



# **A MÚSICA ENQUANTO ELEMENTO FORMADOR DE IDENTIDADE E TERRITORIALIDADE: REFLEXÕES A PARTIR DO CARIMBÓ EM BELÉM-PA.**

**Bruno Daniel das Neves Benitez<sup>1</sup>**

## **RESUMO**

Neste artigo buscaremos propor uma discussão sobre a relevância da música na formação de identidades e territorialidades. No decorrer do texto utilizaremos diversos autores e exemplos da influência da música na questão, destacando conteúdos gerados a partir da pesquisa de mestrado (em andamento) sobre a territorialidade do Carimbó em Belém.

Pensamos ser oportuno refletir acerca do papel de música enquanto elemento afetivo, simbólico, baú de memórias e referência identitária na vida das pessoas e dos grupos sociais.

Discutiremos as referências produzidas pela música, geradas a partir das emoções, signos e discursos que são absorvidos pelo ouvinte. Essas referências, que podem fazer alusão a um lugar, um movimento cultural, uma viagem ou uma memória, geram uma ligação do ouvinte não apenas com o som produzido, mas com um contexto maior de geração de significados, acionados a partir da música.

Utilizando (principalmente) o Carimbó e outros estilos musicais como referência, analisaremos as formas como estas manifestações culturais se conectam a processos simbólicos e identitários nos locais onde ocorrem, gerando uma territorialidade amparada na valorização e ressignificação de signos regionais.

Palavras – chave: Música, Identidade, territorialidade.

## **ABSTRACT**

In this article we will seek to propose a discussion on the relevance of music in the formation of identities and territorialities. Throughout the text we will use several authors and examples of the influence

---

1 Mestre em Geografia pelo Programa de Pós – Graduação em Geografia da Universidade Federal do Pará (PPGEO – UFPA). Geógrafo técnico ligado à faculdade de Geografia e Cartografia (FGC) da Universidade Federal do Pará – UFPA. Email: [brunodanielbenitez@gmail.com](mailto:brunodanielbenitez@gmail.com)



of music on the issue, highlighting content generated from the master's research (in progress) on the territoriality of Carimbó in Belém.

We think it is opportune to reflect on the role of music as an affective, symbolic element, a chest of memories and an identity reference in the lives of people and social groups. We will discuss the references produced by music, generated from emotions, signs and discourses that are absorbed by the listener. These references, which can allude to a place, a cultural movement, a trip or a memory, generate a connection of the listener not only with the sound produced, but with a greater context of generation of meanings, triggered from the music.

Using (mainly) Carimbó and other musical styles as a reference, we will analyze the ways in which these cultural manifestations are connected to symbolic and identity processes in the places where they occur, generating a territoriality supported by the valorization and resignification of regional signs.

Key words: Music, Identity, Territoriality.

### **Música e emoções: A necessidade sonora.**

Em inúmeros momentos da vida a música pode ser considerada um elemento imprescindível. Imaginemos, por exemplo, um filme sem trilha sonora. Ainda que contássemos com primorosas atuações dramáticas e textos bem elaborados, provavelmente sentiríamos um vazio. Vale lembrar que, mesmo no cinema mudo, a música já ocorria, com músicos interpretando ao vivo as trilhas sonoras nas salas de projeção. Poderíamos citar muitos exemplos, como a entrada de uma noiva na igreja ou uma festa de aniversário, ou seja, momentos que perderiam parte de seu significado caso a música não estivesse presente.

De certa forma sentimos uma espécie de “necessidade sonora” no decorrer das nossas vidas. Essa vocação sonora se percebe ao longo da vivência humana, nos cânticos religiosos, canções de trabalho, tambores de guerra, festejos de colheita, e em inúmeras outras situações que utilizam formas de manifestações sonoras que podemos classificar enquanto música.

Todos estes sons envoltos no nosso cotidiano formam o que Schaefer (1997) chama de paisagens sonoras, que refletem o cotidiano e as atividades de uma sociedade: “A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza?” (SCHAEFER, 1997, p.19).

A interpretação de uma paisagem sonora não é um processo simples, visto que, de nada nos vale o recurso visual, normalmente utilizado para o estudo das paisagens convencionais. Neste caso a audição, e não a visão, norteia a assimilação das características desta paisagem.



A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. (SCHAEFER, 1997, p.23)

Os sons de um lugar e sua música são componentes tão importantes quanto os elementos visuais, pois, assim como estes possuem significados, conteúdo e memória. Ainda que nossa sociedade ainda se apegue exageradamente aos quesitos materiais, palpáveis, o estudo dos sons, sejam considerados música ou não, vem crescendo como recurso de análise para diversas ciências, inclusive a geográfica, a exemplo de Torres & Kozel (2010) que argumentam que “a análise da paisagem não deve valer-se apenas do aspecto visual, pois a visão não é suficiente para captar e explicar todos os elementos físicos e simbólicos presentes na paisagem” (TORRES; KOZEL, 2010, p.125). Santos (2008), discorrendo acerca do conceito de paisagem também ressalta que esta “é formada não apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.”

Pra avançar nesta forma de análise é necessário desapegar-se da superfície, do fixo, lugar tão comum em diversas ciências. Silva (2017), trabalhando na perspectiva da Geografia das emoções contribui no debate argumentando que “Na visão da geografia das emoções podemos pensar o objeto enquanto espaço/lugar, em que a pessoa, ao estar diante de determinados lugares, estes lhe despertam diferentes emoções.” (SILVA, 2017, p.101).

