



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIENCIAS DAS ARTES**

Programa de Pós-graduação em Artes

Processos de Criação, transmissão e Recepção em Artes.

PATRICH DEPAILLER FERREIRA MORAES

**O FEITIÇO CABOCLO DE DONA ONETE: UM OLHAR
ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE A TRAJETÓRIA DO
CARIMBÓ CHAMEGADO, DE IGARAPÉ-MIRI A BELÉM.**

BELÉM

2014



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIENCIAS DAS ARTES**

Programa de Pós-graduação em Artes

Processos de Criação, transmissão e Recepção em Artes.

PATRICH DEPAILLER FERREIRA MORAES

**O FEITIÇO CABOCLO DE DONA ONETE: UM OLHAR
ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE A TRAJETÓRIA DO
CARIMBÓ CHAMEGADO, DE IGARAPÉ-MIRI A BELÉM.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Artes, orientado pela Professora Líliam Cristina Barros Cohen, para a obtenção do título de Mestre.

BELÉM

2014



Moraes, Patrich Depailler Ferreira.

O Feitiço Caboclo de Dona Onete: Um olhar Etnomusicológico sobre a trajetória do Carimbó Chamegado, de Igarapé-Miri a Belém./ Patrich Depailler Ferreira Moraes; orientadora Profª Dra. Líliam Cristina Barros Cohen. 2014.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2014.

Orientadora: Líliam Barros

1. Música – aspectos culturais.
2. Música - Amazônia.
3. Dona Onete – Carimbó Chamegado. I. Título.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos seis (11) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as quinze (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Patrích Depailler Ferreira Moraes, intitulada: O feitiço caboclo de Dona Onete: um olhar etnomusicológico sobre a trajetória do carimbó chamegado, de Igarapé-Miri à Belém, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Liliam Cristina da Silva Barros, Sonia Maria Moraes Chada da Universidade Federal do Pará e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral da Universidade do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Bom, com exigência de ajustes pontuais na referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros examinadores será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 11 de Junho de 2014.

Prof. Dra. Liliam Cristina da Silva Barros

Liliam Barros

Sonia Moraes

Profa. Dra. Sonia Maria Moraes Chada

Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Paulo Amaral

Patrích Depailler Ferreira Moraes

Patrích Depailler Ferreira Moraes



Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Agradecimentos

A Deus pelo dom vida, por ter me dado a oportunidade de chegar até aqui.

Aos meus pais Ana Maria e José Nazário pelo apoio na caminhada.

A minha Vó Ecila Raimunda, minha primeira professora.

A minha Família, minha esposa Regiane Leão e meu filho Giann Miguel, pela paciência e incentivo.

Aos meus irmãos, parentes e amigos que sempre torceram pelo meu sucesso.

A Família Gonçalves pela oportunidade de ter nascido nesse celeiro Musical.

Aos meus mentores musicais: meu Bisavô José Plácido Gonçalves (meu primeiro professor de música) e a Dercy Gonçalves, que me fez ter paixão pela cultura do Município de Igarapé-Miri.

Aos professores do PPGARTES em Especial a Dra. Sônia Chada (que me direcionou para o campo da Etnomusicologia), a Dra. Lia Braga e ao Dr. Miguel Santa Brígida, pelas sugestões e suporte teórico no processo de construção do objeto de pesquisa.

A minha orientadora Líliam Barros pela forma sutil que interfere me deixando sempre muito a vontade para expressar minhas ideias no papel, obrigado.

A professora Ionete Gama que abriu o livro da Cultura Miriense em nossas entrevistas, certamente suas histórias foram de fundamental importância para essa pesquisa.

A Comunidade escolar do IFPA (Campus Abaetetuba) pela compreensão e torcida.

E a todos os mirienses que de alguma forma contribuíram para o início de uma pesquisa que pretende caminhar sempre.



A todos os Mirienses que amam a sua terra e sua Cultura.

A minha mãe Ana Maria, leitora incansável de minhas ideias compostas nessa sessão.

Ao Mestre Socó (Banguê de Ilha) que faleceu durante o processo de escrita.

E a Dona Onete e seu Carimbó Chamegado, que nos deu a honra de ter inspirado sua música nas histórias do Município.



“Chamegado quem deu fui eu [...] pra tirar, isso ai, é meu pra todo tempo [...] eu vou morrer e vai ficar o Chamegado de Dona Onete [...] É um suingue que eu digo que veio lá de Igarapé-Miri, [...] eu que achei que deveria colocar [...]” (Dona Onete, Abril de 2014).

RESUMO

O presente trabalho tem como título - O feitiço caboclo de Dona Onete: um olhar Etnomusicológico sobre a trajetória do Carimbó Chamegado; de Igarapé-Miri a Belém, sendo o objeto de estudo a cantora, compositora, e historiadora Professora Ionete Gama, conhecida na música paraense como Dona Onete, executora de uma forma particular de interpretar o Carimbó, batizado por ela de “Carimbó Chamegado”. Nesse processo, que consiste em três fases de sua produção, analiso três composições: - A primeira construída no Município de Igarapé-Miri no Grupo Folclórico Canarana, no qual suas primeiras letras surgiram; - A Segunda, já na capital Belém, onde participou do Projeto Terruá Pará; - e a terceira, onde sua obra ganhou o caráter comercial por meio de seu 1º CD. Interessa investigar o Carimbó Chamegado de Dona Onete, a partir da análise de três composições, a luz da Etnomusicologia. Utilizo como referencial teórico os estudiosos da Etnomusicologia, entre eles destaco Blacking (1973) e Behague (1992), que são subsídios para compreender como se processa a criação musical dentro do Carimbó Chamegado, assim como Lévi-Strauss, Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini discutindo identidade. Metodologicamente, realizei consultas a livros e documentos, composições, gravações, vídeos, bem como pesquisa de campo, entrevistas semi-estruturadas com a compositora em questão, que me forneceu informações sobre sua participação no Projeto Terruá Pará e no CD Feitiço Caboclo, lançado em 2011, possibilitando a análise das composições, observando particularidades musicais de execução e de interpretação que estão sendo propostos nesse Carimbó.

PALAVRAS – CHAVE: Dona Onete; Carimbó Chamegado; Criação Musical.

ABSTRACT

This work is titled - The Caboclo spell of Dona Onete: An ethnomusicological look at the trajectory of Carimbó Chamegado; from Igarapé - Miri to Belém, the object of study is the singer, songwriter, and historian Professor Ionete Gama, better known in music of Pará like Dona Onete, which has a particular way of interpreting the Carimbó, baptized by her "Carimbó Chamegado". In this process I analyze three compositions comprising three periods of this production: - The first in the City of Igarapé - Miri, in Canarana Folkloric Group, where his first letters appeared; - Second, this time in the City of Belém, where she participated in the Project Terruá Pará; - And the third, where his work gained the commercial character through their 1st CD. Important to understand how these compositions were built, and the place (the City of Igarapé - Miri, its history, customs, legends and music) influenced the Carimbó Chamegado, and contributed to safeguarding the popular demonstrations in the City of Igarapé - Miri, from this song. The theoretical framework of ethnomusicology scholars, in particular, Blacking (1973) and Béhague (1992), they are subsidies to understand the process of musical creation within Carimbó Chamegado and also Lévi-Strauss, Stuart Hall and Nestor Garcia Canclini, discussing identity. Methodologically, I consulted books and papers, compositions, recordings, videos, and also fieldwork, through semi - structured interviews with the composer in question, who provided information about their participation in the Project Terruá Para and CD Spell Caboclo, released in 2011, analyze the compositions watching the musical structures that are composing this Carimbó.

KEY - WORDS: Dona Onete; Carimbó Chamegado; Musical creation

SUMÁRIO

1. REFLETINDO SOBRE MINHA IDENTIDADE: Um Pesquisador no contexto cultural de um Município sem registros.	13
2. NAVEGANDO PELOS CAMINHOS DE CANOA PEQUENA: Um breve histórico socioeconômico, cultural e musical da cidade de Igarapé-Miri.	31
2.1. Esboço Histórico.....	31
2.2. Cenário Econômico de Igarapé-Miri.....	36
2.3. Aspectos socioculturais.	40
2.4. A Produção musical em Igarapé-Miri.	48
2.5. Ionete da Silveira Gama.....	62
3. CHAMEGANDO NO FEITIÇO DO CARIMBÓ DE DONA ONETE: Entre Caminhos de Canoa Pequena e Cidade das Mangueiras.	70
3.1. O Carimbó.....	70
3.2. Dona Onete e o Carimbó Chamegado.....	78
4. O OLHAR ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE A TRAJETÓRIA DO CARIMBÓ CHAMEGADO: Análise de três momentos.	88
4.1. A Etnomusicologia e a Política de Salvaguarda das Manifestações Populares	88
4.2. A Análise em Etnomusicologia.....	93
4.3. Composição Nosso Igarapé-Miri.....	96
4.4. Composição Chuê Chuá.....	103
4.5. Composição Carimbó Chamegado.....	109
5. CHAMEGADO: UM NOVO ESTILO DE CARIMBÓ?	11516

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. REFLETINDO SOBRE MINHA IDENTIDADE: Um Pesquisador no contexto cultural de um Município sem registros.

A história de um determinado grupo social não é a história de ações individuais. Ela relata o conjunto de tradições (língua, regras, costumes, instrumentos de trabalho, roupas, casas, plantações, técnicas, as concepções de mundo, enfim o conjunto de experiências e relações) que um grupo social produziu coletivamente e vivenciou ao longo do tempo em um determinado lugar: a cultura. (NONATO 2002 p. 36).

Assim como Lévi-Strauss, na obra *Tristes Trópicos* (1986), narra toda sua trajetória etnográfica, descrevendo trechos romanceados sobre sociedades indígenas brasileiras, busco nessa sessão relatar um pouco de minha história como pesquisador, mesmo que inconscientemente - já que sempre tive a prática de investigar e compreender como funcionavam os movimentos culturais - no Município de Igarapé-Miri, para construir entendimentos à escolha de Dona Onete e seu Carimbó Chamegado como meu objeto de estudo.

Minha experiência de vida se deve muito à herança que recebi de minha família. A maior parte dela escolheu trabalhar com a docência, e paralelamente a isso sempre teve uma grande afinidade com a música o que proporcionou uma grande contribuição à música paraense.

Ao refletir sobre minha identidade cultural, docente e musical, vejo que tudo que construí tinha, ou ainda tem hoje, um objetivo: valorizar e exaltar a cultura de Igarapé-Miri. Muito da música que aflora no nosso estado, principalmente no Carimbó e na guitarrada tem de certa forma uma contribuição dos mirienses, já que esse movimento musical surgiu com muita força no Município e logo ganhou visibilidade na capital do Estado. E é com esse pensamento que apresento um pouco do que fui, do que sou e do que quero ser daqui pra frente.

A família Gonçalves é tradicional no Município de Igarapé-Miri (PA) e eu integro a 4º geração. Meu primeiro contato com essa herança foi quando aos 03 (três) anos de idade, minha avó Dona Ecila Raimunda, ainda naquela época chamada de mestra (assim eram tratadas e reverenciadas as professoras) me conduzia para as aulas que ela ministrava em uma das escolas municipais (Escola Marilda Nunes). Nessa oportunidade acompanhava os trabalhos produzidos por seus alunos e ela fazia com que eu produzisse também. Dois anos depois já com a idade de ingressar no Jardim de

Infância, já sabia ler e escrever pequenos trechos, e a diferenciar significados como os acentos: agudo e circunflexo.

Paralelo a isso, meu bisavó, o Sr. José Plácido Gonçalves, que era um exímio flautista, começou por sua conta a tentar ensinar-me as técnicas de sua flauta, já que nenhum de seus 13 (filhos) seguiu por esse caminho. Infelizmente eu também não consegui avançar, já que o horário de 17 horas, ou seja, 5 da tarde para um garoto “viciado” em futebol era desanimador. Na casa de meu bisavô morava como agregado, um de seus netos, Dercy Gonçalves. Dercy além de um multi-instrumentista era “multi” também nas artes cênicas, já que desempenhava as funções de diretor, cenógrafo, coreógrafo, figurinista e diretor musical, nas peças teatrais produzidas na cidade. Dercy a exemplo de José Plácido participou por muitos anos dos trabalhos teatrais da Prof.^a Eurídice Marques¹. Foi quando em um desses trabalhos, “As Pastorinhas Filhas de Conceição”, recebi o convite de Dercy para acompanhar um dos ensaios. Fui uma vez, duas, e não deixei mais de frequentar a casa da “Tia Eurídice” como chamávamos. O que mais me chamava atenção eram as execuções musicais, de cada uma das músicas feitas para os personagens, o que me deixava encantado e interessado em aprender a tocar um instrumento. Logo ganhei o papel de um dos pastores que juntos com a caravana, seguem para Belém para presenciar a chegada do Messias que se anunciava.

Depois participei da Paixão de Cristo, na qual interpretava um dos guardas do Rei Herodes, e por fim participei de um dos maiores projetos teatrais – e que na minha cabeça pensava ser um “musical” - de Igarapé-Miri dirigido por Dercy e escrito, inclusive as músicas, pela Professora Eurídice que foi o **Cordão do Camarão**, no qual interpretei por alguns anos o Boto Tucuxi²:

O BOTO

(Eurídice Marques)

Nas águas do Mar eu boio
 Eu boio nas águas do mar (2x)
 Sou boto lê lê
 Sou boto lá lá
 Sou boto maroto sinhá (2x)

¹ Será tratada a seguir

² Existem dois tipos de botos na Amazônia, o rosado e o preto, que também é conhecido como Tucuxi, sendo cada um de diferente espécie com diferentes hábitos e envolvidos em diferentes tradições. Diz-se que o boto preto ou Tucuxi é amigável e ajuda a salvar as pessoas de afogamentos, enquanto que o rosado é perigoso.

O boto Tucuxi escurinho
 Mas é bondoso demais
 Protege os viajantes
 Não deixa ninguém se afogar
 Protege os viajantes
 Não deixando ninguém se afogar

E como já estava crescendo e não podia mais viver o referido boto, pois o Cordão requeria que fosse uma criança que o interpretasse, então fui “promovido” a outro papel, o de Marinheiro Marino, irmão do Marinheiro Matheus (interpretado por Dercy) onde fazíamos um Duetto:

MARINHEIRO

(Eurídice Marques)
 Somos filhos de um pobre barqueiro
 E criado nas ondas do mar
 Nosso berço era a proa de um barco
 Navegando de noite a remar (Bis)

Fui crescendo, crescendo e crescendo.
 Sempre olhando as ondas do mar
 Mas um dia meu bom pai me disse
 Vai Matheus a teu irmão ajudar (bis)

Vinte anos eu tenho de idade
 Vinte anos nas ondas do mar
 Eu me chamo Marinheiro Marino
 Marinheiro das ondas do mar (bis)

No final da década de 80, e início da década de 90, período de minha adolescência, continuei participando desses projetos, e alguns outros paralelos que aconteciam em Igarapé-Miri. Especificamente com Dercy Gonçalves, atuei nas peças: “Chapeuzinho Vermelho”, “A bruxinha que era boa”, “O Boi e o burro a caminho de Belém”, só para citar alguns. Infelizmente essas produções não continuaram, e então tive o privilégio de participar de outro projeto iniciado no Município que o foi o “Grupo de escoteiros do mar Sarges Barros”³. Esse projeto foi idealizado pelo casal Dorival e Conceição Galvão, que pensaram em uma forma de ajudar as crianças e jovens de Igarapé-Miri a ter uma “ocupação”.

O grupo de escoteiros oferecia diversos aprendizados para a comunidade: na plantação com horta doméstica, na fabricação de vassouras, na produção de placas

³ O escotismo é um movimento que surgiu na Inglaterra no ano de 1910 e foi criado por Baden-Powell. Este movimento surgiu com o objetivo de aperfeiçoar os conhecimentos dos jovens e desenvolver princípios morais, cívicos e organizacionais.

numeradas para as casas do Município (trabalho esse feito pelos escoteiros) e nas campanhas de vacinação de crianças e animais (já que Dorival era funcionário da antiga Fundação Nacional de Saúde, e solicitava o trabalho dos jovens, para que os mesmos pudessem aprender mais um ofício). Na foto a seguir estou segurando a bandeira do grupo de escoteiros (o último na foto).



Fig.1 Grupo de Escoteiros Sarges Barros
Arquivo: Francinei Costa

O Grupo de Escoteiros Sarges Barros foi também o responsável pela criação da Festa do Açaí, evento cultural do Município que acontece até hoje no mês de novembro, que abordarei na sessão seguinte. Mais uma vez, ficamos carentes de um projeto sério, o grupo de escoteiros terminou, deixando saudades.

