à adesão de músicos e atores famosos, entre outras personalidades públicas e midiáticas que, para além das declarações, reforçaram a movimentação em torno das ocupações ao participarem de shows e atos por elas promovidos. Ocupa MinC, Ocupa Funarte, MinC Resiste, Fica MinC: esses foram alguns dos nomes adotados pelas ocupações que, mesmo depois do “retorno” do Ministério, continuaram a surgir, alcançando, no dia 25 de maio, a presença em todos os estados brasileiros. “Não é só pela cultura”, foi a bandeira que justificou a manutenção das ocupações para além da recriação do Ministério.

Não é intenção, aqui, analisar o período do *impeachment*, a extinção e a recriação do Ministério, nem as ocupações em defesa da cultura e contra o golpe. Contudo, é interessante mostrar que a cultura foi a área que conseguiu reagir de maneira mais rápida ao golpe e às tentativas iniciais de desmonte. Isso parece ter se devido, em grande parte, justamente às redes de militância que surgiram ou foram fortalecidas nos últimos anos, e que eram compostas, em grande parte, por pessoas fortemente identificadas com o projeto de política cultural que passou, então, a estar em risco (MUNIAGURRIA, 2016). Além disso, em um contexto altamente polarizado em torno do impeachment e dos seus sentidos, ela foi um dos poucos setores que conseguiu angariar aliados de ambos os lados – apesar de que, claramente, a maior parte das campanhas em favor da manutenção do Ministério foram também contra o *impeachment* e de que houve um grande volume de pessoas pró-*impeachment* afirmando coisas como “acabou a mamata desses vagabundos”, em referência à suposta relação que a classe artística estabeleceria com o Ministério.

De lá para cá, muito aconteceu na política brasileira. Na área da cultura, em particular, apesar da permanência do Ministério, os relatos que chegam falam sempre de desmonte. No decorrer de pouco mais de um ano, o MinC teve quatro ministros – fato que é um, entre tantos, indicadores da instabilidade e da crise vivida por esse ministério após o golpe, somando-se ainda redução de pessoal, além de cortes e contenção de verbas. Se é verdade a percepção de crise já estava colocada na área da cultura, pelo menos desde a gestão de Ana de Hollanda (MUNIAGURRIA, 2016; BARBALHO, 2018), o que se colocou a partir do golpe é a percepção de uma ruptura fundamental e profunda, marcada pelo argumento de que, sob a aparência de uma continuidade institucional, as gestões que se sucederam no MinC, desde maio de 2016, não mais se pautaram pelo projeto de política cultural construído e posto em prática nos anos anteriores.¹²

A pesquisa que agora se inicia tem o desafio de analisar o caso particular do carimbó e da política de patrimonialização, tendo por pano de fundo esse complexo contexto: de uma recente ampliação e renovação das ações, dos atores e das políticas na área (particularmente, para as culturas populares), mas também do presente processo de crise. A primeira visita a campo permitiu identificar alguns elementos que prometem render. Apesar do presente quadro de desmonte das políticas federais de cultura na área da cultura, que certamente impactam nos trabalhos de salvaguarda do Carimbó, foi possível perceber que as redes locais – refiro-me, aqui, àquelas de alcance estadual – permanecem ativas. Surpreendentemente, em um momento em que o financiamento público de encontros sofreu uma redução drástica, a Campanha do Carimbó têm encontrado maneiras de manter a mobilização dos carimbozeiros, ao menos em algum grau. Examinar as maneiras em que

isso tem sido feito corresponderá, em grande medida, à pesquisa de pós-doutorado em curso.

As observações preliminares apontam para a existência efetiva de uma rede de articulação que tem favorecido maior circulação de carimbozeiras e carimbozeiros pelo estado – ao menos, entre regiões de mais fácil acesso, como é a região do Nordeste Paraense em relação à área metropolitana de Belém. Mas, certamente, tal articulação tem sido feita com grandes esforços e dificuldades, dada a atual escassez de apoios públicos. Uma reunião estadual da Associação de Carimbó do Estado do Pará, por exemplo, realizada em Marapanim, em abril de 2018, contou com presença de representantes de grupos de carimbó de ao menos sete municípios paraenses. Esperava-se, nessa ocasião, contar também com a presença de representantes de outras cidades, também vinculadas à associação, mas o alto custo das passagens impediu que isso se concretizasse – foi o caso, por exemplo, do representante de Santarém, do Tapajós. Quer dizer, puderam se fazer presentes aqueles que tinham condições de arcar com suas passagens por conta própria, ou que conseguiram algum tipo de apoio junto de seus grupos locais.