Nos cabe aqui então a reflexão. Sendo a música uma manifestação sonora capaz de gerar memórias e reter em si significados distintos para cada indivíduo, não seria a música em si um lugar?

Prismas de análise como a paisagem sonora de Shaefer (1997) e as abordagens da Geografia das emoções de Silva (2017) em muito ajudam a conduzir a abordagem sobre a identidade, territorialidade e signos gerados a partir da música.

Quando pensamos num local específico, temos então uma referência de localização, uma especificidade, um local que produz seus próprios sons cotidianos, e logicamente, sua própria música, visto que diferentes locais produzem diferentes tipos de música, “tais como o *reggae* e *ska* na Jamaica; *raga* na Índia; *calypso* em Trinidad; *son*, *mambo* e *chachacha* em Cuba; *corrido* e *ranchera* no México; *bossa-nova* no Brasil; e *flamenco* na Espanha. (CARNEY, 2007, p.138).

Em geral, ao conhecermos a música de um local, esta de certa forma revela o próprio local, seja no conteúdo das letras (que muitas vezes descrevem o local), e até mesmo nos instrumentos



musicais utilizados, que em muitos casos são fabricados por moradores locais, com a matéria-prima nativa, como ocorre com o Carimbó no interior do Pará.

As características únicas de lugares específicos podem oferecer as pré condições necessárias a novas ideias musicais. O contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música. (CARNEY, 2007, p.138).

Tratando ainda do Carimbó, este ritmo nos descreve em som e poesia uma paisagem cultural e sonora. O dia a dia do caboclo paraense, ao ser retratado no conteúdo lítero-musical, destaca as características de um modo de vida, seja este relacionado a pesca, lavoura ou outros elementos do cotidiano. As canções descrevem afazeres e características como o trabalho, lazer, cultura alimentar, crenças, encantarias, entre outros temas que fazem referência a um local específico, no caso, o interior do Pará.

Neste sentido, uma identidade paraense só é possível frente a outras identidades. A frase “O carimbó só existe aqui, no Pará!” foi uma das mais repetidas e destacadas pelos entrevistados, mostrando que a manifestação, sem dúvida, tornou-se símbolo da singularidade cultural da região, embora essa identidade não exista de maneira estática,... (FUSCALDO, 2015, p.96).

Desta forma, existe uma relação entre o Carimbó e a identidade paraense, estimulada pelo conteúdo descrito nas letras e nos sons. Momentos importantes, como o sucesso fonográfico dos anos 1970, e mais recentemente, o processo de patrimonialização do Carimbó, vieram a reforçar este sentimento de que o Carimbó seria um elemento integrante da identidade cultural paraense.

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 carimbó 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. (MUNIAGURRIA, 2018, p.243).

A música e os sons têm muitas vezes a capacidade de gerar emoções nos seus ouvintes, gerando memórias auditivas, associadas a lugares, momentos, pessoas, ou sendo uma memória em si mesma (a própria canção). Existe uma mensagem sonora, captada com maior ou menor intensidade por cada ouvinte, que podem estimular emoções diferentes em cada indivíduo, ainda que escutem a mesma sonoridade.



Os olhos obtêm informações muito mais precisas e detalhadas, sobre o meio ambiente, do que os ouvidos, mas geralmente somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo vemos. O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiada, nos excitam com intensidade raramente alcançada pela imagem visual. Para muitas pessoas, a música é uma experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários. Por que isso? Em parte, talvez, porque não podemos fechar nossos ouvidos como podemos fechar os olhos. Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons. A audição tem a conotação da passividade (receptividade) que a "visão" não possui. (TUAN, 1980, p.10).

Consideramos a música como um elemento que faz parte do indivíduo ou de um grupo social, algo que se faz presente ao longo da história, e que as pessoas carregam consigo, ainda que inconscientemente.

Durante o processo de colonização da América Latina, soldados espanhóis e portugueses trouxeram além da religião católica e da pólvora, os seus alaudes e cânticos, transportando consigo a referência sonora da sua identidade. Em qualquer diáspora ou migração este fenômeno ocorre, havendo um esforço por parte dos migrantes para levar consigo referências identitárias, tais como a música, a culinária, o vestuário e costumes em geral. Tais elementos de certa forma contribuem para uma reconstrução da identidade num novo lugar, mantendo uma referência simbólica com o território de origem.

Assim se formam ou se forjam identidades, locais, regionais, nacionais etc. fortalecidas não apenas pelos territórios "de naturalidade", em seu sentido concreto, mas também por territórios simbólicos, como a Campanha Gaúcha (e, mais especificamente, a estância ou o latifúndio de pecuária extensiva) para a formação da identidade Gaúcha, e o Sertão nordestino para a identidade nordestina (pelo menos no decorrer deste século, quando suplantou a "Zona da Mata" e a vida do engenho). (HAESBAERTH, 2009. p. 149).

Quando Haesbaerth (2009) discorre acerca de territórios como a campanha Gaúcha e o sertão nordestino, os utiliza como referências importantes para as identidades gaúchas e nordestinas, de forma que, mesmo estando fisicamente afastadas de seu território de origem, estas comunidades buscariam "reproduzir" seus costumes. Neste processo a música seria imprescindível.

Ainda no campo das emoções, a música pode ser um veículo gerador de identidade, e não só para aqueles que nasceram "ao som" daquela música. Imaginemos aqui um músico brasileiro, seja este um pianista ou um saxofonista, que por décadas estudou detalhadamente o Jazz norte-americano, seus instrumentistas, intérpretes, compositores, linhas melódicas e até mesmo a história das localidades onde nasceu e se desenvolveu o Jazz. Muitos (e seguramente ele próprio) o considerariam um "jazzista", capaz de debater o tema e executar suas obras, e, ainda que não tenha



nascido na terra-mãe do Jazz, criou uma identificação com o lugar através da música ao longo dos seus anos de pesquisa e estudos. Fica então a reflexão: seria possível se “apropriar” de uma identidade através da música?