Com a chegada do Ensino Médio, comecei minha busca vocacional por uma vaga no Vestibular, e as únicas coisas que vinham em minha cabeça de adolescente/jovem eram a música e a docência. Queria muito ser professor, e voltar para Igarapé-Miri para trabalhar nas nossas escolas com a cultura local, mas também queria muito trabalhar com a música. Resolvi então prestar vestibular para o Curso de Educação Artística – habilitação em Música, na Universidade Federal do Pará, porém não tinha feito nenhum curso de formação musical (escolas especializadas). Procurei então o maestro da Banda de Santana - o Sr. Amintas - com o qual comecei a ter aulas de música (teoria musical), para poder prestar o Vestibular.

Apresentei o programa exigido na prova de habilitação para seu Amintas, mas percebi que muita coisa que tinha ali, provavelmente ele não dominava – principalmente a parte teórica, já que sempre foi um músico que aprendeu nos moldes “de pai pra filho”, entenda-se, técnicas assimiladas por gerações por famílias de músicos mirienses – daquele conteúdo apresentado. Consegui armazenar informações básicas sobre teoria musical passadas por ele, e conseqüentemente ser aprovado no teste habilitatório do Curso de música, que me levou à classificação no Vestibular naquele ano.

Na Universidade consegui juntar dois desejos: a docência e a música. E na disciplina Folclore Brasileiro, determinei o que queria fazer: um registro da diversidade musical que Igarapé-Miri tem, e que poucas pessoas – principalmente na Universidade quando expunha meus trabalhos – conhecia. Logo meu pensamento me remeteu a busca de bibliografias sobre o meu município (Igarapé-Miri), principalmente sobre a cultura e as produções artísticas que ocorriam por lá, e minha surpresa foi que naquele momento somente um escritor tinha um trabalho publicado, Eládio Lobato, filho de Igarapé-Miri, e que outrora foi vereador, e exerceu dois mandatos de prefeito de Igarapé-Miri e duas vezes deputado estadual. Eládio publicou a obra *Caminho de Canoa Pequena (1985)*⁴, que conta um pouco da história do município, e algumas lendas e costumes.

Para estruturar minha monografia, decidi caminhar para produção inicial de uma bibliografia sobre o município, pensava em construir um material para que outros pesquisadores não tivessem a mesma dificuldade que estava tendo em falar de Igarapé-Miri. Mas o quê? Tinha que falar daquilo que conhecia e que tinha vivenciado literalmente. Daí então veio à ideia de trabalhar com três composições da Professora Eurídice, feitas para o Cordão do Camarão: o boto que interpretei por alguns anos, a Iara, e a Mãe D’água:

A IARA⁵
(Eurídice Marques)

Sou a Iara sou de encantar
Canto ao sol e ao luar
Sou a Iara e sou de encantar

⁴ Livro lançado em 1985, atualizado e reeditado em 2007.

⁵ A Iara é uma lenda do folclore brasileiro. Ela é uma linda sereia que vive no rio Amazonas, sua pele é morena, possui cabelos longos, negros e olhos castanhos. A Iara costuma tomar banho nos rios e cantar uma melodia irresistível, desta forma os homens que a vêem não conseguem resistir aos seus desejos e pulam dentro do rio. Ela tem o poder de cegar quem a admira e levar para o fundo do rio qualquer homem com o qual ela desejar se casar. Os índios acreditam tanto no poder da Iara que evitam passar perto dos lagos ao entardecer. (disponível em <http://www.brasilecola.com/folclore/iara.htm>).

Canto ao sol e ao luar

Nas noites claras
 Ou escuras bem escuras
 Pairo nas ondas com brandura
 Como um alarme
 De paz e ternura
 Faço gelar as criaturas

MÃE D'AGUA⁶
 (Eurídice Marques)

Seja a água cristalina
 Ou barrenta como for
 A mãe d'água e sua menininha
 Mostram logo seu valor

Só nas cachoeiras
 Elas não podem agir
 Pois as pedras lhe encandeiam
 E não podem resistir.

Essa monografia além de apresentar uma das compositoras populares do Município, trazia também como objetivo analisar características nas composições da Professora Eurídice. Ela compunha Carimbó, Valsa, Xote, entre outros ritmos regionais. Foi então que meu olhar Etnomusicológico, mesmo sem conhecer a ciência ou as teorias, começava a aflorar, pois começava ali um trabalho de “registro” das composições e artistas de meu Município.

Em Belém, durante o período de minha graduação, participei por 02 anos a convite do Professor José Maria Bezerra, que era meu professor de violão no curso de música da UFPA, do Coro Cênico da UNAMA⁷, coro que trabalha com arranjos para coral e instrumental de músicas folclóricas, e de compositores do interior (alguns desconhecidos do grande público), assim como compositores que já se destacavam na história da música paraense como Waldemar Henrique e Wilson Fonseca. Participei com o coro do show “Trilhas d'água”, que fez apresentações em muitos eventos, onde destaque a Mostra “Sentidos da Amazônia”, realizado na Câmara dos Deputados em

⁶ **Iara** ou **Uiara**, também referida como “**Mãe-d'água**”, é uma entidade do folclore brasileiro de uma beleza fascinante. Por ser uma sereia, enfeitiça os homens facilmente por ter a metade superior de seu corpo com formato de uma linda e sedutora mulher. Já a parte inferior do seu corpo em formato de peixe não é muito notada, por estar submersa em água. Assim não há quem resista a sua belíssima face e suas doces canções mágicas. (disponível em <http://www.infoescola.com/folclore/iara>).

⁷ O Coro Cênico da UNAMA desde sua formação em 1994 direciona seus projetos para realização de shows, recitais, performances lítero-musical e produção de CD's a partir da coleta e pesquisa de músicas de nossa região registradas e adaptadas para canto-coral, uma releitura do nosso universo sonoro. (disponível em <http://cenicasesmusicaisunama.blogspot.com.br/>)

Brasília, e o show no auditório do CCBEU. E, ministrei ainda, oficinas de canto Coral para crianças no Projeto **Estrela Ananin**, no Bairro do Aurá em Ananindeua⁸.

Nos finais de semana, durante minhas folgas, em Igarapé-Miri comecei a caminhar nas trilhas do trabalho profissional com a música. Juntamente com um grupo de jovens que participavam de uma associação esportiva que se chama **Jápper**,⁹ começamos a tocar um samba após os jogos de futebol do campeonato municipal, esse samba foi ficando tão famoso, que foi batizado de Companhia do Jápper. O grupo passou a ser convidado para abrir os shows das bandas da Capital que se apresentavam em Igarapé-Miri, assim como animar os eventos mais tradicionais da cidade.



Fig. 2 Grupo Companhia do Jápper.
Foto: Acervo Patrich Depailler

Com a associação Jápper inauguramos o primeiro bloco de Carnaval do Município, que inseriu no seu percurso um trio elétrico, que no nosso caso era um

⁸ Município da região metropolitana de Belém.

⁹ Segundo relatos contidos na página da Associação Jápper no facebook, o surgimento desse nome se deu devido a grande ascensão do voleibol no Brasil, onde muitos jovens influenciados por esse destaque mundial começaram a praticar regularmente esse esporte nas Escolas e ruas de Igarapé-Miri. Carlos Augusto Pinheiro Corrêa, ao recordar esse momento narrou os seguintes acontecimentos: Comigo não foi diferente. Começou nos jogos internos do colégio, nas quadras de rua nos finais de semana e nos campeonatos de bairros. Em um dos campeonatos, junto com meus amigos da cidade de Igarapé-Miri, decidimos formar um time fixo para os campeonatos que pudéssemos participar. De volta a Belém, já em minha escola, comentei com meus colegas de sala a minha ideia de formar um time e queria sugestões para o nome desse time. Escolhi 03 nomes e os levei para IG, para decidir entre os amigos qual usar. Eram eles: 1. Nuncaganhamu; 2. Somãodivaca; 3. Japerdemus. Depois da escolha o nome ficou JAPPER DEMMUS. Após a escolha do time fixo e o batismo, começamos a participar, ganhar e a criar uma pequena fama entre os jovens da época na cidade de Igarapé-Miri. É como eu me lembro do início da história do Jápper.

caminhão que na sua carroceria recebia a banda, o equipamento de som, o gerador de energia, e o freezer que vendia as bebidas do Bloco.



Fig.3. Trio Jápper (Carnaval 2001).
Foto: Acervo Elzimar Serrão

Os blocos carnavalescos que participavam do Carnaval eram os blocos de sujo e escolas de Samba. Após o bloco Jápper, o carnaval de Igarapé-Miri começou a mudar, e a maioria dos blocos seguiu a ideia do trio, ainda que fossem os fabricados artesanalmente por nossos carpinteiros, o que ainda hoje podemos observar no período Carnavalesco na cidade. Com o fim da Companhia do Jápper, fui convidado pelo senhor Ademir de Sousa, músico conhecido no Município pelo apelido de Massara, a participar da Banda que se apresentava em Igarapé-Miri: “Banda Nova Geração”. Essa Banda percorria as festas do Interior do Município, assim como as casas noturnas e bares da cidade apresentando um repertório popular composto por brega, merengue, Cumbia e Carimbó.

Porém alguns amigos aconselharam Ademir a mudar o nome e o estilo da Banda. Sugeriam que a mesma aderisse ao nome de Massara & Banda, já que o mesmo era bastante conhecido na região. Com o grupo gravamos 4 CD’s e um DVD, primando por regravações da época da Jovem guarda, e brega dos anos 80/90, além de composições próprias. O grupo participou, e ainda participa hoje dos principais eventos da cidade (Carnaval, Festival e bailes da sociedade Miriense).



Fig4. Massara& Banda no Carnaval de Igarapé-Miri
Acervo particular Patrich Depailler



Fig 5. Massara & Banda no Jornal Miriense
Acervo particular Patrich Depailler

Depois de ter concluído o curso de Educação Artística – habilitação em Música - voltei a residir em Igarapé-Miri e comecei a lecionar no ano de 2002 a disciplina Artes na Escola Estadual Enedina Sampaio Melo. Nessa escola trabalhava com todas as

turmas que tinham a disciplina na sua grade curricular nos três turnos (manhã, tarde e noite). Foi neste período que tive a ideia de fazer com que meus alunos se envolvessem com a pesquisa e pudessem registrar e conhecer um pouco da cultura de sua terra.

Foi quando apresentei para a direção e a coordenação pedagógica o projeto da **ENEARTE**¹⁰, como foi batizada a Feira de Artes da Escola Enedina. Todo ano, os alunos buscavam apresentar uma pesquisa sobre um artista, uma produção artística ou um evento cultural que existia ou existiu no Município, e colocá-la na exposição. O evento percorreu os espaços mais “conceituados” da cidade: Casa da Cultura, Espaço de eventos da Paróquia de Santana, no Netunu’s Club – Clube social da cidade – por duas vezes, no Centro cultural de Igarapé-Miri, e também na própria Escola Enedina.



**Fig. 6. Cerimônia de abertura da Enearte
Na ocasião a presença do então Secretário de Cultura de Igarapé-Miri
Sr. Aurino Gonçalves (PINDUCA)
Acervo particular de Patrich Depailler**

¹⁰ O nome ENEARTE veio da mistura dos nomes Enedina (escola), e Artes, e também faz referencia ao encontro de Artes de Belém promovido pela EMUFPA (Escola de Música da UFFA), chamado de ENARTE.



Fig. 7. Alunos preparando seu estande para exposição de trabalhos de pesquisa Acervo particular de Patrich Depailler

Logo o projeto foi tomando outros rumos, e além dessa pesquisa começamos a dar espaço aos artistas que estavam começando, proporcionando “um palco” com um evento que ficou famoso na cidade, onde até outras escolas, e ex-alunos solicitavam também participar. Os artistas mais “famosos” eram convidados a participar de entrevistas, e rodas de conversas feitas com os alunos. Oficinas foram ministradas por professores e artistas convidados de outras cidades, e também do interior de Igarapé-Miri.



Fig. 8. Noite Cultural. Show dos alunos Acervo particular de Patrich Depailler

A Feira ganhou uma noite Cultural, inicialmente só com os shows dos alunos, mas logo se transformou em três noites, já que tivemos uma solicitação grande de divisão, por contas dos alunos de religiões diversas. Shows de grande porte da capital foram introduzidos à programação, bandas Gospel, populares, folclóricas, eruditas, fizeram que cada noite de shows se tornasse um evento tradicional no calendário cultural de Igarapé-Miri¹¹. Com as mudanças constantes na direção da escola Enedina, por conta das indicações políticas, o projeto, que tinha um custo elevado, não teve o apoio necessário para continuar, e mais uma vez o espaço para a produção artística foi cerceado por falta de incentivo. A ENEARTE “viveu” por 7 (sete) anos, e muitos artistas mirienses que por lá começaram, configuram hoje no cenário cultural miriense.



**Fig. 9. Enearte 2005.
Show de encerramento
Banda Meninos da Bahia
Acervo particular de Patrich Depailler**

No ano de 2008, resolvi continuar as pesquisas iniciadas pelos alunos, acrescentando informações e entrevistas. Comecei a digitar e catalogar os trabalhos pesquisados. Esses trabalhos foram introduzidos no arquivo da biblioteca da Escola Enedina, e uma parte deles comigo. De vez em quando publico alguma coisa, outras, vou adequando ao conteúdo de minhas aulas, e acrescentando em algum trabalho escolar; desse jeito contribuindo com minha parte para um acervo bibliográfico que ainda é escasso, mais cheio de particularidades e riquezas culturais.

Durante o trabalho de catalogação, alguns dos pesquisados me chamaram atenção. Pra ser mais exatos 3 (três): Aldo Sena, Pantoja do Pará, e Professora Ionete.

¹¹ No ano de 2004 a Feira da Escola Enedina Sampaio Melo estava nos registros da Secretaria Municipal de cultura como um Evento estudantil Oficial do Município.

Os três na ocasião participavam do Projeto Terruá Pará¹². Em suas apresentações dificilmente se remetiam a falar sobre a influência da música de Igarapé-Miri em suas composições, apesar de os três terem suas raízes musicais no Município. E esse fato me causou uma inquietação, que me fez refletir “**sobre minha identidade**”. Será que esses artistas não utilizaram nenhum elemento das músicas que conviveram por anos no Município? Já que as composições apresentadas no projeto eram as mesmas executadas por eles na década de 70 nos bailes em Igarapé-Miri.

O próximo passo foi tentar um envolvimento na política municipal, já que na maioria dos Municípios as questões político-partidárias eram e atualmente são muito acirradas e eu engajado que estava nos movimentos culturais onde os políticos tinham influência direta por sua contribuição de alguma maneira, fui convidado por alguns no ano de 2008 a concorrer a uma cadeira na Câmara Municipal de Igarapé-Miri, e resolvi aceitar; pensava que após ser eleito, conseguiria desenvolver um trabalho voltado para a cultura do município, assim como vislumbra a possibilidade de propor, ou discutir, linhas de financiamento para pesquisas no âmbito cultural. Infelizmente minhas propostas não agradaram meus conterrâneos e não pude chegar lá, porém mesmo indiretamente continuei contribuindo com os movimentos culturais e políticas para a ascensão da nossa cultura, discutindo sobre a criação do Conselho Municipal de Cultura de Igarapé-Miri, do qual faço parte como representante da cadeira da câmara setorial dos músicos.



**Fig. 10. Cartaz da campanha eleitoral 2008.
Acervo particular de Patrich Depailler**

¹² Programa do Governo do Estado do Pará, realizado por meio da Cultura Rede de Comunicação, voltado à difusão, circulação e registro das manifestações artísticas paraenses.

De volta a Belém em 2010, na ocasião para concorrer a uma vaga no Mestrado, consegui ingressar como aluno especial no Programa de Pós Graduação em Artes na Universidade Federal do Pará, frequentando a Disciplina Tópicos Etnomusicologia, com a doutora Sonia Chada. Os estudos etnomusicológicos fizeram com que eu direcionasse minha pesquisa para esse campo utilizando as composições folclóricas do município de Igarapé - Miri. Com isso escolhi dentre os artistas citados, a compositora Professora Ionete Gama com especial relevância para minhas informações.

[...] por muitos anos trabalhou nas escolas do município com as Disciplinas História do Brasil e Estudos Paraenses e que começou escrever suas composições dentro de um grupo folclórico chamado “Canarana” a partir de seu conhecimento sobre a história e cultura paraense [...]. (Revista PZZ, Nov. 2011).