Apesar de poucos, o fato é que o carimbó conseguiu garantir algumas ações junto ao IPHAN. A comissão gestora da salvaguarda encontra-se ativa; foi realizada uma oficina de fabricação da flauta tradicional; em 2017, houve o prêmio Carimbó Nosso Patrimônio, que premiou 25 candidaturas, divididas em três categorias (mestres *in memoriam*; mestres pessoas físicas; grupo). Para este ano de 2018, está prevista uma exposição na Sala do Artista Popular no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (RJ) e comemorações, em setembro, pelos quatro anos da titulação. Como essa articulação consegue se manter, em um contexto tão avesso? Como um grupo de pessoas que pertence, em grande parte, a camadas da sociedade brasileira desfavorecidas social e economicamente, consegue não apenas manter sua atuação e militância, mas, efetivamente, conseguir alguns resultados? Essas questões são tratadas, aqui, como desdobramentos da problemática inicial colocada nesta pesquisa – de pensar a relação entre cultura e política no marco de uma política cultural, e de atentar para os papéis desempenhados pelos fluxos e circulações de pessoas, artefatos, práticas e ideias nesses processos musicais e políticos. Quer dizer: trata-se de perceber que tal articulação faz parte do conjunto de práticas que constituem atualmente o musical do carimbó dito patrimonializado, e que ela é fruto, em grande parte, dessa experiência recente de participação em circuitos de militância nas culturas populares que estiveram vinculados a processos de alcance nacional de construção de uma política de cultura para o país.

A pesquisa exploratória sinaliza para o fato de que, no caso do carimbó, está colocado um saber-fazer que é novo para esse grupo, e que a própria categoria se organiza,

hoje, em bases renovadas. A Associação de Carimbó do Estado do Pará, por exemplo, está estruturada com base em categorias sub-estaduais, definidas geograficamente, com indivíduos responsáveis por serem os representantes e porta-vozes de cada uma dessas em regionais – seguindo uma estrutura que em muito se assemelha àquela que foi praticada nos processos de conferências de cultura em que várias dessas pessoas tomaram parte em anos recentes. A própria prática da reunião como meio de organização política é um elemento a ser destacado – assim como é a habilidade de aproveitar os escassos apoios oficiais existentes, como quando marcam uma série de reuniões paralelas às reuniões do Comitê Gestor de Salvaguarda que acontecem em Belém, e que são financiadas pelo IPHAN.

É importante perceber que as inovações não se referem apenas a aspectos relativos à dimensão organizacional da ACEPA e das reuniões – quer dizer, não apenas aos aspectos que poderiam ser associados de maneira mais direta ao “político”. Também aspectos reconhecidos de maneira mais diretamente, como “musicais”¹³, apresentam uma série de inovações interessantes. Em outro artigo (MUNIAGURRIA, 2015), já havia tido a oportunidade de analisar um encontro nacional de grande porte na área das culturas populares que foi tanto um encontro de trocas e apresentações quanto uma reunião de organização política. Nessa ocasião, que reuniu fazedores de manifestações diversas como samba de roda, maracatu, congada e carimbó, entre outros, a organização optou por organizar espécies de delegações para cada manifestação. No caso do carimbó, por exemplo: em vez de trazer “o grupo de carimbó da Irmandade de São Benedito”, de Santarém Novo, ou “o grupo Uirapuru” do mestre Manoel, de Marapanim, optou-se por trazer um “grupo de mestres do carimbó paraense”, que reuniu mestres de distintos grupos, sediados em distintas localidades do Estado. A intenção, com isso, era garantir uma diversidade interna para cada uma das manifestações, bem como aumentar o alcance em relação às redes e aos grupos presentes no encontro (MUNIAGURRIA, 2015, p. 129).