Assim, entendendo música como cultura (MERRIAM, 1964) e sua prática como uma forma de viver experiências socioculturais, a performance musical, na perspectiva da reflexividade, representa a possibilidade de compreender uma comunidade cultural a partir dela, um de seus extratos mais bem definidos e recorrentes. (RIBEIRO, 2018,p.279).

Mesmo antes de ser declarado patrimônio imaterial brasileiro, o Carimbó já era considerado como uma manifestação legitimamente paraense, ligada a identidade regional. Tal qual o exemplo anterior do “Jazzista”, muitos paraenses desenvolveram uma memória afetiva com o ritmo, ainda que nunca tenham conhecido locais como Marapanim ou a Ilha do Marajó, considerados, juntamente com outras regiões, como “berços do Carimbó”.

Este fenômeno de “apropriação” Sugerir esta “apropriação” de identidades pode ocorrer principalmente em metrópoles urbanas, onde diversos gêneros musicais podem ser experimentados, ainda que, fisicamente afastados dos seus locais de origem, e portanto sujeitos também permeados a diferentes processos e transformações.

### **A territorialidade através dos signos.**

Os signos estão por toda parte em nosso dia a dia. Desde pequenos códigos ou convenções como uma placa de trânsito ou a bandeira de um país. Logicamente, para interpretá-los é necessário um conhecimento prévio, ou seja, a informação que decodifica aquele signo. Um semáforo, por exemplo, possui informações que só podem ser corretamente interpretadas por aqueles que tiveram uma instrução prévia em relação as suas cores e significados.

Para além deste exemplo simplório, os signos ou símbolos podem carregar conteúdos infinitamente complexos, que representam muito mais do que uma informação visual, como nos afirma Tuan (1980): “Um símbolo é uma parte, que tem o poder de sugerir um todo: por exemplo, a cruz para a Cristandade, a coroa para a monarquia, e o círculo para a harmonia e perfeição”. (TUAN, 1980, p.26).

Através da história, agrupações humanas fizeram usos de símbolos como brasões e bandeiras para se afirmar enquanto coletividade. Signos, cores, vestimentas e tradições são formas de demarcar a identidade de um grupo e diferenciá-lo em relação a outros.





Esta simbologia, seja concreta ou simbólica, vem a ser o próprio alicerce da identidade, ou seja, são estes elementos que nos permitem diferenciar grupos com identidades diferentes. Por exemplo, quando Haesbaerth (1997) nos traz a questão da migração Gaúcha para o Nordeste brasileiro, facilmente diferenciamos os dois grupos por seus hábitos e costumes, ou seja, somos capazes de diferenciá-los a partir da informação que temos em relação as suas culturas, costumes e signos. Neste caso, os signos não são tão formais como brasões e bandeiras, mas simbólicos, como o chimarrão gaúcho, a viola nordestina e os sotaques de cada região:

Mas, mais profundamente, a procura dos critérios “objectivos” de identidade “regional” ou “étnica” não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialeto ou o sotaque) são objeto de *representações mentais*, quer dizer, de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objectais*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em actos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter dessas propriedades e dos seus portadores. (BOURDIEU, 2001, p. 112).

Pensando em escalas, identidades locais ou regionais podem ter códigos de representação ainda mais específicos. Uma bandeira, por exemplo, é um código universal, a maioria das pessoas sabe que representa alguma localidade. No entanto, símbolos mais específicos carecem ser decodificados para que pessoas não habituadas possam compreendê-los. Em Belém-PA, por exemplo, uma pequena placa vermelha de metal exposta na frente de uma casa significa que ali é um local de venda de Açaí. Nesse sentido, Tuan (1980) explica que “Em um mundo tão ricamente simbólico, os objetos e eventos assumem significados que para um estrangeiro podem parecer arbitrários. Para o nativo, as associações e as analogias estão na natureza das coisas e não necessitam justificação racional”. (TUAN, 1980, p.26).

As manifestações culturais, como o folclore, a música e a dança, são fatores relevantes neste processo de identificação e diferenciação em relação a outros grupos. A cultura de cada grupo, de certa forma também demarca um território ou territorialidade, ainda que não seja um território fixo e permanente. Um cortejo cultural, por exemplo, é efêmero, porém no seu trajeto e tempo de duração traz uma série de referências, visíveis e invisíveis (como a música) que, além de despertar o sentido de identidade e pertencimento, geram uma territorialidade, demarcada pela duração e extensão do cortejo, como nos traz Chagas Júnior (2016): “Quando de suas saídas pelas ruas, os diferentes bumbás demarcavam suas áreas onde cada grupo fazia de seu trajeto seu território”. (CHAGAS JUNIOR, 2016, p.72).