A Professora Ionete, agora chamada de Dona Onete, começou apresentar-se em festivais classificando sua maneira de cantar Carimbó, de Carimbó Chamegado. Isso além de trazer curiosidade de saber o que se tratava, me trouxe a sensação de que aquele discurso sobre a execução musical soava familiar, e que em algum momento de minha trajetória já tinha presenciado esse tipo de execução.

Daí recorreu à lembrança de ter acompanhado minha avó Dona Ecila quando participava ativamente dos movimentos da Igreja católica. Nessas reuniões, vi a professora Ionete já construir “cantos” para os encontros, assim como nas reuniões do sindicato dos trabalhadores rurais, que de alguma forma era uma extensão das ideias da igreja católica.

Na escola Aristóteles Emiliano de Castro (Ginásio), minha mãe Ana Maria foi professora, e Ionete foi uma das amigas que ela teve. Durante as programações culturais da Escola sempre se apresentava um grupo de Carimbó, desde daí já surgiram às composições da Professora Ionete, bem como para os encontros de educadores que geralmente aconteciam em Igarapé-Miri.

Segundo Santos (2013):

Participou intensamente das mobilizações sindicais dentro magistério, bem como em movimentos sociais ligados a igreja Católica e ao Partido dos trabalhadores (PT). Neste contexto de lutas, a música era também uma ferramenta de mobilizações. Sua composição mutirão da farinha (1978), por exemplo, se transformou numa espécie de hino (código, senha) para as reuniões dos trabalhadores rurais. (p.41,42)

Fazendo toda essa referência, e tendo acompanhado um pouco sobre a vida e a história da professora Ionete, alguns fragmentos de textos sobre ela me chamaram atenção:

Segundo Melo (2004):

[...] Dona Onete está inserida e representa o folclore midiático. Esse movimento circular cultural é composto de ações que diverge, compara, distingue, mesclam símbolos das mais diversas nações, povos, bairros, regiões e cidades... São aspectos obstinados do folclore midiático (p. 269).

Segundo Campelo (2012):

Essa nova versão do Carimbó como explica dona Onete é uma junção de outros ritmos como lundu, banguê, Carimbó, Siriá, tambor de nagô e toadas de boi bumbá. A dança, conforme Dona Onete é diferente, pois “[...] você pode dançar até agarrado o Carimbó, que você dança.” A música chamegada é um ritmo leve e denota um ar sensual. Características essas originárias dos ritmos musicais que o compõe. Outro ponto a ser destacado é que o Carimbó Chamegado nasceu na localidade do Baixo Tocantins. Assim também é conhecido como Carimbó de águas doces, o diferenciando do Carimbó da zona do salgado, este originário das cidades de Marapanim, Curuçá e Algodual. Como se observa a cultura do caboclo interage com a geografia amazônica, pois sua realidade cotidiana é inerente à cultura. (p.115).

Já a revista PZZ (2011) ressalta: [...] mestra da cultura popular, seu canto é de sereia. Toda faceira, toda brejeira [...] seu conhecimento e sua formação [...] são a expressão telúrica da autentica cabocla amazônica, com todos seus encantos sonoros e poéticos. (p.46).

Portanto, esse estudo tem como objetivo Geral Investigar o Carimbó Chamegado de Dona Onete, a partir de análise de 3 (Três) composições, a luz da etnomusicologia, assim como objetivos específicos fornecer informações contextualizadas sobre Dona Onete, enfatizando sua trajetória. Compilar dados sobre o contexto cultural e musical de Igarapé-Miri – PA. Averiguar a presença do contexto sócio-cultural miriense na produção musical de Dona Onete, e Contribuir para uma historiografia musical miriense e, conseqüentemente, para os estudos sobre músicos no Pará.

Nesse processo analiso três composições, que compreendem três períodos dessa produção. A primeira no Município de Igarapé-Miri no Grupo Folclórico Canarana, no qual suas primeiras letras surgiram, registrando assim o início de suas composições.

A Segunda, já na capital Belém, onde participou do Projeto Terruá Pará, que se confunde com sua chegada em Belém do Pará e a descoberta de suas composições por produtores musicais que a inseriram no cenário musical paraense através desse projeto.

E a terceira, onde sua obra ganhou o caráter comercial por meio de seu 1º CD. CD que busca uma afirmação da cantora e compositora no cenário midiático nacional.

Interessa compreender como foram construídas essas composições, e como o meio (o Município de Igarapé-Miri, sua história, costumes, lendas e música) teve influência no Carimbó Chamegado, tendo como referencial alguns teóricos da Etnomusicologia.

Merriam (1964) diz que a Etnomusicologia é conhecida como antropologia da música. Já Seeger (1992) diz que ela é mais propriamente etnografia da música, a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural ou o estudo da música como cultura.

O autor que é referencial no estudo Etnomusicológico, e que mencionarei nesta pesquisa é John Blacking:

[...] processos fisiológicos e cognitivos essenciais que geram composição musical e performance, podem até ser herdados geneticamente e, portanto, presente em quase todos os seres humanos (BLACKING 1973, p. 22 tradução nossa)¹³

Fazendo uma interpretação na afirmação de Blacking vejo que ele ressalta que a música é uma síntese de processos cognitivos presentes em uma cultura e no corpo humano. As formas que adota e os efeitos que produzem em nós são gerados pelas experiências sociais de corpos humanos em diferentes meios culturais. E complementa:

[...] Para afirmar que a Etnomusicologia é um novo método de análise de música e história da música, faz-se necessário basear-se em uma suposição que a música é som humanamente organizado. (BLACKING 1973, p. 26)¹⁴.

¹³ essential physiological and cognitive processes that generate musical composition and performance may even be genetically inherited, and therefore present in almost every human being.

¹⁴ Ethnomusicology's claim to be a new method of analyzing music and music history must rest on an assumption not yet generally accepted, namely, that because music is humanly organized sound

Em outras palavras, a música é som humanamente organizado, ele expressa aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade.

O outro autor que destaco nessa pesquisa é Gerard Béhague. E ele afirma:

[...] qualquer composição musical é produto da mente de uma ou de varias pessoas [...] obviamente que o fato dos processos cognitivos do individuo/compositor serem basicamente os mesmos do grupo a que pertencem, não invalida a existência e o impacto individual na composição (BEHAGUE, 1992, p.8).

Além dos autores citados, estou também consultando as teorias de outros nomes da Etnomusicologia, entre eles: Seeger (1992), Bruno Nettel (2005) e Alan Merriam (1964), pois entendendo que seus estudos podem contribuir para uma interpretação feita por mim, nas “falas” de Dona Onete registradas nas entrevistas, assim como na análise musical que estou propondo nesse estudo, já que essa análise dar-se-á a luz das teoria etnomusicológicas.

Para colher subsídios para a efetivação deste Projeto, estou realizando uma pesquisa com abordagem histórica, por entender que a grande finalidade é conhecer o tema proposto, e compreender como o Carimbó Chamegado de Dona Onete foi construído, analisando e avaliando todos os dados coletados.

A pesquisa em questão foi realizada inicialmente no Município de Igarapé-Miri onde a compositora viveu toda sua trajetória profissional, e iniciou seu trabalho musical no Grupo Folclórico Canarana. E esta dividida da seguinte forma:

No item II intitulado: **NAVEGANDO PELOS CAMINHOS DE CANOA PEQUENA**: *Um breve histórico socioeconômico, cultural e musical da cidade de Igarapé-Miri.* Esta sessão busca fazer um panorama dos fatos que mais se destacaram do município de Igarapé-Miri, seja na história, na cultura e principalmente na música. Pontuando como era a produção dos grupos musicais a partir dos anos 70, onde encontro, o início da produção de Dona Onete no Município, descrevendo sua trajetória docente e musical. Utilizarei a Obra Caminho de canoa Pequena do escritor miriense Eládio Lobato com base para as informações.

Já no item III: **CHAMEGANDO NO FEITIÇO DO CARIMBÓ DE DONA ONETE**: *Entre Caminhos de Canoa Pequena e Cidade das Mangueiras.* Nessa sessão estarei fazendo uma revisão bibliográfica sobre o que já foi escrito sobre o Carimbó no Pará, utilizando com base bibliográfica um documento em forma de dossiê

disponibilizado pelo IPHAN-Pa, que registra varias pesquisas sobre o Carimbó. Assim como entendimentos sobre o Carimbó Chamegado de Dona Onete, segundo suas palavras, registradas em entrevista feita com a compositora. Também descreverei sua chegada a Belém, e como a mídia descobriu suas composições.

O item IV: ***O OLHAR ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE A TRAJETÓRIA DO CARIMBÓ CHAMEGADO***: *Análise de três momentos*. Nessa sessão irei tratar do que estou chamando de análise musical etnomusicológica. Tratarei das formas de análise propostas pela Etnomusicologia, assim como das propostas de Políticas de Salvaguarda das Manifestações populares. Esse processo de análise busca compreender como o Município de Igarapé-Miri pode ter influenciado as composições de Dona Onete, analisando a composição “**Nosso Igarapé-Miri**”, tendo como informantes nessa localidade pessoas que conviveram e trabalharam com Dona Onete, especialmente os jovens que fizeram parte do Grupo Folclórico Canarana, o Artista Pim que gravou algumas de suas composições e a própria compositora. Entre eles estarei realizando entrevistas semi-estruturadas que estão me fornecendo embasamentos para um entendimento das estruturas musicais (forma de tocar, interpretar, instrumentos musicais que compunham essas apresentações etc.) que estão compondo esse Carimbó.

Em seguida estarei analisando a composição “**Chuê - Chuá**”, produzida para o Projeto Terruá Pará, entrevistando a produção que trabalha com Dona Onete no projeto. E por fim a análise da composição “**Carimbó Chamegado**”, registrada no CD intitulado Feitiço Caboclo de Dona Onete lançado em 2012.

Farei um comparativo com o que pensam autores da Etnomusicologia citados, com as execuções musicais no Grupo Canarana, do Terruá Pará, e finalmente no Cd Feitiço Caboclo.

2. NAVEGANDO PELOS CAMINHOS DE CANOA PEQUENA: Um breve histórico socioeconômico, cultural e musical da cidade de Igarapé-Miri.

Os escritos sobre a história do Município de Igarapé-Miri ainda são muito escassos devido a poucas informações registradas. A maior parte do que foi escrito está nos folhetos do Tenente-Coronel Agostinho Monteiro Gonçalves de Oliveira (1904)¹⁵, intitulados “Chronica de Igarapé-Miry”, e transcritos para o livro Caminho de Canoa Pequena (1985).

2.1. Esboço Histórico

Igarapé-Miri é um Município brasileiro do Estado do Pará, e localiza-se na região Nordeste Paraense, Microrregião do Baixo Tocantins às margens do rio Igarapé-Miri, limita-se ao norte com o Município de Abaetetuba, ao sul com o Município de Mocajuba, a Oeste com o Município de Limoeiro do Ajuru e a Leste com o Município de Cametá (CRUZ 1945). Segundo censo do IBGE 2011, sua população estimada é de 58.077 habitantes. Igarapé-Miri, traduzido do tupi-guarani, significa Igara = Canoa; Miri = Pequeno, que seria: **“Caminho de Canoa Pequena”**.



**Fig. 11. Localização do Município de Igarapé – Miri
No mapa do Estado do Pará
Fonte: wikipedia.org**

¹⁵ Os folhetos originais encontram-se no arquivo de obras raras na biblioteca do Centur.

As origens do município antecedem ao reinado de D. João V, no início do século XVIII e se deve a uma serraria, implantada no mesmo século, em uma Sesmaria (terreno abandonado), doada pelo rei de Portugal a João de Melo Gusmão no dia 01/10/1710. Dai foi se desenvolvendo e passou a freguesia, onde foi erguida uma capela e festejava-se anualmente Santa Ana. Já nessa época, no lugar conhecido como Igarapé-Miri, às margens do igarapé de mesmo nome, existia uma fábrica nacional para aparelhamento e extração de madeiras de construção, que eram comercializadas em Belém. De todas as fábricas do ramo no Pará, aquela era a mais proveitosa, considerando estar situada em terrenos planos, sólidos e férteis, margeada, em sua maior parte, pelo igarapé Cataiandeuá, pelo qual desciam facilmente as madeiras ali lavradas.

Em 10 de outubro de 1710, João de Melo Gusmão conseguiu do Governador, o Capitão-General Cristóvão da Costa Freire, a cessão de uma sesmaria, contendo duas léguas de terra no rio Igarapé-Miri, muito embora não tenha fixado residência no local. Esse ato do governo, em favor de quem não residia sequer nos terrenos cedidos, causou grande descontentamento entre os posseiros, agricultores e comerciantes ali estabelecidos, que exigiram elevadas indenizações pelas benfeitorias por eles efetuadas no lugar.

Por esse motivo, Gusmão foi obrigado a vender-lhes a maior parte dos terrenos, cabendo ao agricultor e comerciante português Jorge Valério Monteiro, comprar a parte onde estava situada a referida fábrica. A fertilidade do solo do então povoado de Igarapé-Miri, a riqueza de seus habitantes e o brilhantismo das festas religiosas atraíram muitos estrangeiros que acabaram por se estabelecer naquelas terras.

Pouco tempo depois, Jorge Monteiro casou-se com Ana Gonçalves de Oliveira, filha do próspero agricultor Antônio Gonçalves de Oliveira. A excelente compra que fizera e o bom casamento realizado deu-lhe rápida prosperidade. Foi dona Ana quem trouxe de Portugal a devoção a Santana; daí é que Monteiro mandou construir, em 1714, uma bela capela sob a devoção/invocação da santa, na qual eram realizados grandes festejos anuais.

O português Jorge Monteiro enriqueceu tanto que, em 1730, resolveu voltar para a Europa, vendendo suas propriedades para o agricultor João Paulo Sagres de Barros. Este, também prosperou com a fábrica do povoado de Igarapé-Miri. Além disso, continuou com a tradição da Festa de Santana, tornando-a, porém, mais pomposa.

Reconstruiu a capela, ampliando-a e preparou a área a sua volta para as barraquinhas dos festejos.



Fig. 12. Largo de Santana Igarapé-Miri
Fonte: Domínio Público¹⁶

Por ocasião da visita do bispo Dom Frei Miguel de Bulhões, a capela de Santana recebeu a denominação de paróquia, no dia 29 de dezembro de 1754. Um dos filhos de João Paulo de Sagres de Barros, João Sagres de Barros, ordenou-se padre e foi o primeiro vigário da paróquia de Igarapé-Miri, ali permanecendo até seu falecimento, em 1777.

A então freguesia de Santana de Igarapé-Miri sofreu com os rigores da guerra da Cabanagem, em 1835, tendo oferecido resistência aos invasores na figura do juiz de paz, José Antônio Pereira de Castro. Na mesma época em que invadiram Belém, em agosto, os cabanos - chefiados por Manoel Domingos, Alexandre Carlos, Manoel de Souza e João de Souza - cercaram a freguesia de Igarapé-Miri, exigindo-lhe a rendição. Como houve resistência em se entregar, os combates começaram. Com a vitória dos revoltosos, os cabanos invadiram a Freguesia e deram início a atos violentos, através de fuzilamentos, na Praça da Matriz, e assassinatos com armas brancas.

Em 1836, com a chegada das forças legais, os cabanos começaram a ser derrotados nas vilas e lugarejos onde tinham se estabelecido. Assim, a freguesia de Igarapé-Miri voltou à legalidade, através da ação do tenente João Lima de Castro Gama, auxiliado por José Alves, José Gonçalves Chaves e Ambrósio José da Trindade.

¹⁶ Estou chamando de domínio público, fotografias sobre o Município de Igarapé-Miri, que foram passadas de “mão em mão”, e que ninguém sabe ao certo de que são. Muitas delas foram disponibilizadas nas redes sociais e nos trabalhos escolares.

Em 1843, a Lei nº 113, de 16 de outubro, concedeu à freguesia de Igarapé-Miri a categoria de Vila, instituindo, ao mesmo tempo, o respectivo Município. No ano seguinte, o Decreto Legislativo nº 118, de 11 de setembro, anexou à vila de Igarapé-Miri as freguesias de Abaeté e Cairari. A instalação do Município ocorreu, efetivamente, dois anos após a sua criação. Vitorino Procópio Serrão do Espírito Santo foi o primeiro presidente da Câmara Municipal, instalada, conjuntamente com o Município, em 26 de julho de 1845.

Em 1877, através da Lei nº 885, de 16 de abril, a freguesia de Abaeté foi desmembrada do município de Igarapé-Miri e passou a integrar o patrimônio jurisdicional de Belém, até o ano de 1880, quando foi elevada à categoria de Vila.