O que tenho podido observar em divulgações dos eventos e com base na pesquisa exploratória já realizada é que essa prática é corrente no caso do carimbó de Santarém Novo. Isso tem muito peso, especialmente se levamos em conta que, ao que tudo indica, os carimbós são práticas estreitamente vinculadas a locais bastante específicos. Fala-se do carimbó de Santarém Novo – ou, mais especificamente, na verdade, do carimbó da Irmandade de São Benedito de Santarém Novo. Em Marapanim, município que concentra um quarto dos grupos existentes em todo o Estado, distinguem o carimbó do circuito da água doce do da água salgada,¹⁴ ou mesmo o carimbó de um grupo particular do de outro. Entre as novidades que parecem ter surgido a partir dessa inserção dos carimbós locais

nessa rede estadual e nacional de culturas populares, alguns elementos que se destacam são: um contato mais direto com produtores e com instituições culturais; uma nova relação com a comunidade;¹⁵ uma renegociação de fronteiras internas ao carimbó.

O último ponto é bastante significativo, pois trata-se de um impacto sobre como carimbozeiros e carimbozeiras têm (re)construído suas fronteiras e filiações: a categoria já existente de “carimbó pau e corda” passou a ser ressignificada em parte, sendo por vezes utilizada a expressão de “carimbó patrimonializado” para contrapor-se a carimbós outros, em geral descritos como “modernos”, “midiáticos” ou mesmo “descaracterizados”. Enfim, efetivamente, a maneira como a patrimonialização do carimbó se deu favoreceu a emergências de uma série de novos sentidos e de práticas que integram esse musicar, e a relação entre localidades e entre atores distintos (carimbozeiros, produtores culturais, pesquisadores, gestores culturais, etc.) parecem ser elementos centrais. Nos ambientes de carimbozeiros envolvidos nos diálogos com o IPHAN e com o Estado brasileiro com vista à salvaguarda da manifestação, há claramente uma nova percepção do que seja fazer carimbó. Hoje, fazer carimbó pau e corda parece implicar mais relações com o Estado e com instituições culturais diversas, bem como mais e renovadas relações entre grupos de carimbó de distintas localidades. Fazer carimbó tradicional ou patrimonializado inclui, hoje, uma militância, um fazer que é explicitamente reconhecido como “político” sem que, por isso, deixe de ser pensado também como um fazer “musical” ou “cultural”.

Recebido em: 30/09/2018

Aprovado em: 05/11/2018

NOTAS

¹ Em sua tese, Vanildo Monteiro realiza uma revisão bibliográfica sobre o carimbó, destacando, entre os registros mais antigos, legislações do início do século XIX e a produção de alguns folcloristas da primeira metade do século XX (MONTEIRO, 2016). Para alguns exemplos de bibliografias mais recentes que apostam na análise de outros aspectos que não apenas os sonoros ou performáticos, ver: Costa (2008; 2013); Mendes (2015).

² Os registros mais antigos associavam o termo “curimbó”, “corimbó” ou “carimbó” ao tambor, e é apenas com o passar do tempo que o último passa a designar também a dança e a letra das músicas (MONTEIRO, 2016; IPHAN, 2013).

³ O dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais (IPHAN, 2013), documento que embasou o registro da manifestação como patrimônio imaterial, aponta que festas de carimbó vinculadas ao ciclo natalino foram prática corrente em diversos municípios do noroeste do Pará, mas desapareceram na maioria deles, permanecendo contudo uma memória dessas festividades.

⁴ Em 2005, foi gravado e produzido o primeiro CD de registro dos *Quentes...*, graças a um projeto (parceria com os grupos paulistas) aprovado e financiado pelo Programa Petrobrás Cultural. Em

2008, o grupo fez sua primeira viagem de circulação nacional, graças a outro projeto também financiado pelo Petrobrás Cultural, e com as seguintes parcerias: SESC São Paulo, Secretaria de Cultura do Estado do Pará, Fundação Curro Velho (PA), Consórcio Integrado de Municípios Paraenses (PA), Associação Cultural Cachuêra! (SP), Casa Brasil Mestiço (RJ), Centro Cultural Recordatório (RJ) e grupo A Barca (SP).