Esta observação de Chagas Júnior nos conecta com uma memória recente. Em novembro de 2018, na cidade de Fray Bentos, no Uruguai, testemunhamos um desfile de grupos de Candombe (ritmo afro uruguaio). Estes grupos traziam bailarinos, tambores, bandeiras e outros símbolos desta cultura africana que conquistou seu espaço num país de maioria branca. Horas antes do desfile, imagens de um negro tocando tambor foram pintadas no asfalto do percurso, sem alarde, por um único pintor solitário. Aqueles símbolos, por si só, informavam que seria “dia de Candombe”, e que aquela rua seria utilizada para tal. Ainda que outros meios de informação fossem usados para divulgar o desfile, o simbolismo da pintura falava por si só, demarcando um novo uso, uma nova territorialidade, onde as vozes desta cultura exaltariam sua identidade através da dança, da música e dos seus símbolos. Guillén (2007) lança luz sobre o simbolismo do Candombe e sua ligação com suas origens africanas:

La llamada de los tambores es la llamada del pasado, de las tierras que se quedaron en África, de las costumbres y señas de identidad de los pueblos que fueron arrancados de aquel continente y trasladados a otras latitudes para vivir la esclavitud. (GUILLÉN, 2007, p.106).

Seja num cortejo de bumbás, no desfile do Candombe Uruguaio, ou na roda de Carimbó, os símbolos saltam aos olhos, reforçando a identidade do grupo. Pensemos por exemplo na saia rodada utilizada para dançar o Carimbó. Seus movimentos remetem ao banzeiro do mar (JASTES, 2009), movimento das águas, enquanto que suas cores e estampas retratam uma estética regional, adornada com laços de fita que serpenteiam enquanto a dama dança descalça, estando ou não num terreno de chão batido. Neste único elemento percebemos várias referências que identificam simbolicamente uma estética do Carimbó, facilmente reconhecível aos olhos de quem possui ligação com esta cultura.

A cultura resulta da capacidade de os seres humanos se comunicarem entre si por meio de símbolos. Quando as pessoas parecem pensar e agir similarmente, elas o fazem porque vivem, trabalham e conversam juntas, aprendem com os mesmos companheiros e mestres, tagarelam sobre os mesmos acontecimentos, questões e personalidades, observam ao seu redor, atribuem o mesmo significado aos objetos feitos pelo homem, participam dos mesmos rituais e recordam o mesmo passado. (WAGNER; MIKESELL, 2003, p.28)

O Carimbó sempre esteve ligado aos batuques africanos e aos terreiros. O terreiro era o território desses batuques, ainda que perseguidos e criminalizados, eram pontos de referência onde aqueles que se identificavam com esta manifestação deveriam estar para entrar em contato com esta





cultura. Ainda que a cultura, ou a música, sejam de certa forma intangíveis, é necessário um espaço para que estas se manifestem de forma simbólica e concreta, ou como diz Bonnemaïson (2002):

A ideia de cultura, traduzida em termos de espaço, não pode ser separada da ideia de território. É pela existência de uma cultura que se cria um território e é por ele que se fortalece e se exprime a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço. (Bonnemaïson, 2002, p.101-102.)

A imbricação entre identidade, cultura e territorialidade pode gerar situações complexas. Afinal, parte do indivíduo e da sua subjetividade o sentimento de pertencimento, seja este em relação a um lugar, um time de futebol ou uma escola de samba. Como citado anteriormente, um músico pode tornar-se um “jazzista” virtuoso sem jamais ter pisado nos Estados Unidos. Desta forma a formação da identidade também é um processo interno, permeado pelas memórias e vivências do indivíduo.

Porém, a identidade propicia a busca da coletividade, o encontro dos iguais, a identificação e criação de símbolos que demarcam, identificam os pertencentes àquele grupo. Estes símbolos, ou “geosímbolos” (BONNEMAISON,2002), fortalecem a identidade, podendo também definir um território ou territorialidade.

Conduzindo um aprofundamento dos conceitos de cultura, etnia e território, a abordagem cultural nos leva a definir um espaço novo: o espaço dos geossímbolos. Um geossímbolo pode ser definido como um lugar, um itinerário, uma extensão que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas e grupos étnicos assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade. (Bonnemaïson, 2002, p.10).

No ambiente urbano os símbolos assumem importância ainda maior, visto que, na cidade ocorre uma grande quantidade de informação, de agrupamentos e também de símbolos de diversas naturezas, como sinais de trânsito, outdoors, monumentos e outros elementos que criam um mosaico de informações e significados. Desta forma, grupos formados por afinidade utilizam diferentes signos para se identificar enquanto coletividade, seja no vestuário, na música ou outro diferencial. Além da estética simbólica, é comum que tais grupos busquem pontos de referência, ou seja, locais de encontro entre os seus “iguais”.

Mesmo convivendo em um espaço marcado pela diversidade, marcado em todas as suas partes, os grupos na metrópole procuram sempre resguardar seus espaços de convivência, territorializando, de forma micro, seus valores e seus signos para manter suas necessidades relacionais e sua identidade. (COSTA, 2005.p.86 - 87).



Cabe refletir de que forma a música gera uma simbologia (visível ou invisível), capaz de ser identificada por seus praticantes e admiradores. Como identificamos determinado estilo musical Carimbó? Que signos nos informam da sua ocorrência ou presença num local?

## **Processos identitários e a urbanidade**

Em nossa sociedade existe o mito da “cidade grande”, como referência de modernidade e desenvolvimento. Nossa sociedade é hoje predominantemente urbana e permeada de diversidade. Ao pensarmos nos grandes centros urbanos, tais como Nova York, Tóquio, São Paulo, Cidade do México, entre outros, a imagem que nos vêm a cabeça é de um grande caldeirão heterogêneo, composto por diferentes raças, classes sociais, credos, culturas e identidades.

Neste processo, o espaço urbano acaba se tornando uma espécie de ímã, atraindo diferentes culturas, que através de gerações migram para os centros urbanos em busca de novos horizontes.