Com o advento da República, o Governo Provisório do Pará extinguiu as Câmaras Municipais, a 19 de fevereiro de 1890, pelo Decreto nº 60, criando em seu lugar, o Conselho de Intendência, através do Decreto nº 61, de 20 de fevereiro do mesmo ano, nomeando Francisco Antônio Lobato Frade para presidente.

Em 1896, a vila de Igarapé-Miri ganhou os foros de cidade, mediante a Lei nº 438, de 23 de maio de 1896.

Após a vitória da Revolução de 1930, o Decreto nº 6, de 4 de novembro daquele ano, extinguiu o município de Igarapé-Miri, anexando-o ao território de Abaetetuba. Todavia, quase simultaneamente, pelo Decreto Estadual nº 78, de 27 de dezembro seguinte, voltou a ganhar a sua autonomia municipal. Atualmente, o Município está constituído pelos distritos de Igarapé-Miri (sede) e Maiauatá.



Fig.13. Vista da frente da cidade de Igarapé- Miri
Fonte: Domínio Público

O município se apresenta em área de relevo plano, destacando-se as planícies alagadas nas margens dos principais rios. A vegetação é de floresta aberta, ocorrendo pequenas manchas no campo de composição florística nas margens da Rodovia Moura Carvalho as proximidades da cidade de Igarapé-Miri. O solo dominante é o latossolo¹⁷ amarelo distrófico¹⁸.

Os principais acidentes geográficos são: rios Igarapé-Miri, Maiauatá, Meruú-Açu, Canal de Igarapé-Miri e o Moju, navegável durante a maré cheia, devido ter em determinado ponto de seu curso, um rochedo que forma uma pequena cachoeira, intransponível com a maré baixa. O clima do Município de Igarapé-Miri é o equatorial super-úmido. Sendo bem caracterizado o extenso período de chuva que dura e 3 a 4 meses.

¹⁷Principal tipo de solo do Brasil, presente principalmente no cerrado. São solos profundos e intensamente lixiviados, sendo, portanto, rico em ferro e alumínio.

¹⁸Um tipo de solos em que a porcentagem de saturação por bases é inferior a 50%, sendo, portanto, bastante ácidos. São solos de fertilidade média ou baixa.

2.2. Cenário Econômico de Igarapé-Miri

Economicamente Igarapé-Miri se destaca por ter sido um grande exportador de madeira nativa para a Capital Belém, exportação esta que antes era muito prejudicada pelo transporte fluvial que durava aproximadamente (3) três dias. Motivo esse que fez com que Sebastião Freire da Fonseca, conhecido como Carambolas, que era o herdeiro das terras de Portugal, examinasse suas terras, e descobrisse que entre os rios Santana de Igarapé-Miri e o Rio Moju, havia uma faixa de terra com menos de um quilômetro. Carambolas teve a ideia de construir um canal nessa faixa de terra, cavado pelos índios e escravos facilitando assim, o transporte mais rápido para exportação.

SANTIAGO (2005) destaca:

[...] A primeira turma trabalhava do lado de Igarapé-Miri; a quarta para o lado do Moju e as segunda e terceira ficavam no centro. Cada uma recebeu o encargo de escavar seiscentos e sessenta (660) palmos de extensão, com (40) quarenta palmos de largura e (18) dezoito de profundidade, ficando em cada extremidade uma faixa de terra com vinte (20) palmos de largura, chamada mocoóca ou ensecadeira, para impedir a entrada das águas sendo que, a de Igarapé-Miri, teve suas paredes construídas em madeira. Ai trabalhavam os ligeiros (grupamento de soldados) somente na maré baixa. [...] (p. 10).

Porém não podiam imaginar que a força das águas poderia derrubar a ensecadeira¹⁹ do lado de Igarapé-Miri, feita de madeira, o que causou muitas mortes de trabalhadores que foram surpreendidos com o turbilhão de metros cúbicos de água, que destruíram todas as três mocoócas²⁰ de terras distribuídas nas escavações. Este se tornou um dos feitos mais relevantes na história do Município.

¹⁹Segundo o dicionário Aurélio Tapume construído provisoriamente em volta de uma edificação debaixo de água a fim de, com o desvio desta, poder-se trabalhar em seco.

²⁰ Idben



**Fig. 14. Canal de navegação no rio Igarapé-Miri, escavado pelos escravos.
Fonte: Livro caminho de Canoa Pequena**

Outra fonte de renda do Município de Igarapé-Miri foi à cana-de-açúcar trazida por um cidadão que tinha como pseudônimo Pernambuco. Tendo sido primeiramente plantada no Rio Anapú e expandido para toda região. Pernambuco, além de plantar, instalou um pequeno engenho movido à água, e com o passar dos anos chegaram os engenhos movidos a vapor da Inglaterra.

Segundo LOBATO (1985):

A cana-de-açúcar em Igarapé-Miri passou a ser fonte de renda do Município e os senhores de engenho não se limitaram a produzir só cachaça. Surgiu a firma Avelino Joaquim do Vale, no Rio Panacauera, onde as canas tinham um teor de sacarose excepcional, que resolveu instalar uma usina de açúcar cristal. Nela, chegou a produzir grande quantidade de açúcar, que não exportou mais em razão da quota dada a usina pelo Instituto do açúcar e do álcool ser limitada. (LOBATO, 1985, p.65).

Desse modo, [...] “No período áureo da indústria de água ardente até a década de 70, o município experimentou índices altos de crescimento econômico que colocou no elenco dos mais desenvolvidos do estado do Pará” [...]. (LOBATO, 1985, p.66).



Fig.15 – Plantação de Cana de Açúcar em Igarapé-Miri
Fonte: Eládio Lobato (trajetória de minha vida)



Fig. 16. Engenho de Cana de Açúcar em Igarapé-Miri
Fonte: Eládio Lobato (trajetória de minha vida)

Já no século XX Igarapé-Miri teve grande destaque pelo crescente plantio de Açaí. Muitos ribeirinhos por incentivo do Banco da Amazônia tiveram a oportunidade de concretizar suas plantações, antes feita somente para seu próprio consumo, e comercializá-las pelos financiamentos disponibilizados. Daí o Município passa a ser batizado por seus habitantes como a **“Capital Mundial do Açaí”**, orgulhando seus munícipes, por ser considerada o maior exportador de Açaí do Brasil.

Segundo o Jornal Diário do Pará: [...] de lá saem, diariamente, mais de 360 toneladas do fruto, as quais são distribuídas não só para a região, mas para todo o País. [...] (disponível em www.diariodopará.com.br).



Fig. 17. Transporte do Açai em Igarapé-Miri
Fonte: Secretaria Municipal de Agricultura

2.3. Aspectos socioculturais.

No que diz respeito à cultura local, Igarapé-Miri possui em extenso calendário que movimenta a população durante todo o ano. A principal festa religiosa, ainda é tradicionalmente a festividade profano-religiosa (festa de Arraial), da padroeira de Santa Ana, comemorada no período de 16 a 26 de julho, iniciando-se com o Círio terrestre, e encerrando-se com o Círio Fluvial que forma um grande comboio de embarcações que conduzem a imagem da padroeira até a sede do município.



Fig. 18. Círio Fluvial de Santana 2013

Foto: Patrich Depailler

Outras Festividades e eventos culturais destacam-se no Município. Segundo dados da Secretaria de Cultura (2012), a lista é extensa. No mês de Janeiro destaca-se a Folia de Reis²¹, onde grupos musicais saem às ruas arrecadando ofertas nas casas. Durante muito tempo os grupos de Banguê²², foram responsáveis por manter viva essa

²¹ É um festejo de origem portuguesa ligado às comemorações do culto católico do Natal, trazido para o Brasil ainda nos primórdios da formação da identidade cultural brasileira, e que ainda hoje mantém-se vivo nas manifestações folclóricas de muitas regiões do país. Ela apresenta um caráter profano-religioso, fazendo parte do ciclo natalino, anualmente realizado entre 24 de dezembro a 6 de janeiro, quando se realizam as comemorações do nascimento de Jesus com várias festividades, ou festejos populares: como Congados, Folia de Reis, Império do Divino, Reinado do Rosário e Pastorinhas. (disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Folia_de_Reis).

²² Em seu contexto original, segundo o dicionário Aurélio esta relacionado a uma propriedade Agrícola com canaviais e engenho de açúcar primitivo, e em relação ao conceito artístico também foi relacionado aos engenhos, pois foi classificado como Dama dos Engenhos. Teve origem após a abolição da escravatura, através dos descendentes de escravos africanos, que habitavam a ilha do Marajó. No

tradição. Esses grupos saem às ruas tocando seus instrumentos, e recebem o agrado da população, que os presenteiam com o que tem naquele momento (dinheiro, bebidas, comidas, animais etc.), e que ainda hoje desenvolvem essa atividade no Município. Esses grupos se destacam pela forma particular de execução vocal. As vozes são divididas (como em um coral), com um sotaque todo caboclo, que ficou caracterizada como parte principal das ladainhas e rezas e festejos religiosos do Município, assim como na folia de reis que ainda hoje acontece nos dias 05 e 06 de Janeiro.

Além da particularidade das vozes, podemos destacar os instrumentos compõem o banguê:

A ONÇA: Tambor feito de troco de árvore furada, que geralmente utilizavam couro de animais para fechar a boca, onde alguns diziam ser couro de onça mesmo. O músico puxava na parte de dentro um cordão que produzia um som parecido com o barulho emitido por uma onça. A onça lembra muito, o que hoje conhecemos por cuíca.

O BUMBO: Antes feito artesanalmente, também com couro de animais, mas que depois foi substituído por instrumentos feito em fábricas.

CHOCALHO DE MILHO: Canudo de Bambu com dentes perfurados por toda a extensão do canudo, que produzia o som de xeque xeque.

BANJO: O símbolo do banguê, também era feito artesanalmente, mas que já se admite hoje a substituição pelos mais modernos.

Oliveira (1999) relaciona o Banguê de Igarapé-Miri como estrutura musical do Carimbó desenvolvido no Pará:

O Carimbó engloba algumas modalidades regionais que recebem denominações próprias, como o banguê de Igarapé-Miri, o retumbão de Bragança, o gambá de Óbidos, o peru do Atalaia de Salinas, o Sirirá de Cametá etc. [...] (p.357)

Outro evento cultural de grande destaque no Município de Igarapé-Miri é a Festividade de São Sebastião no distrito de Vila Maiauatá²³ que tem como culminância o tradicional Carnaval do Sujo. Todos os anos centenas de foliões dirigem-se para o distrito para “sujar-se” com os mais diversos componentes: Óleo queimado, bisnaga,

município de Cametá, onde formaram um quilombo para a proteção dos negros fugitivos, que conseguiam escapar do domínio português, dos trabalhos forçados e da vida de amargura e sofrimentos. Os movimentos exagerados dos corpos, tanto feminino como masculino denota à imitação das ondulações feitas pela espuma descida do "tacho" (caldeirão), onde se preparava o mel de cana. Disponível em: (http://iaca.amu.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=34&Itemid=41&lang=pt).

²³ Sede do 2º distrito do Município de Igarapé-Miri. Localizada à margem do rio Meruú Açu na pequena baía formada pelo encontro das águas dos rios Meruú e rio Maiauatá.

tinta óleo, mel etc.



Fig. 19. Carnaval do sujo de Vila Maiauatá
Foto: Patrich Depailler



Fig. 20. Foliões no Carnaval do sujo de Vila Maiauatá
Foto: Patrich Depailler

No mês de Junho, período em que a pesca do Camarão se dá de forma mais intensa, e o crustáceo é encontrado de forma mais abundante, é que acontece o Festival do Camarão:



Fig.21. Logomarca do XXXI festival do Camarão
Acervo: Secretaria de Cultura de Igarapé-Miri

A ideia da criação de um festival em Igarapé-Miri surgiu no ano de 1979, mas precisamente no dia 1 de Março. Neste ano, funcionava em nossa cidade o Movimento de Alfabetização de Adultos - MOBRAL -, e nessa data alguns técnicos da capital visitavam esse projeto.

A Coordenadora estadual, que era a Prof. Eugenita, contou aos funcionários a experiências que outros municípios tiveram com os festivais que vinham organizando. Esses festivais tinham como características de mostrar a produção na qual o município em questão se sobressaía.

O curso do MOBRAL era coordenado pela Prof.^a Eurídice Marques, que ouvindo aquelas palavras, lembrou logo da safra do Camarão que no nosso município era muito abundante.

Após algumas discussões sobre que direção esse projeto tomaria, a Prof.^a Eurídice resolveu então levar ao conhecimento do prefeito da época que era o Sr. Raimundo Danda Lima da Costa, que gostou da ideia, e deu o apoio necessário para a realização do projeto. O Prefeito marcou logo para o mês de Junho, onde a produção e pesca do Camarão era bastante acentuada no Município.

O MOBRAL passou alguns anos realizando o projeto, mas com as constantes mudanças nos projetos educacionais brasileiros, houve a extinção do MOBRAL, o projeto foi repassado para a prefeitura, que a mais de 30 anos realiza o festival.

FESTIVAL DO AÇAÍ

O Festival do Açaí surgiu no ano de 1989, na ocasião foi criado e idealizado pelo casal Dorival e Conceição Galvão, casal que chefiava no mesmo ano o projeto de escoteiros (já citado anteriormente) em Igarapé-Miri, o grupo de escoteiros do mar Sarges Barros. Como o grupo era uma Organização não governamental que não tinha

recursos próprios, e se mantinha com doações dos pais dos membros, resolveram criar um evento para que o referido grupo tivesse um recurso financeiro para manter-se. **A FESTA DO AÇAÍ**, como foi batizada pelo casal. O Festival buscou construir um padrão em sua estrutura, ele foi realizado em praça pública, aberto ao público, com atrações folclóricas, artistas locais, desfile da rainha do Açaí, e uma grande atração da Capital, que na oportunidade foi o cantor Nilson Chaves, que apresentava aos mirienses o sucesso “Sabor Açaí”.



Fig.22. Dorival e Conceição Galvão
Acervo: Particular

Por falta de apoio e de condições de manter o grupo, no ano de 1992 o grupo de escoteiros, teve suas portas fechadas. Dorival e Conceição, ainda tentaram manter a Festa do Açaí nos padrões que acreditaram, mas o enfraquecimento do evento devido ao encerramento do projeto de escoteiros, fez com que o casal disponibilizasse a Festa do Açaí para a administração da época - a do prefeito Miguel Pantoja, - que deu continuidade ao projeto, mudando o nome de Festa do Açaí, para Festival do Açaí.

Outros governos vieram e o festival do Açaí continuou sendo realizado. Durante esses mais de 20 anos de história, a realização do evento foi conturbada. Alguns anos deixaram de realizá-lo, outros anos apenas uma simples “festa” (sem as iguarias feitas de Açaí que foram marcas registradas nos anos anteriores).

No ano de 2007, no governo da Prefeita Dilza Pantoja, o festival do Açaí, mudou de nome mais uma vez, passando agora ser chamado: “feira de negócios do Açaí”, que buscou outros parceiros para que mostrassem suas produções dentro desse evento.

Já no ano de 2009, o Festival do Açaí na gestão do então Prefeito Roberto Pina, ganhou em sua parte Cultural, a inclusão de um desfile batizado de “O Encontro das

Cobras” que conta as lendas de duas cobras da região - Rosalina, a cobra do Jatúira e Sophia, a cobra da Ponta Negra.



Fig.23. Cartaz do XVIII Festival do Açaí
Acervo: Secretaria de Cultura de Igarapé-Miri

Segundo Lobato (1988) são inúmeros os casos de aparecimento de cobra grande no interior do município. Entretanto, os mais vulgarmente comentados aparecem no Jatúira e na Ponta Negra:

[...] aconteceu um dia que um rapaz saiu para o Jatúira em companhia de colegas, para tomar banho. Na diversão do banho, o rapaz subiu e entrou na mata à cata de caju, para fazer uma batida de água ardente-de-cana que tinha levado. Passado o tempo, reuniram-se os colegas e notaram a falta do rapaz, que até àquela hora não havia chegado ao balneário do encontro. Saíram gritando pelo companheiro e andando por entre as matas. Só obtinham a resposta dos macacos, que guinchavam e pulavam de galho em galho [...]. Alguns mais afoitos olhavam curiosos por entre as folhagens. Os colegas continuavam chamando, as horas passavam rapidamente e nenhum sinal do rapaz. Começava a escurecer, eles calculavam ser dezoito horas e os familiares preocupados rumaram para o Jatúira. Mas só encontraram a canoa e vestígio de quem rumou para o centro, ficando assim, perplexos com o que viam.