⁵ As relações e conexões que o Carimbó de Santarém Novo viveu nesses anos estão diretamente ligadas à trajetória dessa liderança, que em pouco mais de dez anos, passou de integrante de família de festeiros da Irmandade a ativista local, a articulador e finalmente a liderança nacional, tendo sido educador popular, integrante e articulador regional de duas importantes redes nacionais (o Movimento Griô e a Rede Nacional de Culturas Populares), coordenador de uma rede regional de Pontos de Cultura, além de articulador da já referida Campanha **Carimbó** Patrimônio Cultural Brasileiro. Além disso, entre 2010 e 2015, durante dois mandatos, ele foi representante nos principais espaços participativos da área cultura em nível federal: no Colegiado Setorial de Culturas Populares como representante pela região Norte e também representante desse colegiado no Conselho Nacional de Políticas Culturais.

⁶ A festividade realizada na Irmandade é um espaço para adultos. Para entrar na pista de dança, em teoria, há de se ter pelo menos 18 anos de idade. As crianças continuam tendo sua presença vetada na pista durante a festa noturna, mas contam agora com um horário vespertino especialmente reservado para elas.

⁷ Há um aparente consenso da centralidade da participação da sociedade civil no processo de patrimonialização do carimbó, com destaque para a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural e, em particular, para a liderança exercida por Isaac Loureiro. Parece ser também consenso de que a participação ativa da Campanha implicou uma série de conflitos com o IPHAN e com a equipe de pesquisadores contratados para a realização do inventário (CHAGAS, 2014; BOGEA, 2014; MENDES, 2015).

⁸ Segundo Alves (2009), ao longo dos anos 1940 e 1950, o Movimento Folclórico Brasileiro contribuiu para a consolidação de uma associação entre cultura popular, pureza e autenticidade. Apesar dessa associação passar a ser desconstruída, ela continua a operar, especialmente, no que concerne aos modos de classificar determinadas manifestações. Para uma importante referência sobre o Movimento Folclorista Brasileiro, ver Vilhena (1997).

⁹ O processo de construção de uma política nacional de cultura que teve lugar durante os governos Lula e Dilma foi um processo complexo. Para algumas referências sobre o assunto, ver: MUNIAGURRIA (2016); Rubim (2010); Rubim, Barbalho e Calabre (2015).

¹⁰ Para nos atermos aos anos de realização do trabalho de campo: em 2012, foi realizado o Fórum Setorial Nacional, que elegeu os representantes dos colegiados para o mandato de 2012-2014; 2013 foi ano de Conferência Nacional, tendo havido diversos grandes encontros; em maio de 2014, aconteceu a Teia Nacional da Diversidade Cultural; e em fins de 2015, foi feita nova eleição para os colegiados setoriais. Obviamente, realizar encontros dessa envergadura implica altos custos. Essa pareceu ser a principal razão da tendência observada no Ministério, de substituir etapas regionais dos grandes encontros presenciais por processos via internet, assim como de reduzir o tamanho dos encontros da etapa nacional.

¹¹ O MinC foi extinto pela medida provisória nº 726, de 12 de maio de 2016, e recriado pela medida provisória nº 728, de 23 de maio de 2016. Nesse meio-tempo, Michel Temer procurou uma mulher para assumir o que seria a Secretaria Nacional de Cultura – a ideia de uma figura feminina era uma resposta às críticas por ele não ter indicado uma única mulher em seu ministério. Ao menos seis mulheres foram consultadas e negaram o convite – algumas delas declararam que não compactuariam com um governo golpista; outras, afirmaram que não tinham interesse em participar de política ou que não dispunham do tempo necessário para o cargo. A cada negativa, comemorações e escárnios contra Temer se acumulavam. Finalmente, Marcelo Calero (que atuara como diplomata e fora Secretário Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro), aceitou o convite para a Secretaria. Quando da revogação da extinção do Ministério, ele terminou por ser empossado Ministro da Cultura. As mulheres que negaram o convite foram: Cláudia Leitão (ex-secretária de Economia Criativa); Marília Gabriela (jornalista e apresentadora); Eliane Costa (coordenadora do MBA de Gestão e Produção Cultural na Fundação Getúlio Vargas); Fernanda Montenegro (atriz); Daniela Mercury (cantora); Bruna Lombardi (atriz). Entre as várias matérias sobre os convites negados, ver Estadão (2016).