Ainda que este novo ambiente seja estranho e muitas vezes pouco receptivo, os migrantes trazem consigo um conteúdo social que irão reproduzir neste novo espaço. Não raro, formam-se ajuntamentos, ou grupos que se reúnem por afinidades culturais, a exemplo das comunidades nordestinas ou gaúchas espalhadas pelo Brasil.

Assim, comunidades se formaram fora de seu local de origem, preservando aspectos particulares da sua cultura. Nos Estados Unidos, por exemplo, comunidades italianas e irlandesas são exemplos típicos de povos que migraram de outros países e se mantiveram agrupados. Para além desta identidade nacional, podemos citar ainda agrupamentos gerados a partir da raça ou da cultura, como as comunidades negras ou latinas.

Cabe então a pergunta: Como um grupo identitário se forma em meio a heterogeneidade social e cultural existente nas cidades? O que alguns chamariam de “tribos urbanas”, podem surgir a partir de manifestações culturais, estéticas ou opiniões políticas, ou outra característica que venha a fortalecer este elo em comum. A exemplo destas tribos poderíamos citar hippies, punks, skatistas, roqueiros, grupos políticos, ou quaisquer outros agrupamentos que se formem por afinidade, e que se manifestem no espaço urbano.

O espaço é, sob essa dinâmica, sempre objeto de conflitos, pois estabelecer um território de domínio de um grupo significa a afirmação de sua diferença em oposição aos demais. Esse fenômeno é também conhecido como tribalização e é em parte o responsável pela transformação da imagem da cidade contemporânea. Hoje, o espaço fragmentado nas divisões impostas por esses grupos de afinidade se ajusta ao que alguns geógrafos denominam de metrópole pós moderna. Ela traduz a ideia de mosaico, de unidades



independentes justapostas. Trata-se da própria negação do conceito anterior de cidade, unitária, coesa e hierarquizada por funções, classes ou usos, em benefício de uma noção de simples ajuntamento demográfico, a aglomeração. (GOMES, 2002, p. 181).

Estes grupos culturais, ou “tribos”, se reúnem para reafirmar sua identidade e seus interesses em comum. Esse encontro dos iguais é um processo constante, que pode chegar a gerar movimentos significativos, que modificam o uso de certas partes da cidade, como praças, ruas ou quadras, para reafirmar seus laços identitários, gerando uma nova territorialidade naquele local.

Uma roda de Carimbó que ocorra com frequência num mesmo local, por um período de tempo significativo, pode construir ali uma territorialidade, sustentada no simbolismo da música e da dança. Teríamos então uma “tribo” Carimboleira em Belém?

Em outro estudo (AUTOR; SOUZA JÚNIOR, 2010) destacamos a existência da roda de tambores (ou roda de Carimbó) na Praça da República, em Belém-PA. Ali encaramos o uso da praça na perspectiva da microterritorialidade (FORTUNA, 2012; COSTA, 2005), onde o grupo em questão requalifica o uso do espaço para exaltar sua identidade.

Diferente do que ocorreria em cidades do interior do Pará, onde o Carimbó e outras manifestações fazem parte do cotidiano local, na capital o Carimbó muitas vezes precisa “fabricar” seu espaço de atuação, reordenando usos para exercer sua territorialidade.

A cultura popular de muitas formas precisa se reinventar para conseguir seu espaço nos grandes centros urbanos, afinal, como já dissemos a cidade é o locus do heterogêneo, dos excessos, um lugar que a princípio poderia gerar mais conexões com o moderno do que com a cultura tradicional.

Desta forma, eventos semelhantes ocorrem em muitas cidades globalizadas mundo afora, onde as tradições culturais do interior do país precisam disputar um espaço no cenário da metrópole. Esta realidade se manifesta muitas vezes na atuação de artistas de rua, que utilizam espaços urbanos para exibir sua arte em troca de alguma colaboração financeira espontânea. Vilamil Ruiz (2009) nos traz o caso de Bogotá, capital colombiana, onde músicos oriundos de cidades do interior tocam uma música tradicional não-urbana em diferentes espaços da cidade, buscando introduzir-se culturalmente no cenário local e sobreviver da sua arte.

A manera de respuesta a la experiencia personal de estar inmersa en los espacios bogotanos de la música tradicional, se abordará el caso específico de los músicos de *Gaitas y tambores*, provenientes de San Jacinto y Cartagena (Departamento de Bolívar), un contexto rural y urbano, respectivamente, que permite identificar el proceso de reconstrucción de territorio en la ciudad, cada uno en sus formas particulares. (VILLAMIL RUIZ, 2009, p.130).



Se compararmos, percebemos semelhanças entre os casos de Belém e Bogotá, visto que, tanto o Carimbó quanto a música de “gaitas y tambores” são musicalidades que surgem em locais campestres do interior, porém, assim como as pessoas, migram em direção a grandes centros urbanos. Nestes centros ocorre um movimento buscando realocar-se, ou seja, reconstruir seu território, visto que esta cultura “passa a se difundir quando os que a compartilham se deslocam, ou quando sua correspondente esfera de comunicação, e os símbolos aí incluídos, prevalecem sobre os de outras culturas em novos territórios.” (WAGNER; MIKESELL, 2003, p.29).

Buscando melhorar de vida, diferentes povos migram buscando trabalho. Estes grupos levam sempre um “algo mais” na bagagem, uma identidade adquirida pelas suas vivências no lugar de origem, que se traduzem também em música e arte. No confronto com outras culturas, elementos identitários como a música são acionados para reafirmar a própria identidade. De certa forma estes grupos podem também “levar sua territorialidade consigo, tentando reproduzi-la nas áreas para onde se dirigem.” (HAESBAERT, 1999. p.184)

Cabe aqui analisar um elemento importante da difusão cultural no espaço urbano: a festa.