Então, os colegas, nas matas, ouviam um sibilar forte vindo de determinada direção e olharam para lá. Viram o rapaz andando em círculos como se estivesse preso por uma corda a um tronco de árvore.

Foram em sua direção e pegando-o pelo braço, chamaram-no. O rapaz não lhes deu a menor importância e forcejava para se ver livre dos companheiros que o segurava, e puxavam do local, para eles assombrado. Um deles já cansado viu não muito longe a roupa do amigo jogada ao chão e bem próximo a eles um vulto que foi tomando a forma assegurada de uma enorme cobra, a autora dos silvos que ouviam constantemente. Gritou com todas as forças de seus pulmões. Os companheiros largaram o rapaz e se voltaram para o local onde ele gritava e apontava para o grande ofídio. Todos paralisados pelo terror. Finalmente vencendo o medo, arrastaram o rapaz pelo braço e correram em direção à margem do Jatuíra, que ficava não muito longe, deixando para trás a cobra grande (LOBATO, 1988, p. 26-27).



Fig. 24. Desfile do Encontro das cobras (cobra do Jatuíra)
Foto: Patrich Depailler

Outra lenda que povoa o imaginário local é a lenda da Boiúna da Ponta

Negra:

[...] determinada noite, quando a lancha Santana viajava para a sede do Município, com diversas pessoas que acompanhavam o cadáver de uma mulher do rio Maiauatá, e passava próximo a Ponta Negra, o piloto viu o luar refletir-se na água, mostrando claramente que não existia qualquer sinal que comprovasse a existência de entulho no rio. De repente, avistou um volume com as características de um grande rolo de madeira ou miritizeiro flutuando em frente à embarcação.

O piloto muito ágil procurou desviar a lancha. Entretanto, o volume acompanhou e o piloto deu o sinal de campá ao maquinista, solicitando maior força e atenção, o que foi atendido. Então reconheceram ser uma cobra grande, que acompanhou a lancha até ultrapassar cerca de dois estirões deixando grande volume d'água que

parecia uma pororoca. Os acompanhantes ficaram apavorados e quase a lancha vai ao fundo. (LOBATO, 1988, p. 25).



**Fig. 25. Desfile do Encontro das cobras (cobra da Ponta Negra)
Foto: Patrich Depailler**

2.4. A Produção musical em Igarapé-Miri.

Com base nas entrevistas realizadas, pelos alunos da Escola Enedina Sampaio Melo, Escola de Ensino Fundamental e Médio, no período de 2003 a 2009 no Município de Igarapé-Miri, e por mim documentadas nos arquivos da mesma, além do documentário Bem Pará, programa da TV Cultura, exibido pela mesma no ano de 2006. Esse levantamento busca mostrar características musicais do Município, essas características podem ter influências na construção do Carimbó Chamegado de Dona Onete. Com isso destaque alguns atores musicais da década de 70 com total referência para esse período:

José Plácido Gonçalves



Fig. 26. José Plácido Gonçalves (O tio José)
Fonte: Acervo Família Gonçalves.

A história da música miriense, se confunde com a história de José Plácido. Nascido no longínquo ano de 1895 no Rio Pindobal Grande, o lavrador de família humilde, conheceu Luzia Tereza, com a qual casou e constituiu uma família grande, de aproximadamente 13 filhos legítimos, e alguns outros de criação. Ao chegar à sede do município, José Plácido estabeleceu residência. Já nessa época o exímio tocador de flauta, passou a integrar as bandas musicais da cidade, tendo como registro a participação na segunda banda instituída no município de Igarapé-Miri.

Segundo Soares (2001):

Havia na cidade uma banda de Música criada e regida pelo maestro João Valente do Couto, que executava não só música profana nos bailes e festas de ancião, como também música sacra, no coral das igrejas de Santana e Nossa Senhora da Conceição que ainda existia nessa época. (p.230).



Fig. 27. Banda de Igarapé-Miri
Fonte: Acevo da Família Gonçalves

Em companhia da Professora Eurídice Marques implantou no município a primeira apresentação de um cordão de pássaros, no qual era o responsável pela direção musical. Depois da experiência com os cordões, integrou grupos de Peças teatrais, reisados, pastorinhas, entre outros.

José Plácido ainda trouxe para música, seus filhos e netos. Entre eles podemos citar: Pinduca (considerado o Rei do Carimbó do Brasil), Pim (que na época recebeu o título de Rei do Sirιά²⁴), Mário Gonçalves (um dos primeiros a gravar guitarradas no Pará), Pio Gonçalves, e alguns netos que também figuraram no cenário da música miriense e paraense como Dercy Gonçalves, Daniel Gonçalves, Dinaldo Gonçalves (hoje cantor evangélico, com muitos discos gravados), além de João Batista Gonçalves, José Antônio Gonçalves (que participaram da época áurea da música miriense, integrando a Banda Miri Boys e Tropical respectivamente), Paulo Kleber, Douglas, Neném, entre uma lista extensa que configuram ainda, bisnetos, e outras pessoas que passaram a fazer parte dessa família de músicos mirienses.

²⁴ O Sirιά é uma dança originária de Cametá. É considerada uma expressão impetuosa de amor, de sedução e de gratidão ante um acontecimento que, para os índios, escravizados pelos portugueses, foi algo sobrenatural, um milagre. GRUPO Parafolclórico Frutos do Pará. Disponível em: <<http://www.abrasoffa.org.br/eticos/frutosdopara.htm>>

Eurídice Marques de Sousa – A pérola Negra do Tocantins.



Fig. 28. Banda de Igarapé-Miri
Fonte: Acevo da Família Gonçalves

A professora Eurídice Marques de Sousa nasceu no Município de Igarapé-Miri no dia 10 de Dezembro de 1917 filha de Manoel Luiz Marques e Lídia Soares Marques. Eurídice foi Professora, folclorista, musicista, escritora, compositora, e grande incentivadora dos movimentos culturais do município. Começou seu trabalho no município de Igarapé-Miri com grupos teatrais que saíam nas casas para apresentar-se em períodos específicos do ano. Esses grupos cantavam músicas composta por ela e utilizavam textos também sob sua produção.

Seu trabalho cultural/musical inicia-se com a criação da festividade de Santo Antônio dos Inocentes, venerado em sua residência no mês de junho, a festividade de Santa Maria da Boa Esperança, nas quais rezava/cantava as novenas, acompanhada de um grupo de sopros (“pistom”, saxofone e trombone) e com sua batuta na mesa, amplificada por um microfone, regia os dobrados e cânticos religiosos da época.

Professora Eurídice foi grande incentivadora dos trabalhos culturais no Município, e já no final da vida organizou um grupo de dança folclórica da 3ª idade, grupo que era muito requisitado para apresentarem-se nos mais diversos eventos da cidade.



Fig. 29. Professora Eurídice na festividade de Santa Maria da Boa Esperança
Fonte: Acevo da Família Gonçalves

Seguiu os passos para a manifestação dos Cordões de pássaros, que no caso de Eurídice, era cordão do crustáceo, o Camarão, tido em abundância no Município. Seguindo no mês de abril com a peça teatral “A Paixão de Cristo”, onde findava o ano com As pastorinhas “Filhas de Conceição”. Os pastoris e o Cordão de Camarão participaram por muitos anos do projeto PREAMAR²⁵. Todas essas produções eram dirigidas e musicadas por “Tia Eurídice”, carinhosamente chamada por todos.

Segundo Soares: “Dona Eurídice “é a Pérola Negra do Tocantins” como a cognominou João de Jesus Paes Loureiro, quando foi secretário de Estado de Educação no Pará” (p.242).

Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca)

Nascido em Igarapé-Miri no dia 04 de Junho de 1937, filho do Sr. José Plácido Gonçalves (já citado anteriormente) e Luzia Tereza de Oliveira Gonçalves.

Noca, como era chamado antes da fama, viveu sua infância e adolescência em Igarapé-Miri onde estudou o curso primário, já nessa época era chamado a representar nas peças de teatro da escola, onde em uma delas se destacou por cantar uma música

²⁵ Projeto criado no ano de 1986, pelo então Secretario de Cultura do estado João de Jesus Paes Loureiro e tinha como objetivo apoiar, valorizar e abrir espaços para exibição dos espetáculos de cultura popular. Desenrolava-se ao longo do ano todo, tendo como época culminante o mês de junho, no CENTUR, que era o centro cultural do Estado e oferecia os mais diferentes espaços cênicos para as apresentações, o projeto permaneceu até o ano de 1990 e desativado com a mudança de Governo - no Teatro Margarida Schiwazzapa (Centur)

chamada “Qual o valor da Sanfona”- música de estilo sertanejo de muito sucesso na época – e desde então sempre mostrou uma afinidade musical particular.

Segundo Soares 2001:

Não dá pra esquecer suas tardes no Miri quando a rádio difusora de seu Antonico Lobato entrava no ar. Noca era presença marcante com seus instrumentos: pandeiros e chocalhos acompanhavam as músicas que tocavam no autofalante, sem se importar com as pessoas que passavam e até paravam para admirar aquele garoto esperto e desinibido que dava seu show para quem quisesse assistir ou simplesmente para ele próprio (SOARES, p.239)

Aos 14 anos começou tocar pandeiro, e logo, a convite de seu irmão Pio Gonçalves, passou a tocar no Jazz Igarapé-Miri batendo chocalho²⁶, participando então dos grupos musicais que se seguiram em Igarapé-Miri, seguindo os passos do pai José Plácido Gonçalves.

Certo dia, durante as comemorações da festa de Nossa Senhora do Rosário, na Vila de Maiauatá²⁷ tocando a alvorada que abriria os festejos às 5 horas no coreto da praça - essa época os conjuntos musicais tocavam apenas instrumentos acústicos, com todos os músicos sentados ao redor do cantor, que também cantava sem microfone - durante a apresentação, ele levantou-se e começou a dançar, enquanto tocava suas maracas. Todos se aproximaram para ver a novidade, e a exibição foi um enorme sucesso.

Pinduca formou sua própria banda em 1957, nesse mesmo período o cantor estava organizando a decoração dos chapéus de palha que seriam utilizados na apresentação de uma quadrilha de festa junina, colocando neles, nomes caipiras, como: Tio Bené, Nhô Zé, entre outros. Depois que Aurino Quirino escolheu o chapéu para si com o nome de Pinduca foi um verdadeiro batismo e a partir daquele dia Aurino ou Noca passou a ser Pinduca.

[...] O músico mais celebre do município é Aurino Quirino Gonçalves, popularmente conhecido como Pinduca [...] já tendo lançado mais de 30 long-plays, sendo o maior divulgador do ritmo paraense, destacando-se o Carimbó. (LOBATO, 2003 p. 99).

²⁶ Um instrumento artesanal feito com uma tabuinha na forma de remo com fichas de refrigerantes abertas e pregadas para dar um efeito sonoro.

²⁷ Distrito de Igarapé-Miri e divisa com Abaetetuba.



Fig. 30. Banda do Pinduca
Fonte: Acevo particular de Pinduca

Seu primeiro disco batizado Carimbó e Siriá do Pinduca, foi gravado em 1973 e vendeu 15.000 cópias, com alcance na Bahia e em Manaus, aí começava o sucesso de vendas que Pinduca tornara-se, em todo país.



Fig. 31. 1º Lp de Pinduca –
Fonte: site pinducacarimbó.com.br

Pinduca foi responsável por algumas composições em que relata acontecimentos do cotidiano de Igarapé-Miri, assim como sobre a história do Município, entre elas podemos citar O frevo de Igarapé-Miri:

**O Frevo de Igarapé-Miri
(Pinduca)**

Caminho de Canoa Pequena
Em tupi Guarani
É a minha terra amada Igarapé-Miri

No Pará é o braço forte
Aqui no Norte é povo Varonil
Já deu Barão até Baronesa
E sua alteza muito fez pelo Brasil

Agora estou aqui
Para cantar o frevo de Igarapé-Miri
Agora estou aqui
Para cantar o frevo de Igarapé-Miri.

E em homenagem a seus pais José Plácido e Luzia Tereza, Pinduca compôs um dos maiores sucessos de sua carreira: “A bença Tia Luzia, A bença Tio José”, que faz referencia ao tradicional café da tarde servido todos os dias na casa de seus pais na Praça da Prefeitura de Igarapé-Miri, além da Composição Igarapé-Miri Capital Mundial do Açaí:

**Tia Luzia, Tio José
(Pinduca)**

A bença Tia Luzia, a bença Tio José
Minha mãe mandou buscar um pouquinho de café

A coruja cantou no galho da laranjeira
Quem quiser tomar café
Vai falar com a cozinheira.

**Igarapé-Miri Capital Mundial do Açaí
(Pinduca)**

Venha comigo conhecer Igarapé-Miri
A Capital Mundial do Açaí

Na Vila Maiauatá (tem Açaí)
No Cají no Meruí (também tem Açaí)
Na festa da Boa União (você toma Açaí)

No Icatú e Panacauera (tem muito Açaí)

Tem Açaí pra todo lado
 Tem o festival do Açaí
 Anapú e Pindobal têm pesca de Mapará
 É só saborear com uma cuia de Açaí

No Mamangal e no riozinho
 Tem polo exportação de Açaí
 A Rainha do Festival, bela moça do lugar.
 Representa o Açaí no Estado do Pará

Paulo Gonçalves (Pim)

Natural da cidade de Igarapé-Miri, nascido em 29 de junho de 1942, filho do Sr. José Plácido Gonçalves e Luzia Tereza de Oliveira Gonçalves, é mais um dos membros dessa extensa família de músicos de Igarapé-Miri.

Pim começou sua carreira como um dos cantores do Grupo da Pesada, uma Banda de Show Baile que tocava os principais eventos de Belém chegando a gravar no ano de 1975 o vinil Explosão do Carimbó, estilo que se destacava nas apresentações do Grupo. Cantou também na Banda do Pinduca no período de 1977 a 1979. Nesse momento a gravadora Continental que já gravara antes o disco do cantor Pinduca, precisava de outro artista no mercado que pudesse também gravar músicas regionais para fortalecer o mercado. Pim gravou o disco Explosão do Carimbó com o Grupo da Pesada pela continental, mas logo rumou pra a carreira solo.



**Fig. 32. Capado Lp do Grupo da Pesada
 Acervo Particular**

Pim montou sua própria banda em 1979 e gravou mais de 10 vinis, apresentando-se em programas de televisão como Programa do Chacrinha (Rede Globo) Programa Thel Marques (Bandeirantes), Programa Carlos Aguiar (Bandeirantes), Programa Sr. Brasil de Rolando Boldrin (TVE-Brasil), Programa Urapuã Lima (Tv Cidade –Ce), Programa Terral de Il Nogueira (TV Cidade –Ce); e os grandes shows como o no Estádio Vivaldo Lima em Manaus²⁸ com público superior a 20 mil pessoas, além do shows na cidade de Santa Maria na Bolívia, e em Praça Pública na Colômbia.

Pim foi responsável por vários sucessos que ainda hoje aparecem como repertório da música paraense como: O Xote do Papagaio (regravado pela cantora Lucinha Bastos), os 25 Bichos, Melô do Padilha, Chupa - Chupa, Fábrica de Sabão, Dança original, A moda já pegou entre outras.



Fig. 33. Capado Lp de Pim
Acervo Particular

Registra-se também parcerias com a Prof. Ionete como na música Banho de Cheiro:

Banho de cheiro
(Pim e Ionete)

Cheiro caboclo a minha terra dá
Banho de cheiro pra você se perfumar
Com muito amor chegamos aqui

²⁸ Nesse show Pim se apresentou com outros artistas paraenses e cantou um dos grandes sucessos de sua carreira “O Melô do Padilha” que fazia alusão a um dos personagens de Jô Soares, que utilizava como bordão “Padilha, vai pra tua casa”.