¹² Os ministros foram: Marcelo Calero, que se demitiu em novembro de 2016, denunciando ter sofrido pressões por parte de líderes do governo Temer para fazer com que o IPHAN liberasse

empreendimento imobiliário no centro histórico de Salvador; Roberto Freire, que se demitiu em maio de 2017, após a delação de Joesley Batista que envolvia Temer em esquemas de corrupção; João Batista Andrade, ministro interino, que se demitiu em junho do mesmo ano por tensões internas à pasta; e Sá Leitão, que assumiu o cargo um mês depois da saída de Andrade e nele permanece até o momento em que escrevo estas linhas.

¹³ Com essa afirmação, não quero dar a entender que os aspectos organizacionais sejam alheios ao musicar do carimbó. Hoje, efetivamente, esses elementos fazem parte do musicar desse carimbó paraense “pau e corda” ou “patrimonializado”.

¹⁴ O município de Marapanim é banhado tanto por águas salgadas, do oceano, quando por água doce, em uma região de mangue.

¹⁵ Em Santarém Novo, por exemplo, a recorrência de pesquisadores e gestores culturais que visitam o município a fim de pesquisar ou documentar o carimbó local têm favorecido um processo de revalorização da manifestação e de seus fazedores, para além do período da tradicional festa da Irmandade.

ENTREVISTA:

LOUREIRO, Isaac. Entrevista concedida por Isaac Loureiro, por telefone, em 18 de janeiro de 2015 a Lorena Avellar de Muniagurria. Gravada e transcrita. Belém; São Paulo, 2015.

REFERÊNCIAS:

ALVES, Elder. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. 2009. 385 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Nacional de Brasília/UNB, Brasília, 2009.

_____. O lugar das culturas populares no sistema MinC: o sertão e a institucionalização das políticas culturais para as culturas populares. In: ALVES, Elder (org.) *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*. Maceió: EDUFAL, 2011.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no governo Temer. *Revista de Políticas Culturais*, v. 22, n. 1, p. 239-260, 2018.

BOGEA, Eliana. A cultura no Brasil pós-2003, um norte: carimbó patrimônio cultural brasileiro. In: V SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS, 2014. *Anais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2014, s.p.

CHAGAS, Edgar. Patrimônio cultural, etnografia e movimentos sociais: os desafios do trabalho de campo no âmbito das manifestações culturais rurais e urbanas na Amazônia. In: 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2014. *Anais*. Natal: ABA, 2014.

COSTA, Tony. *Música do norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da 'MPB' no Pará (anos 1960 e 1970)*. 2008. 256 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará/UFPA, Belém, 2008.

_____. *“Música de subúrbio”: cultura popular e música popular na “hipermargem” de Belém do Pará*. 2013. 311 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, 2013.

ESTADÃO. 2016. As mulheres que recusaram a Secretaria de Cultura na gestão Temer. Matéria publicada em 18 de maio de 2016. Estadão. Disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/galerias/politica,as-mulheres-que-recusaram-a-secretaria-de-cultura-na-gestao-temer,25337#> Acesso em 18 set. 2016.

FEST-RIMBÓ. 2016. Site institucional. Disponível em: <http://festrimbo.blogspot.com.br/>
Acessado em 30 de agosto de 2016.

FIGUEIREDO, Silvio; BOGEA, Eliana. Hibridismo cultural e atualização da cultura: o Carimbó do Brasil. *Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, v.23, n.30, p. 81-92, jul./dez. 2015.

FRY, Peter. Feijoada e “Soul Food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: *Para Inglês Ver – identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

IPHAN. Dossiê Carimbó – Inventário Nacional de Referências Culturais. Belém: 2013.

MENDES, Lorena. “Nós Queremos”: O Carimbó e sua Campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. 2015. 104f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, Rio de Janeiro, 2015.

MONTEIRO, Vanildo. *Carimbó do santo preto: A presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)*. 2016. 236 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESPE, São Paulo, 2016.

MUNIAGURRIA, Lorena. Espaços participativos nas políticas culturais brasileiras: encontros presenciais e o lugar do artístico e do cultural na atuação política da sociedade civil. *Revista Tomo*, v.27, 110-138, jul/dez, 2015.

_____. *As políticas da cultura: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura*. 2016. 200f. Tese (Antropologia Social – Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, 2016.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RUBIM, Albino (Org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.

RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (Orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: Edufba, 2015.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

VILHENA, L. R. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.