As festas não são idênticas. Em diferentes festas temos diferentes tipos de música, público, classe social, espaços maiores ou menores e espaços mais ou menos restritos ou exclusivos. Naturalmente, as pessoas que frequentam festas, buscam o encontro de afinidades, ou seja, são reunidas por fatores como o tipo de música, localização da festa (bairro, comunidade) e demais características que venham a reforçar seu sentimento de identidade, afetividade e pertencimento em relação a um grupo.

Nas relações cotidianas, este “ir-ao-encontro-do-outro” geralmente se limita às relações de vizinhança e amizade e aos laços familiares. Entretanto, nas festas, nos posicionamos diante de uma coletividade em que muitos “estranhos” tornam-se “próximos”, e isto em virtude da excepcionalidade expositiva e receptiva e do aguçamento da afetividade gerados no momento festivo (MAIA, 1999, p. 197).

Voltando a questão simbólica, percebemos que muitos locais de festas buscam criar uma atmosfera direcionada, com elementos relacionados com o tipo de música e cultura que estarão presentes durante a festa. Este aspecto é perceptível principalmente na estética nos e decoração do local, que pode utilizar-se, por exemplo, de elementos da cultura regional para informar que ali é um “território do Carimbó”, do Forró pé-de-serra, samba ou outro estilo musical. No caso do ritmo



paraense, brinquedos de miriti, artefatos como matapi, tipiti, motivos marajoaras, são signos geralmente usados, que informam e direcionam a dinâmica da festa.

Desta forma, os signos são apresentados como marcas que delimitam o espaço como festivo, e o sentido é legado à festa por meio do exercício de seu papel político, de sua carga ideológica (calçada, principalmente, pelo sagrado e por valores culturais) e do valor de trocas simbólicas e econômicas. Sendo assim, a festa diante desta perspectiva geográfica, permite descobrir signos espaciais que, ao assumirem a condição de geossímbolos, estabelecem um vínculo a partir de uma identidade existente entre o grupo que festeja e o espaço. Essa identidade é construída sob a perspectiva de atribuir valores políticos, ideológicos e afetivos ao espaço da festa, condição básica para a territorialização desta. (CORRÊA, 2005,p.148).

Um mesmo local pode, em dias e horários diferentes, abrigar diferentes festas e grupos identitários, ou “tribos”. A festa reorganiza a dinâmica do local, ou seja “fornecem nova função às formas espaciais prévias que dispõem para a sua realização (ponto central e entorno): ruas, praças, terrenos baldios, estádios de futebol transformam-se em palcos para o evento”. (MAIA, 1999, p. 204).

No entanto, além da questão identitária e do ajuntamento de afinidades, a festa também está inserida numa questão mercadológica, assim como seus elementos, como a música, dança, culinária e quaisquer produtos oferecidos. Ao tratarmos de um “território do Carimbó”, não podemos deixar de perceber que esta exaltação da cultura local ocorre também através de um processo de mercantilização desta cultura regional, viabilizando sua oferta enquanto como produto.

Entendemos a mercantilização da cultura como consequência da lógica urbana. Refletindo acerca das origens do Carimbó, ligadas ao lazer e ao cotidiano do caboclo Amazônico, devemos lembrar que, em seu local de origem, o caboclo tira seu sustento de atividades como a pesca e a agricultura. Porém, no espaço urbano tudo tende a se tornar mercadoria, visto que, em geral o sustento não é mais produzido, e sim comprado.

Projetos de revitalização de centros históricos e de patrimonialização de manifestações culturais fazem parte deste contexto, onde a cultura e a identidade local se tornam mercadoria.

Esse processo tem tido um rebatimento na (re)organização do espaço urbano, desencadeando investimentos nas políticas de revitalização de centros históricos e na organização de festas – que têm assumido a característica de grandes espetáculos reafirmando, desse modo, particularidades/ singularidades regionais e locais, o que implica uma (re)elaboração das identidades, que, não raramente, são vendidas no mercado de cidades. (BEZERRA, 2008,p.08).



Neste processo, a cidade inteira, quando relacionada a cultura, torna-se mercadoria. No caso de Belém, esta já se vale do rótulo de “terra do Carimbó”, ainda que o ritmo tenha se originado em outros municípios. A alusão ao ritmo traz um maior apelo mercadológico principalmente para os ramos turístico e de entretenimento.

Nesse processo de (re)criação e (re) invenção da festa, os rituais, que inicialmente possuíam um caráter quase espontâneo dos valores e das tradições populares dos diversos grupos sociais, vêm sendo apropriados pelos administradores públicos e empresariais, transformando-se em megaeventos, cujo caráter de empreendimento econômico e comercial tornou-se muito acentuado. (BEZERRA, 2008,p.08).

A festa seria então a grande vitrine da cultura local frente ao mercado, visto que:

Enquanto forma de produção de identidade, a festa vem assumindo um papel importante em algumas cidades brasileiras, sobretudo nas últimas décadas em que vem se impondo a necessidade de uma diferenciação no mercado de cidades. A festa, nesse contexto, tem sido um dos veículos através do qual a identidade local é (re)atualizada e sintetizada. (BEZERRA, 2008,p.10).