Trazendo banho de cheiro
Lá de Igarapé-Miri

Banho de Cheiro
É cheiroso e perfumado
Nos cabelos da morena com o cheiro do Pará

Tem Alecrim, Paticholim, tem Pau de Angola.
Manjeriço, pataqueira e Curimbó
Orisa, cravo tem majerona, pau de angola
E a gostosa viola tocando melhor

E na composição A Farinhada:

Farinhada
(Pim e Ionete)

Para minha farinhada,
Gente eu mandei convidar
Todo o norte e nordeste
Que agora eu vou chamar

Meus amigos da Bahia
Vem mexer o Tipiti
Meus amigos da Paraíba
Vem mexer o Tipiti
E se entende de farinha
Venham “peneirar aqui”

Banda Miri Boys

A família Gonçalves de Igarapé-Miri, manteve sua tradição de ser uma das responsáveis pela produção musical do Município, paralelo à aparição de Pinduca e Pim, que já estavam gravando seus discos com visibilidade nacional, apresentaram para a sociedade miriense uma banda formada por irmãos, primos e amigos. Daniel Gonçalves, Dercy Gonçalves, João Batista Gonçalves e Dinaldo Gonçalves, pensaram na Banda batizada de “**Miri Boys**”. Muito requisitada para tocar os bailes dos anos 70, o grupo de jovens mirienses acompanhavam os cantores de sucesso da década de 70 e que conseqüentemente se apresentavam no Município. Tinham como influencia musical a Jovem guarda, o Carimbó e o Banguê. Essa banda teve como um de seus feitos mais exaltados ter acompanhado a cantora Diana, grande expressão da Jovem Guarda.

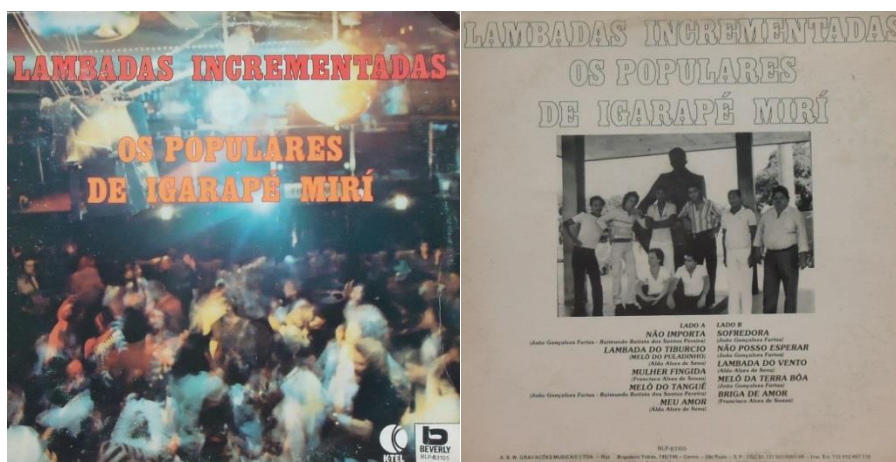


Fig. 34. Banda Miri Boys
Acervo particular da Família Gonçalves

Os Populares de Igarapé-Miri

A Banda Os populares de Igarapé-Miri, foi uma banda da década de 70 que buscou juntar os músicos que surgiam no Município. Tendo o comando do guitarrista João Gonçalves, a banda fez sua primeira aparição na barraca de Nossa Senhora Santana, Igarapé-Miri, durante a Festividade de Santana. Apresentavam uma fusão de ritmos muito como o Carimbó, Merengue, Cumbia, e Boleros.

A banda, que logo virou um sucesso na região, foi contratada para tocar nos bailes do Clube Os Milionários em Belém. Lá, foi convidada pelo jornalista e apresentador Paulo Ronaldo para gravar um LP com os vencedores do programa de calouros "Show dos bairros". O primeiro sucesso foi "A Lambada da Vassoura", em 1971. Depois vieram: "Lambada da Sereia" e "Carimbó do Peixe-Boi", lançados num compacto por uma gravadora paulista. Surgiu então o convite para o primeiro Lp, "**Lambadas Incrementadas**", que trouxe a guitarrada "Lambada do Tibúrcio", estourada nas festas do Norte e Nordeste do País.



**Fig.35. Capa do Lp dos Populares de Igarapé-Miri
Acervo particular de João Gonçalves**

Seguindo uma tendência dessa época, A banda Os populares gravou em seus lp's composições de músicos mirienses que retratavam um pouco de suas historias nessas letras. Um dos grandes sucessos da Banda foi à música Menino do Interior de João Gonçalves:

**Menino do Interior
(João Gonçalves)**

Eu era menino do Interior
O meu maior sonho era ser cantor
Estava guardado no meu coração
Música pra mim era a grande paixão

Trabalhei de tudo fui carregador
Hoje sou artista Deus que me ajudou

Larguei meu emprego parei de estudar
Logo que cresci aprendi a tocar

Hoje sou que sou e posso provar
Sou compositor aqui do Pará

Mestre Socó e o Banguê da Ilha

Raimundo Farias de Sousa, mais conhecido por Mestre Socó, é natural de Igarapé-Miri, músico autodidata que referencia sua produção musical no município participando de grupos de banguê. Mestre Socó acompanhou ladainhas, folia de reis, além de animar festas religiosas ocorridas na cidade e no interior. Foi responsável por muitos anos pela execução musical do Cordão do Camarão e Pastorinhas (acima

citadas) coordenadas pela professora Eurídice.



Fig.36. Mestre Socó
Acervo particular da Família Farias

Depois de todo esse percurso musical, no ano de 2007, Mestre Socó junto com seus parceiros de muitos anos, formaram o grupo batizado “Banguê da Ilha”. O grupo procura registrar o que foi esse movimento no Município através da gravação de dois CD’s com composições próprias. Esses discos nos mostram o estilo musical classificado como banguê. O grupo começou seu trabalho a partir de uma composição de Mestre Socó chamada: Banguê da Ilha.

No início os músicos reuniam-se depois do trabalho para brincar com algumas letras que eram feitas naquele momento para esquecer um pouco da dureza do trabalho diário, e a partir daí, esse grupo de amigos memorizavam essas letras que depois se transformaram em “música pra valer”²⁹.

Os componentes do grupo relatam que a paixão pelo Banguê, começou quando ainda eram crianças. Na oportunidade, acompanhavam seus pais e familiares nos festejos religiosos, nas missas, ladainhas, etc. Em todos esses eventos, um grupo de Banguê se apresentava. Influenciados por essas apresentações, alguns dos integrantes, ainda crianças, organizavam seus próprios grupos de Banguê, improvisando tambores com latas e preparando seus instrumentos artesanalmente.

²⁹ . Entrevista informal concedida ao pesquisador no ano de 2007.

O banguê da Ilha tem em sua formação atual os seguintes músicos:

- * Mestre Socó³⁰: Vocal e Banjo.
- * Seu Estevão: Vocal e Surdo
- * “Cumpadre” André: Vocal e Tumba
- * Sr. Beré (Onça)
- * Sr. Atofote (Cavaquinho)

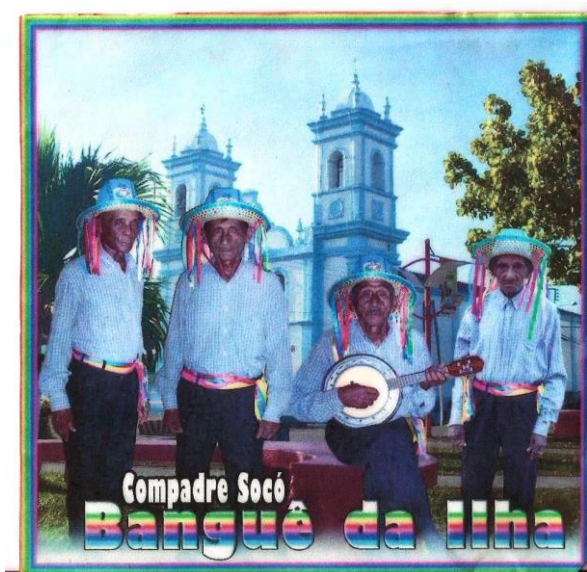


Fig. 37. Capa dos Cd's do Banguê da Ilha (2008 e 2012)
Fonte: Arquivo do Mestre Socó

³⁰ Mestre Socó faleceu no período elaboração desse trabalho, no final de 2013.

2.5. Ionete da Silveira Gama

Filha de Alfredo Gama Júnior e Maria Raimunda da Silveira Gama. Nasceu na cidade de Cachoeira do Arari em 1939. Ionete perdeu sua mãe em aos 11 anos de idade e por esse motivo passou a residir com sua Avó Quitéria Ferreira Gama que tinha outra filha que residia no Município de Igarapé-Miri, no Rio das Flores. Esse lugar era o preferido de Dona Quitéria para passar temporadas, trazendo agora em sua companhia a neta Ionete, que também gostava muito do lugar e aproveitava cada coisa nova que conhecia, como por exemplo, os usos e costumes dos ribeirinhos.

Soares (2001) relata a viagem de Ionete a Igarapé-Miri, e sua iniciação ao folclore local:

[...] A viagem de Dona Quitéria e Ionete acontecia no rebocador Coronel Sampaio, que durava entre oito e nove horas, atravessando a baía do Guajará estendendo no Rio Guamá e depois Rio Moju, entrando no furo do Canal, chegando à cidade de Igarapé-Miri onde desembarcava a maior parte dos passageiros, seguindo o Rio Igarapé-Miri adentro até chegar ao bazar do Sr. Emílio Sampaio às margens do Rio Maiauata com a foz do Rio das Flores onde morava o Sr. Massilon, lá ficando com sua avó até o retorno a Belém. Ionete, criança muito esperta, observava tudo da vida cabocla e sem perceber foi armazenando em sua mente fértil, sem saber que aquilo era Cultura e também Folclore. [...] (p. 249).

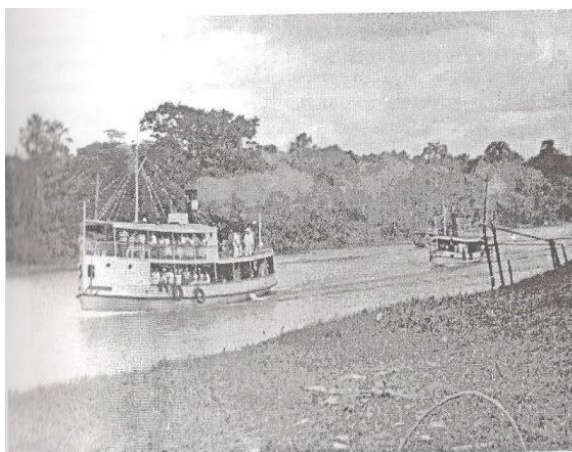


Fig.38. Navio Rebocador Coronel Sampaio
Fonte: domínio Público

Ionete fez seus estudos primários de 1950 a 1955 em Belém nas Escolas, Justo Chermont e Dr. Freitas até a 5ª Serie, e nesse período sempre passava as férias no Rio das Flores. Segundo Santos (2013):

Morava com alguns familiares numa casa ao estilo caboclo, na beira do rio. Quando a maré estava alta, os barcos marabaenses – embarcações usadas para o transporte de castanha do Pará de Marabá para as usinas de Belém – transitavam por aquele varadouro, que servia de atalho na viagem entre Marabá e Belém. Com sua velocidade provocavam mareasias ao passar, dando ensejo ao surgimento dos botos que se manifestavam aos moradores ribeirinhos. E a menina Ionete chamava os botos, cantando para eles, canções românticas de Dalva de Oliveira, Ângela Maria etc. As vezes, após esses momentos a noite passava a se sentir febril, causando preocupações em seus familiares, que providenciavam maneiras de protegê-la, com rezas e outras práticas religiosas. (p.36)

Aos 16 anos começou a ter experiência com o Magistério, auxiliando o tio Massilon na escolinha municipal que mantinha em sua residência.

Em seguida aos 19 anos mudou-se para a sede do Município onde conheceu e casou-se com o Sr. Raimundo Nonato, teve dois filhos, Renato e Silvana. Com essa união Ionete iniciou formalmente os estudos de pesquisa sobre o folclore Miriense, buscando principalmente no Rio das Flores (onde morou), fatos que pudessem auxiliá-la em suas aulas de história e Estudos Paraenses, na Escola Aristóteles Emiliano de Castro (Ginásio).



Fig. 39. Professora Ionete
Acervo particular de Dona Onete

Na cidade de Igarapé-Miri ela e o marido começaram a produção artística exibindo blocos de rua e de salão no período de Carnaval, e Bumba meu Boi na quadra Junina, tudo por conta própria.

Com a necessidade de conhecer um pouco mais formalmente seu trabalho, resolveu buscar formação, e cursou o Projeto Minerva, que consistia na introdução das Tecnologias de Informação e Comunicação, vulgarmente conhecidas por **TIC**, nas escolas do ensino básico e secundário.

Em 1989, um grande evento aconteceria em Igarapé-Miri, a ordenação sacerdotal de Zé Geraldo, que era amigo de Ionete. Geraldo receberia a visita de seus pais que moravam em Acesita (MG), e que desejavam conhecer o folclore da cidade em que o filho seria ordenado. Influenciada por alguns amigos, Ionete resolveu aceitar o desafio e montar um grupo Folclórico para apresentar “as coisas do Miri”.

O **Grupo Canarana**³¹, como foi batizado, apresentou-se para a família do padre com 12 músicas compostas por Ionete, onde entre elas estava à composição “Nosso Igarapé-Miri”.

Eu saí pra comprar, “eu fui” em Marapanim, comprei aquele banjo que eu falo em minha música [...] aí dois tambores nós compramos de um macumbeiro que foi embora de lá e nos vendeu o tambor [...] já era o Curimbó, já era o tambor de madeira com couro [...] era por isso que eu larguei mais, na hora ninguém queria carregar [...] na hora de ir todo mundo ia, mas na hora de carregar ficava só pra um, mais é muito pesada [...] ah não pra mim tá pagando pra carregar, não dá, né?
(Dona Onete Abril de 2014)

³¹ A Canarana, também chamada de caatinga ou cana branca, é uma planta herbácea perene, que tem origem na América do Sul. Seus ramos são longos, ligeiramente tortuosos e pouco ramificados. As folhas são espiraladas, de coloração verde-escura muito brilhante, tendo no lado inferior nervuras centrais mais claras. Na medicina popular é indicado como: adstringente, antileucorréica, antimicrobiana, anti-inflamatória, anti-sifilítica, depurativa, diurética, emoliente, febrífuga, sudorífera, tônica, etc.; por isso seus chás são indicados para ajudar na cura de: amenorréia, arteriosclerose, blenorragia, cálculo renal, corrimentos gonocócicos, distúrbio menstrual, doenças venéreas, dor reumática, dores e dificuldade de urinar, inchaço, inflamações da uretra, nefrite, rins, uretrite, etc. (disponível em www.florestaaguadonorte.com.br)



**Fig. 40. Foto do Grupo Canarana
Acervo particular de Dona Onete**



**Fig. 41. Professora Ionete e os alunos da Escola Aristóteles Emiliano de Castro (Ginásio)
Acervo particular de Dona Onete**

Ionete desenvolveu o trabalho folclórico, educacional e artístico no Município por muitos anos, e por ter um largo conhecimento sobre Cultura de Igarapé-Miri, foi convidada a assumir o cargo de Secretária de Cultura na gestão do prefeito Manoel da Paixão e Silva, continuando suas pesquisas e desenvolvendo um trabalho voltado para o incentivo das manifestações populares do Município como as quadrilhas juninas, os

bois, cordões de pássaros, escolas de samba e blocos de rua. Além de tentar “resgatar” as ladainhas cantadas a 6 (vozes) pelos músicos do interior do Município em uma casa criada por ela na Praça Matriz batizada de Casa Ribeirinha;

[...] Cabe aos mestres guardar e perpetuar esse conhecimento, e transmiti-los as gerações futuras. [...] D. Onete criou seu método de perpetuar esses conhecimentos através de sua maior arte, a música. No grupo Canarana, da qual foi fundadora, cantava 12 músicas de sua própria autoria, no ritmo do Carimbó, e essas composições além do lado artístico, eram levadas para a sala de aula, colocando os alunos para fazerem aulas de dança e canto como forma de expressão corporal e pessoal, desenvolvendo atividades motoras e de desinibição, facilitando o aprendizado e a autoestima. A resistência de alguns alunos era frequente, pensavam que exercitando essas atividades poderiam ficar afeminados, estigmas de uma sociedade machista e conservadora que é muito comum nos interiores, e a cada convencimento, cada aluno que aderiu aos encantos da cultura e a educação, era para essa mestra uma benção, uma alegria e uma satisfação. (Revista Pzz. Nov. 2011).



**Fig. 42. Ionete desempenhando a função de Secretária de Cultura
Acervo particular de Dona Onete**

Segundo Santos 2013:

[..] se forma como professora normalista, passando a exercer suas atividades no magistério [...] ao mesmo tempo em que desenvolvia atividades culturais, tendo inclusive exercido a função de Secretária de Cultura do município [...] fez pesquisas com repertórios musicais de

raiz, incluindo os cultos afro-religiosos e promoveu inúmeros eventos culturais. (p.41).