A festa, mesmo tendo uma relação direta com uma lógica mercantil, é um elemento que agrega e multiplica a noção de identidade. Além da música, que por si só traz uma Mensagem e referências simbólicas, como o vestuário, adereços e decoração do local da festa também reafirmam a identidade do grupo, demarcando também uma territorialidade efêmera, que se manifesta durante o tempo de duração da festa, gerando um espaço que “é não só fortemente marcado, como também preenchido de signos inclusivos, ou seja, símbolos que demarcam a presença ou controle daquele território pelo grupo ou comunidade.(GOMES, 2002, p. 64.)

### **A oficialização da identidade**

Ainda que o que chamamos de identidade seja sempre algo em processo, ações institucionais, como os processos de patrimonialização, tendem a contribuir para um fortalecimento de determinada manifestação cultural enquanto elemento formador de uma identidade local.

A questão da preservação patrimonial no Brasil durante muito tempo esteve focada principalmente no patrimônio histórico material, ou seja, edificações antigas, consideradas importantes para a história dos lugares. No entanto, hoje a discussão acerca do patrimônio imaterial ganha força, visto que já ocorreram o registro de algumas manifestações culturais importantes, como o samba, o maracatu e o tambor de crioula. Os registros patrimoniais são feitos pelo Instituto



do Patrimônio Histórico Nacional – IPHAN, através de um processo que inclui extensa pesquisa sobre o tema a ser inventariado.

O início do processo de patrimonialização do Carimbó ocorre a partir dos preparativos do IV Festival de Carimbó de Santarém Novo, em 2005. Já no ano seguinte ocorre o lançamento da campanha “Carimbó, Patrimônio Cultural Brasileiro”, que buscava mobilizar a sociedade civil e a opinião pública com o intuito de conseguir o registro do Carimbó enquanto Patrimônio imaterial junto ao IPHAN.

a coordenação deste evento solicitou a então 2ª Superintendência Regional do Iphan –PA/AP (atualmente Superintendência do Iphan no Pará) o envio de técnicos desta Instituição para apresentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e do Inventário Nacional de Referências Culturais –INRC, surgindo assim, as primeiras mobilizações em prol do *registro* do carimbó como bem cultural imaterial da cultura brasileira. (IPHAN, 2014 p.17).

A patrimonialização, de certa forma, potencializou o Carimbó enquanto elemento formador da identidade paraense, visto que, a partir da oficialização enquanto patrimônio, multiplicaram-se os grupos, festas e festivais que envolvem o ritmo.

Ainda que a música ligada à cultura popular venha a sofrer alguma influência externa através das várias trocas de informação que ocorrem principalmente no espaço urbano, o Carimbó se manteve presente na capital Belém, mesmo após os processos de reconfiguração ou transformação desta cultura, que a partir dos anos 1970 se dividiu nas vertentes moderna e tradicional.

Encarando as transformações como naturais, o processo de patrimonialização busca resguardar o elemento cultural, mas sem, no entanto, isolá-lo, ou tentar manter este imutável:

Vale ainda apontar que essa noção de campo rompe com a ideia romântica dos folcloristas, que acreditavam que a cultura popular deveria ser mantida isolada, para não incorporar novos elementos, perdendo o que muitos chamavam de charme. O que o PNPI propõe vai completamente oposto a essa visão, ao considerar que os patrimônios imateriais são “culturas vivas” e por isso se transformam como forma de se manter como referência de identidade de seus detentores. (CORÁ, 2011, p. 19-20).

O processo para o registro do Carimbó como patrimônio imaterial envolveu inúmeras entrevistas e encontros com grupos e mestres e mestras do Carimbó, assim como análise dos diversos fatores que envolvem esta manifestação. Para tanto foi necessário catalogar eventos ou festas em vários municípios, assim como os instrumentos utilizados.



Por fim, em 2014 o Carimbó foi registrado no IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Em 2015 foi entregue o certificado e se iniciaram as ações previstas de salvaguarda do Carimbó, assim como o I Congresso Estadual do Carimbó, em Belém.

No dossiê gerado pelo IPHAN, elementos como a dança, a música e a poesia também foram contemplados, assim como as recomendações de salvaguarda, com destaque para a salvaguarda da flauta artesanal.

Durante o processo de levantamento para elaboração do Inventário Nacional de referências culturais do Carimbó, reapareceram velhos conflitos envolvendo a questão da modernização do Carimbó, ocorrida nos anos 1970. A vertente moderna do ritmo é ainda muito criticada pelos grupos tradicionais, que consideram as transformações feitas por músicos como Pinduca como deturpações do gênero.

Com a inserção do carimbó no mercado musical, a partir de uma lógica de “produto para venda”, “modificado pelo mercado”, a visibilidade dos grupos inseridos nesta dinâmica começa a se intensificar. A partir da nova realidade instaurada, os ditos “pau e corda” travam intensos debates acerca da possível distorção da manifestação, que já tinha adquirido o status de música regional. (MENDES, 2015, p.34).

Hoje Patrimônio Imaterial Brasileiro, o Carimbó obteve mais destaque e projeção, ocorrendo o devido reconhecimento as várias gerações de mestres e mestras deste ritmo que carrega uma herança ancestral e constitui importante elemento da identidade cultural e paraense.

A oficialização do Carimbó enquanto patrimônio potencializou seu apelo enquanto identidade local, contexto que colaborou para multiplicar surgimento de novos grupos, eventos e locais voltados para a atuação do Carimbó.

Esse sentimento de pertencimento por muitas vezes é acionado de forma simbólica, acionando, através de signos, uma territorialidade do Carimbó. Particularmente em Belém, onde a lógica urbano – mercadológica predomina, estes signos identitários fortalecem a ideia da autenticidade regional, multiplicando a aceitação do Carimbó enquanto patrimônio.

## **Considerações Finais**

A música gera sensações, imagens, constrói memórias. Cada indivíduo, ainda que não perceba, carrega consigo inúmeras memórias auditivas, que lhe fazem lembrar da cidade onde nasceu, de uma viagem, de uma pessoa querida, enfim cada pessoa possui um arquivo sonoro que lhe conecta com as mais variadas situações, inclusive consigo mesmo quando se trata de identidade.



O elemento musical gera uma sensação de pertencimento. Um Carimbó pode gerar lembranças em alguém nascido em Marapanim-PA, assim como a música sertaneja pode trazer memórias a alguém natural de Barretos-SP.

Através da música cultivamos uma identidade sonora, que pode tanto nos transportar mentalmente para uma localidade, quanto acionar uma identidade coletiva, que pode exercer uma territorialidade, ainda que longe do local de origem daquela música.

Estas territorialidades podem ser acionadas também através de signos que identifiquem a identidade do grupo. No caso do Carimbó em Belém, temos signos que remetem ao interior do Pará, representados tanto pela estética dos grupos folclóricos (figurinos, instrumentos musicais), quanto pelos elementos decorativos de alguns locais onde se apresenta o Carimbó.

Elementos auditivos e estéticos se unem na construção de uma identidade coletiva e na manifestação de sua territorialidade, a exemplo dos fenômenos urbanos de “tribalização”, onde podemos citar grupos que buscam se diferenciar a partir de elementos culturais ou estéticos, a exemplo dos punks, skatistas, grupos de hip-hop, entre outros.

O Carimbó traz na letra e na sonoridade seu local de origem. Mesmo quando ocorre no espaço urbano da capital, uma “aura cabocla” se forma em torno da roda, que pode ser formada por diferentes tipos de pessoas, mas que se conectam naquele momento a partir daquela música, reiniciando constantemente o ciclo de construção e fortalecimento da identidade e territorialidades acionadas a partir desta música.

## **Referências**

AUTOR; SOUZA JÚNIOR, Cincinato Marques. Palco alternativo: manifestações culturais em espaços públicos: o caso da praça da República, em Belém-PA. In: Anais XVI Encontro nacional dos Geógrafos. ENG 2010. Porto Alegre, 2010.

BEZERRA, Amélia Cristina Alves. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. In: Espaço e cultura, UERJ, RJ, n. 23, p. 7-18, jan./jun. de 2008.

BONNEMAISON, Joël. Viagem em torno do território. In: CORREA, Roberto L. e ROSENDAHL, Zeny. Geografia cultural: um século (3). Rio de Janeiro: Eduerj, 2002. pp. 83-132.



BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CARNEY, George O. Música e Lugar. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (Orgs.). Literatura, Música e Espaço. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007. p. 123-150.

CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro. Pelas ruas de Belém: produção de sentido e dinâmica cultural nos arrastões do Pavulagem em Belém do Pará. Tese de doutorado Universidade Federal do Pará. Belém, 2016.

CORÁ, Maria Amélia Jundurian. Do Material ao Imaterial: Patrimônios Culturais do Brasil. São Paulo.2011.334f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Católica de São Paulo-PUC. 2015.

CORREA, A. M. "Não Acredito em Deuses que não Saibam Dançar": a Festa do Candomblé, Território Encarnador da Cultura. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). Geografia: Temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro-RJ: EdUERJ, 2005, p. 141-171.

COSTA, B. P. As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem microgeográfica. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Geografia: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, p. 79-113.

FORTUNA, C. (Micro)territorialidades: Metáfora dissidente do social. *Terra Plural*, Ponta Grossa, PR: UFGP, v. 6, n. 2, p. 199-214, jul./dez. 2012.

FUSCALDO, B.M.H. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. Revista CPC, São Paulo, n. 18, p. 81-105, 2015.

GOMES, Paulo César da Costa. A Condição Urbana: Ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2002.

GUILLÉN, María Isabel Cintas. Candombe Uruguayo. IC Revista Científica de Información y Comunicación, N°. 4, 2007, p. 88-107

HAESBAERT, Rogério. Territórios Alternativos. São Paulo. Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste. Niterói, EDUFF, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL - IPHAN. *Dossiê do Carimbó*. Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Ministério da Cultura, 2014.

JASTES, E. R. M. “Banzeiro de saia”. Revista Ensaio Geral, v. 01, 2009, p. 40-55.

MAIA, C. E. S. Ensaio Interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, R. L. (Org.) Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p. 191 – 218.

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

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar. O fazer musical do carimbó de Santarém Novo: música, política e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. Patrimônio e memória, São Paulo, Unesp, v. 14, n. 2, 2018, p. 240-255.

RIBEIRO, F. H. G. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. Revista Música Hodie, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 270-285.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do Mundo. São Paulo, Unesp, 1997.

SILVA, Marcia Alves Soares. Por uma Geografia das Emoções. GEOGRAPHIA (UFF), v. 18, 2017, p. 99-119.



XIV ENCONTRO NACIONAL DE  
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM  
**GEOGRAFIA**



TORRES, M. A; KOZEL, S. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. *Ra'ega*, Curitiba: UFPR, n. 20, 2010, p. 123-132.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

VILLAMIL RUIZ, Jéssica Rosalba. La reconstrucción del territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá. Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía, [S.l.], n. 18, p. 129 - 142, ene. 2009.

WAGNER, Philip L.; MIKESELL, Marvin W. Os Temas da Geografia Cultural. In: Introdução à Geografia Cultural, org. R.L. Corrêa e Z. Rosendahl. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.