**Fig. 43. Ionete desempenhando a função de Secretária de Cultura
Acervo particular de Dona Onete**

Refletindo sobre a prática musical de Dona Onete e toda sua vivência de 30 anos no Município de Igarapé-Miri, posso dizer, que mesmo muito jovem, acompanhei um pouco do nascimento de sua trajetória musical. Lembro-me de ter acompanhado algumas apresentações do grupo Folclórico Canarana, em especial na Escola Aristóteles Emiliano de Castro (na qual também estudei), nos Festivais (Camarão e Açaí) em Igarapé-Miri, e também nas reuniões da Igreja Católica e Movimento do sindicato dos trabalhadores rurais (os quais minha vó participava como militante e me levava junto). Assim como nos encontros de professores (que minha mãe participava, por ser professora, e conseqüentemente eu estava junto). Lembro que algumas vezes entrei escondido no ônibus do Canarana em viagens para outros Municípios para acompanhar as apresentações, assim como corria atrás dois bois, dos blocos de mascarados, dos banguês, na época da folia de reis, das Pastorinhas e cordões do Camarão e da Marreca, para os shows do Pim, dos Populares de Igarapé-Miri no Club da esquina, e da Banda Tropical na época áurea da música Miriense. Tudo isso só para lembrar as produções que aconteciam no final dos anos 70 e por boa parte dos anos 80 (que foi onde me encontrei).

Ainda hoje as canções do Canarana povoam a mente das pessoas que viveram essa época. Tudo por que essas composições contavam um pouco sobre o que éramos, ou sobre o que somos hoje. O grupo Canarana em sua fundação apresentou-se com 12 músicas: A “Farinhada”, tratando da rotina do Caboclo que produzia sua farinha nos

retiros, para poder sustentar sua família, onde todos eram convidados a mexer o tipiti. O “Banho de Cheiro” que relacionava as ervas existentes no Município. O “Boto namorador das águas do Maiauatá”, referindo-se a famosa história de que Dona Onete cantava para os botos no Rio das Flores, e conseqüentemente marcava encontro com eles. A “Lenda do Icatu”, zona rural de Igarapé-Miri. A Lenda da Boa Esperança, Igarapé que está localizado em um dos bairros de Igarapé-Miri, onde era realizada a festividade de Santa Maria. “O Balanço da Pirarara”, “A Dança do Tipiti”, “A dança do Açaí” entre outras. Todas essas composições estão relacionadas ao cotidiano do ribeirinho, as lendas do Município. Professora Ionete tem um conhecimento profundo sobre a história e os costumes de Igarapé-Miri, que no ano de 2008 foi convidada a fazer parte de um grupo de professores historiadores responsáveis em relatar um pouco da história de Igarapé-Miri para os carnavalescos da Escola de Samba Rancho Não Posso me amofiná (Belém) que aquele ano homenagearam no seu enredo o Município de Igarapé-Miri, sendo a referida escola Campeã naquele ano. Ionete teve participação fundamental para a criação do Enredo: “Dos Mamangais, aos Caminhos de Canoa Pequena”:

DOS MAMANGAIS, AOS CAMINHOS DE CANOA PEQUENA

(Samba enredo do Rancho 2008)

Vou viajar ao reino dos mamangais
Caminhos de Canoa Pequena, eu chego lá
Te amo Rancho, não posso me amofiná
Muito mais que você possa imaginar

De Portugal atravessou, o rio mar
Em caravelas o desbravador chegou, pra ficar
Veio em busca do Eldorado
Expulsou os invasores
Do solo cobiçado

A serraria real exalou prosperidade
Surge, Igarapé-Miri
A mais pura realidade
Os engenhos de cana de açúcar
Com Pernambuco conquistaram o apogeu
Radiante, época dourada
E a princesinha floresceu

Carambola, pioneiro o canal expandiu
Chegam os cabanos, enfrentando desafio
E hoje, hoje capital mundial do açaí.
A pesca do Mapará é tradição
Fonte de renda e alimentação

Lugar onde brota a devoção
Ó Santana padroeira, Salve são Sebastião
As “porongas” da Tia Merá
Rogam sua proteção

Acende a candeia para homenagear
O santo do dia o arraial vai começar
Santo Antônio, São Pedro e São João
Festeja povo vem fazer a louvação

Tem folclore, folgedos e magia
Artesanato de beleza sem igual
Miriense grande mestre
Na construção naval



Fig. 44. Patrich e Ionete no encontro das Cobras (2009)
Acervo Patrich Depailler

3. CHAMEGANDO NO FEITIÇO DO CARIMBÓ DE DONA ONETE: Entre Caminhos de canoa Pequena e cidade das Mangueiras.

3.1. O Carimbó

Se fosse possível resumir, em poucas linhas, a história do Carimbó no Pará, ela seria definida, pelo menos, em dois momentos. A fase na qual o gênero era produzido e consumido por setores populares, interioranos e/ou suburbanos e era conhecido, além destes, apenas por folcloristas e intelectuais que o viam como uma manifestação do folclore local. E a fase de sua “urbanização” e assimilação pela indústria cultural local e regional e a consequente consolidação de duas tendências do Carimbó: o “pau e corda” e o “moderno”. (Costa, 2000, p. 149)

Para construir entendimentos sobre o surgimento do Carimbó Chamegado, e como foi processada essa proposta, partimos da seguinte afirmação:

[...] “É um estilo musical mais lento que o tradicional Carimbó praiano, e com varias estrofes para contar uma história. É um Carimbó para dançar agarradinho”. (Revista PZZ, Nov. 2011).

Com isso buscarei suporte em alguns autores e pesquisadores que conceituam o Carimbó produzido no Pará:

Vicente Salles na obra Dicionário Crioulo, sobre o Carimbó, afirma:

Carimbó: Dança rural; tambor. Comum no Pará e Maranhão, onde é atrativo para manter o homem no seu meio. As mulheres ficam mais paradas, os homens saracoteiam a sua frente, evitando serem cobertos pelas saias das mulheres (*banho*). Dança-se ao som de pequeno conjunto instrumental, predominando os tambores de *carimbó* na marcação do ritmo.

Já Vicente Chermont de Miranda em seu Glossário Paraense (1905) conceitua o instrumento Carimbó: [...] “atabaque, tambor, provavelmente de origem africana” e ainda:

[...] é feito de um tronco, internamente excavado [escavado], de cêrca de um metro de comprimento e de 0,30 de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas [baquetas] as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada Batuque, importada da África pelos negros cativos. (p.23).

Vicente Salles e a musicista Marena Isdebski Salles, produziram um dos mais importantes estudos sobre o Carimbó intitulado: “Carimbó trabalho e lazer do Caboclo”, que foi publicado na revista brasileira de Folclore em 1969. Para Salles, “O batuque deve ter sido o gerador da imensa variedade do Carimbó, talvez a principal dança africana ainda possível de se observar e estudar na Amazônia” (Salles e Marena Isdebski 1969, p. 28).

Segundo ele o termo “Carimbó” pode ter origem indígena, ou africana. Do tupi temos: “Cury-bo”, ou “curi-mbo”: “curi (= pau) e “mbó” (= furado), pau que produz som.

Outro autor que trata sobre o Carimbó é Alfredo Oliveira, que remete à teoria de Cascudo (1954) redigida no verbete do dicionário do Folclore Brasileiro: [...] Câmara Cascudo considera o Carimbó “dança negra, brasileira, de roda” [...] Oneyda Alvarenga classifica-o no grupo das danças tipo batuque ou samba. (OLIVEIRA, 2000, p.356).

Ainda segundo OLIVEIRA (2000):

Coreografia: forma-se a roda. Em seguida os pares se destacam. Os dançadores então exibem volteios, requebros e negaças. Ora levantam os braços e estalam os dedos feito castanholas. A mulher executa passos graciosos, miudinhos, na ponta dos pés. O homem faz curvaturas em torno da parceira e agachamentos para apanhar o lenço caído no chão. Nesse momento a mulher tenta encobri-lo, levantando a barra da saia rodada num lance malicioso da dança. Às vezes surgem acréscimos por conta de habilidades individuais. (p. 357).

Quanto à música a base do Carimbó são os tambores. A esses juntamos os mais variados instrumentos melódicos e as vozes dos solistas e coros. Além dos tambores o ritmo é marcado pelo milheiro (uma lata contendo grãos de milho, pedrinhas, etc. antes chamada de xeque-xeque), reco-reco e atualmente observa-se a inclusão de outros instrumentos como o triângulo e o pandeiro. Não há formação instrumental típica, podendo aparecer violões, cavaquinhos e até violino. A célula rítmica utilizada é síncopa.

BEZERRA (2013) afirma:

Na Região Norte, quando usamos o termo “ritmo”, entre as manifestações mais lembradas quase sempre está o Carimbó. A rítmica da música desta manifestação é uma combinação de figuras musicais que resultam num padrão sincopado, que faz lembrar o samba e outras manifestações tradicionais brasileiras. O que o

caracteriza e o diferencia é o seu principal instrumento de acompanhamento o curimbó. (p.74).

A proposta de BEZERRA (2013) da criação de um caderno de estudos para violão apresenta elementos rítmicos presentes nas manifestações musicais da tradição oral da Amazônia paraense. Nele exemplifica a célula rítmica do Carimbó (p.43):

Carimbó

Matriz



Segundo Cantão (2002) em seu estudo sobre a presença da Clarineta no Carimbó de Marapanim, observou que:

A música de Carimbó é caracterizada por frases curtas e repetitivas. A música é formada de uma estrofe e um coro. A unidade estrutural consiste em duas frases de quatro compassos cada, formando um período de oito compassos. Em números de compassos, a introdução e as demais intervenções do instrumento solista, neste caso a clarineta, às vezes chega a cinco períodos frásicos. A música é baseada em tons maiores e menores e sua progressão harmônica dominante é: I – V – I, podendo aparecer também a sequência ii – V – I e IV – I – V – I. (p. 27).

Atualmente a superintendência do IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) do Pará, disponibilizou um documento de consulta pública sobre o Carimbó, esse documento, em forma de dossiê, foi uma pesquisa feita no período de 2008 a 2013 nas regiões: Nordeste Paraense, Metropolitana de Belém e Marajó, e é o registro mais atual sobre o Carimbó, pois o documento pleiteia registrar o Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro. Por isso, destaco alguns pontos do referido documento:

Quanto ao conceito:

Grande parte dos registros apresenta o Carimbó como uma invenção dos negros escravos que habitavam esta parte da Amazônia no século XVII. De acordo com estas considerações, teria ocorrido uma junção do ritmo/dança com elementos da cultura indígena e europeia, dando

origem a uma manifestação singular, representada hoje pelos grupos que se espalham como miríades por vários municípios do Estado do Pará, sobretudo, os localizados no litoral norte de seu território. (p. 24).

E ainda:

Do Tupi *Korimbó*, veio a primeira denominação do tambor que daria nome a essa importante manifestação da cultura brasileira. Junção de *curi* (pau oco) e *m'bo* (furado, escavado), traduzido por “pau que produz som”, ao longo do tempo o termo foi adaptado e/ou transformado em *curimbó*, *corimbo* e *carimbó*. Não nesta ordem, pois ainda é comum se deparar com tais definições nas falas de antigos tocadores de algumas localidades da zona litorânea paraense. Inicialmente esta nomenclatura era utilizada para definir o instrumento principal dos batuques e zimbasi: um tambor feito de um tronco escavado e encoberto com um couro de animal onde o tocador (ou batedor) sentado sobre o corpo do instrumento produz um som grave e constante que dita o ritmo e a dança do Carimbó. Atualmente, o termo é associado maiormente à expressão que envolve festa, música e coreografias características e tradicionalmente reproduzidas nas porções Nordeste do Estado do Pará. (p.24).

Quanto à dança:

A dança do Carimbó possui dinâmica impulsionada pelo *baque* dos tambores, com passos “miúdos” feitos pelos dançantes, que giram ciclicamente, como uma *dança de roda*, sem contato físico direto entre o cavalheiro e a dama, no terreiro ou no salão. Algumas danças possuem coreografias distintas, geralmente alusivas à fauna da região, que são encenadas ao som de canções específicas.

Os primeiros passos dessa dança tradicional são ensinados pelos pais aos filhos, geracionalmente, sendo reproduzida em algumas cidades interioranas, como Santarém Novo, Marapanim, Curuçá, Vigia, e municípios da região dos campos da Ilha do Marajó. Na capital paraense e em espaços e momentos dedicados ao turismo, a dança do Carimbó adquiriu contornos mais expansivos e frenéticos, com rápidos volteios e passos mais largos, desassociados da estrutura cíclica. (p.32).

Quanto a Música:

Geralmente, são utilizados carimbós (também conhecidos como curimbós, são tambores feitos do tronco de árvores escavadas, tendo uma de suas extremidades coberta por couro de boi, veado ou outro animal), um par de maracas, milheiro (instrumento de zinco, com som agudo similar ao da maraca), a onça (instrumento que produz um som grave com formato de cuíca), um pandeiro, um banjo e um instrumento de sopro (podendo ser flauta, clarinete, saxofone ou, excepcionalmente, trombone). A disposição dos músicos é feita a

partir da centralidade dos carimbós. Os “batedores” sentam sobre os instrumentos, executando-os com as duas mãos. (p. 25).

Ainda sobre a Música:

[...] o Carimbó, como gênero musical, possui conformação instrumental marcadamente percussiva e ritmo sincopado, entremeados pelos arpejos fraseados, frenéticos e incidentais dos instrumentos de sopro; devidamente harmonizados pelas cordas do banjo. Tal composição é recorrente, com algumas variações, em todos os grupos e canções [...] a uma suposta exclusividade estilística. (p. 25).

Observei no levantamento bibliográfico feito sobre o Carimbó (livros, dissertações e artigos), que a diferença de execução, introdução de instrumentos, está relacionada ao tipo de trabalho de cada região, pois como base para o surgimento dessa manifestação, esta o lazer do Caboclo após um dia árduo de trabalho onde se reuniam para cantar e dançar o Carimbó. Outro ponto que me interessa nesse processo de entendimento sobre o Carimbó é o fato de Dona Onete afirmar que “seu” Carimbó Chamegado é diferente do Carimbó Praiano. Dessa forma os escritos para essa reflexão foram encontrados em Menezes (1969):

[...] distingue três zonas de ocorrências do Carimbó no Pará: Carimbó praieiro, da Zona Atlântica do Pará, mais conhecida como Zona do Salgado; Carimbó pastoril, cultivado na cidade de Soure, na Ilha do Marajó; Carimbó rural ou agrícola, localizado no Baixo Amazonas, compreendendo as cidades de Santarém, Óbidos e Alenquer. (MENEZES 1969 apud CANTÃO 2002, p.19).

Nos estudos recentes feitos sobre o Carimbó Praiano, destaco: Cantão (2002) que discorre sobre o uso da Clarineta no Carimbó de Marapanim, e afirma: [...] de acordo com a classificação sugerida por Menezes [...] Marapanim faz parte da Zona atlântica do Pará, portanto, pode-se chamar de “Carimbó praieiro ou praiano” (p.20). E observa características da execução desse Carimbó:

Uma das características do Carimbó de Marapanim, que o diferencia do Carimbó de outras regiões, é o empenho de seus músicos; uma mistura de força física, intensidade e orgulho de manter viva a “tradição do Carimbó.” O Carimbó praieiro de Marapanim, apesar da interferência e transformações sociais ocorridas no processo de

aculturação as quais foi submetido, ainda tenta manter alguns traços de sua origem. Por outro lado, por motivos comerciais; os carimbós (tambores), em algumas localidades estão sendo substituídos pela “bateria”. Outros instrumentos estão sendo incorporados como: o contrabaixo elétrico e a guitarra. Em Marapanim, os tambores permanecem. A única exceção é o grupo Kumatê que cuja formação instrumental é formada de maracá, pandeiro, clarineta, banjo, milheiro, carimbós (tambores), baixo elétrico e a guitarra. (p.21).

Já em outro Município, o de Maracanã, especificamente na ilha de Algodal, que também faz parte da Zona atlântica, encontrei nos estudos da Professora Sônia Blanco, características do Carimbó Praiano daquela localidade:

[...] os participantes, mais especificamente, os instrumentistas do Carimbó, atribuem importância ao acompanhamento harmônico nessa música. Como na ilha não há essa qualificação, o Carimbó de Algodal na maioria das vezes é apresentado sem o reforço harmônico, sendo feito segundo as possibilidades locais, que consistem no acompanhamento com instrumentos de percussão e voz. (BLANCO 2004, p.5/6).

Em Salinópolis, que tem uma vertente muito famosa do Carimbó descrita por MONTEIRO (2012):

[...] a partir de informações de seus respectivos mestres, os grupos utilizam o tambor carimbó, o banjo, a maraca, o pandeiro, o reque-reque (reco-reco), o xeque-xeque (chocalho), o clarinete e a flauta. [...] Na atualidade, o Carimbó é realizado em Salinópolis somente por alguns nativos e, em sua maioria, pelos mestres e seus quatro grupos contemplados nesta pesquisa: “O Popular” de Mestre Candinho, “Raízes Coremar” de Mestre Quinho, “Originais do Sal” de Mestre Calixto, e “Ritmo Regional” de Mestre Balacó. E cada grupo, normalmente de forma isolada, busca os caminhos e diretrizes para uma suposta preservação dessa manifestação. (p. 935/936).

Segundo OLIVEIRA (1999):

Além do tambor e outros instrumentos de percussão, a composição instrumental do conjunto de carimbó, nos lugarejos do interior do Pará, fica por conta da disponibilidade de músicos, na tentativa de superar o pau e corda. A flauta, o Clarinete e o sax, situam-se entre os instrumentos de sopro mais requisitados. Um conjunto parafolclórico como o Uirapuru, de Verequete, usado em festas, shows e gravações, apresenta a seguinte constituição: sax, banjo, três curimbós

(tambores), ganzá, triangulo e pauzinho. O vocal é realizado por um solista apoiado pelo coro dos instrumentistas. (p. 357).

Já na Capital do estado Belém, o Carimbó inicialmente foi produzido em pontos específicos da região Metropolitana. Segundo o documento do IPHAN:

Os principais pontos referenciados como importantes pólos de reprodução inicial da prática do Carimbó estão localizados nas imediações da Região Metropolitana de Belém, notadamente o Km 23 da Rodovia Augusto Montenegro, no atual distrito de Icoaraci; a localidade de Pindorama no atual Município de Marituba e o bairro do Umarizal, atualmente um dos bairros da área central de Belém. Em seguida, formaram-se pontualmente grupos em locais mais próximos da cidade, porém em sua periferia imediata da época (décadas de 1960 e 1970) como os bairros do Guamá, Marco, Jurunas e Pedreira. (p. 82).

A partir da década de 70 o Carimbó executado na Capital começa a sofrer transformações com a introdução de outros instrumentos que a princípio não compunham a forma original desenvolvida nas regiões praianas:

Na década de setenta, alguns dos grupos já estabelecidos na cidade passam a se incrementar com o uso de instrumentos elétricos como contrabaixo, bateria e guitarra, alguns deles com forte influência das bandas de “jazze” existentes até então. Com isso, o ritmo explode na capital do Estado e também no restante do Brasil. É importante frisar que os grupos denominados de “raiz” ou de “pau-e-corda” continuam existindo em Belém. (p. 82)

No estudo do Professor Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, em um artigo escrito para o site Brega Pop, ele descreve sua constatação de que na década de 70 os músicos (mestres) que se destacaram foram Verequete e Pinduca. Ambos tiveram visibilidade por suas produções discográficas. Nessa perspectiva encontro uma discussão sobre tradição e modernidade no Carimbó:

O Carimbó de Marapanim, como matriz musical e coreográfica para o Carimbó de Belém, teria se organizado em dois tipos distintos, já nesta última localidade: 1º) um Carimbó tradicional e 2º) um Carimbó moderno. O primeiro, representado pelo cantador Verequete, manteria a estrutura musical do referencial marapaniense de “originalidade”; o segundo, representado por Pinduca, teria alterado essa estrutura, no sentido de atribuir-lhe uma feição de modernidade. Essa diferenciação construiu a idéia da existência de duas correntes carimbóticas em

Belém, confirmando uma histórica rivalidade entre defensores da tradição e da modernidade. (Guerreiro do Amaral, 2005, p.3).

Essa discussão sobre o que é “correto” na execução do Carimbó, principalmente na capital, fez com que a população em geral, criasse uma curiosidade sobre o que era esse ritmo, essa dança e essa música desenvolvida no Pará. Segundo Guerreiro do Amaral: [...] a difusão e popularização do Carimbó em Belém resultam em um fenômeno social que reside no sentimento de valorização do elemento regional, a ponto de considerar essa manifestação como um ícone de identidade cultural paraense. (p.3).

A música de Verequete passa a ser batizada de Carimbó de raiz, ou Carimbó tradicional, por que utiliza os instrumentos do Carimbó de Marapanim (Curimbó, Clarinete, Maracás, Saxofone, Banjo). Já o Carimbó executado e gravado por Pinduca, passa a ser chamado de Carimbó moderno, pois acrescenta instrumentos eletrônicos aos tradicionais (bateria, guitarra, teclado, percussão (congas, bongos, rebolo, milheiro), contrabaixo e naipes de metais - trompete, trombone e saxofone).

Nessa pequena abordagem sobre o Carimbó, procuro dar um panorama sobre esse estudo, fazendo um paralelo sobre o que foi dito sobre essa manifestação cultural paraense, e o que está sendo concedido como um documento oficial do Carimbó. Nessa comparação notamos uma variação na forma de música, mesmo que pequena, elas são observadas de região para região na forma de tocar. Em Marapanim onde essa raiz se mantém forte até hoje, e na Capital do Estado, onde também se produz um grande número de Carimbós. Já nos registros fonográficos encontramos particularidades na formação instrumental, que iremos chamar de tradicional (na música de Verequete) e moderno (na música de Pinduca). Tendo como base esses estudos poderemos assinalar entendimentos sobre o que seja o Carimbó Chamegado de Dona Onete.

3.2. Dona Onete e o Carimbó Chamegado

Retomando a trajetória musical de Dona Onete, ela se mistura com sua chegada em Belém do Pará em 1996 logo depois de sua aposentadoria. Em entrevista realizada por mim em 2014, Dona Onete revela suas decepções com Igarapé-Miri, pois acredita que não teve o valor merecido que uma mestra da Cultura popular deveria, principalmente em sua própria casa:

[...] não deu mais certo [...] sabe, o apoio vai se acabando [...] tinha horas que eu mostrava cultura, tinha um pessoal já que, achava que era besteira [...] quantas vezes eu ouvi: A Ionete fala esse bando de besteira, e a gente vai ter que acreditar nela? [...] Não sabiam até aonde a cultura vai, e até onde vira bagunça [...] e hoje em dia eu digo: **“Eu trouxe tudo comigo”**, por que eu não repassei.

Já na Capital do Estado fixa residência no Reduto, bairro de classe média de Belém, onde passou alguns anos na tranquilidade, usufruindo de um descanso merecido pelos anos de trabalho no magistério, porem não conseguiu o sossego desejado, pois o musico Eduardo Dias³² e a Musicista Ilma Maria (cantora de Carimbó da cidade de Marapanim) encontraram-na e solicitaram suas composições para gravarem:

Ai, eu “vim me” embora pra cá e não queria mais nada, não queria mais fazer nada [...] mas não tem jeito, cultura é parece água. A água procura os lugares, pode tapar, mocooca, ela fura, ela vai embora [...] não estava mexendo com música, só com composição [...] o Eduardo Dias me achou e me levou [...] A Ilma tem umas músicas gravadas minhas. A Ilma Maria, que agora é Secretária de Cultura de Marapanim [...] e hoje você viu, o que eu falo ninguém contesta, a felicidade minha é essa de ninguém contestar [...] “por causa que”, se perguntarem de maré, eu conheço: de gapuia, de lanço, maré de lanço, preamar, reponta [...] cobra do Jatuíra?, Pesquisei, na fonte.

Logo Ionete muda-se para o bairro da Pedreira, conhecido popularmente como o bairro do samba e do amor, é aí que sua trajetória na música paraense começa a mudar. Na Rua Álvaro Adolfo, onde reside até hoje, funciona a sede do grupo de Carimbó

³² Músico, compositor, escritor e poeta paraense. Natural de Óbidos mudou-se em 1976 para Belém do Pará, onde estudou Letras e Direito na UFPA. Lançou seu primeiro livro, "Uma Vida Viver", em 1983, ainda estudante de Letras. Em seguida, foi premiado pela Semec com o livro "De Proa", lançado em 1985. (disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/eduardo-dias>)

Sancari³³, que por coincidência, participa desse grupo um primo de Ionete vindo da cidade de Cachoeira do Ararí, onde ela nasceu. Em uma das rodas de Carimbó, Ionete foi convidada por esse seu primo para cantar em uma apresentação. Entre os espectadores estava um grupo de músicos do mesmo bairro – **O Coletivo Rádio Cipó**³⁴. Esses jovens músicos procuravam uma voz feminina para incorporar a sua Banda. Foi quando ouviram Ionete cantando, e resolveram convidá-la a fazer parte das apresentações do grupo, mesclando nessas apresentações músicas de autoria dos componentes assim como as composições de Ionete.

Durante os ensaios do Coletivo Rádio Cipó, os integrantes da Banda dirigiam-se a Ionete chamando-a:

- Titia Nete,
- Professora Nete,
- Dona Nete,
- Dona Odete,
- Dona Onete,
- Dona Onete,
- Dona Onete.

E ela sempre dizendo que não, não e não;

Mas logo se acostumou com o nome, que foi um verdadeiro batismo para sua nova trajetória musical. Ionete agora conhecida como Dona Onete viajou com o grupo Brasil afora, e até mesmo se apresentou com eles no exterior, e durante uma apresentação no programa Conexão Cultura³⁵, o então diretor Ney Messias e os produtores musicais Pio Lobato e Marco André, se encantaram com a forma de cantar daquela senhora. Ela relata: “O Ney (Messias) ficou maluco com meu jeito de cantar, [...] O Pío, falou comigo, o Marco André também ficou louco pra falar comigo [...] O Ney gritava: Meu Deus que voz é essa?”.

³³O Grupo de Carimbó Sancari nasceu de uma brincadeira de rua, no bairro da Pedreira, em Belém. Logo músicos vindos de diversas localidades interioranas formaram na capital o grupo musical. O ritmo Carimbó Pau e corda faz a junção caprichosa do pé batido indígena com o rebolado africano, preservado nas comunidades pela oralidade dos mestres populares, é legitimado pelo grupo Sancari, que já gravou dois Cd's: “Mulatinho do Sancari”, e “Carimbó em casa” 2011 – e luta para preservar a cultura da nossa música mais tradicional.(disponível em www.terraapara.com.br/mostraterrua).

³⁴O coletivo Rádio Cipó é um núcleo de produção que alia tecnologia digital “caseira” na produção de pesquisas sonoras, vídeos experimentais e artes integradas na capital de Belém do Pará. O grupo mistura suas influências musicais: rock, funk, afrobeat, reggae, etc.

³⁵ Programa exibido pela Tv e radio Cultura (Belém) com informações sobre arte e cultura, no ciberespaço, na blogosfera e nas redes sociais, com dicas de sites, apresentações ao vivo de cantores e compositores, agenda e participação dos ouvintes via FB e twitter.

Em outra oportunidade na TV Cultura, o produtor Pío Lobato se aproximou de Dona Onete e pediu pra que ela cantasse algumas musicas com ele acompanhando-a na guitarra. Foi quando ela começou a sugerir ao músico um andamento mais lento, e uma forma particular de apresentar canções que mais tarde viriam se tornar conhecidas no cenário da música paraense. Foi quando mais uma vez o diretor Ney Messias gritou:

- Ei Dona Onete, que ritmo é esse que a Senhora esta cantando?

E ela respondeu:

- Meu ritmo eu canto tudo.... Ritmo Chamegado!

- Ritmo Chamegado?

- É eu canto no fio da navalha. Se cair para um lado é samba, e se for pro outro é pagode:

Ai ele disse:

- Meu Deus que tentação é essa?

Aí eu cantei mais algumas músicas [...] ai ele disse: - É mesmo [...] tu já reparou? [...] que tem hora que tu pensa que é um pagode, e não é pagode [...] tem hora que tu pensa que é um samba, e não é mais samba [...] eu tenho que ir aqui. Eu canto em dois....., dois toques [...] mais eu canto.(Dona Onete Abril 2014).



**Fig. 45. Dona Onete no Programa Conexão Cultura
Acervo de Dona Onete**

Depois dessa experiência foi convidada para participar de mais 3 (três) programas Conexão Cultura com o Coletivo. Foi aí então que Dona Onete resolve deixar o Coletivo Rádio Cipó, para seguir carreira solo já que: [...] O estilo musical

tocado por esses músicos não era bem o que Ionete pensava, pois o grupo misturava rap, música eletrônica, acordes de Carimbó e brega, [...]. (Revista PZZ, Nov. 2011).

Ela resolveu então apresentar suas composições de uma forma muito particular, montando seu próprio grupo de Carimbó, o Chamego Mirijuara³⁶, - “[...] eu fiz aqui um Carimbó Chamego Mirijuara, [...] eu até dei meu tambor ali [...] eu gosto de Cantar o Carimbó, mas dá muito trabalho”. (D. Onete 2014) se referindo à dificuldade de transportar o Curimbó, que é muito pesado - e colocando na execução dos “Carimbós” os andamentos e apresentando letras com que ela conviveu nos banguês no Rio das Flores, e no Grupo Canarana em Igarapé-Miri. Essas composições mostram um pouco da vida, dos costumes e das lendas do povo ribeirinho, pesquisados formalmente por Ionete.

O meu caminho é de canoa/ meu vale é do açai/ sou filha de terra boa/
sou de Igarapé-Miri/ lê lê, lê, lê/ lê lê, lê, lê, lê, lê/ dança comigo, meu
amor meu banguê/ Lá no Rio das Flores/ em Igarapé-Miri/ depois da
reza pra São Pedro, Santo Antônio e São João/ dançava um banguê lá
no barracão.



Fig. 46 Dona Onete e Grupo Chamego Mirijuara
Acervo de Dona Onete

Segundo alguns escritos em jornais, revistas e sites, o Carimbó Chamegado seria: **“estilo musical mais lento que o tradicional Carimbó praiano, e com várias estrofes para contar uma história. É um Carimbó para dançar agarradinho”**. (Revista PZZ, Nov. 2011).

³⁶ O Grupo Chamego Mirijuara tinha em sua estrutura musical 2 (dois) tambores (curimbós), maracas, milheiro e banjo, além de um corpo coreográfico que interpretava as cenas das composições de Dona Onete como uma história coreografada.

Como podemos notar, a denominação de Carimbó Chamegado está sendo feita pelo que revistas, entrevistas informais, veem e interpretam. Porém a expressão Carimbó Chamegado a princípio vem da relação que os caboclos do interior têm com seus parentes, pois ao perguntar a Dona Onete, de onde vinha à expressão Chamegado, ela me respondeu:

Chamegado é um ritmo que eu trouxe de Igarapé-Miri, que era um Carimbó Chamegado. Eu falei aquilo “porque” do suingue [...] eu já tinha um suingue muito suingado, sabe? E o Chamego é uma coisa que aconteceu em Igarapé-Miri [...] o pessoal de Igarapé-Miri é: minha preta, minha rosa “num sei quê”, é um Chamego que a gente tem, e que o povo gosta do nosso chamego, não é verdade? [...]. **Presta atenção “o por causa” do Chamego** [...] eu fui fazer uma pesquisa, e entrava naqueles rios onde estavam aqueles velhos que não eram casados. Aí eu primeiro começava: - O Senhor é casado? [...] aí ele olhava pra mim e dizia: - Meu amor, essa palavra não tem nada a ver [...] me mostrava seus filhos e suas coisas e dizia: - Eu tenho um Chamego de 50 anos. Você esta entendendo? Então eu posso dizer que não é de Igarapé-Miri o Chamego que eu falo? É por isso daquela música: O meu chamego é negro/ meu chamego é loiro/ Meu chamego é moreno, moreno/ Meu chamego é crioulo/ Criolo io io/ Meu Chamego é mulato, mulato/ meu chamego é mestiço, mestiço ô ô / meu chamego é caboclo, caboclo ô ô/ de pele macia/ sorriso maroto/ tem as ancas largas e criou bicho solto/ que beleza de caboclo/ Égua, que mistura paid'égua/ aconteceu no Pará/ mistura de raça, mistura de cores/ mistura de sons, tradições e sabores/ e o nosso tempero/ o nosso famoso banho de cheiro/ E no Pará, a gente se cheira/ a gente se abraça/ a gente se beija e depois acha graça/ e vai, chamegando assim, meu jasmim, meu bugarim, minha rosa, minha flor/ Meu denço, meu chamego, meu querido meu amor/ Meu preto, meu nego, é gostoso esse chamego, é gostoso esse chamego. Aí o pessoal fica doido comigo. (Dona Onete 2014).

No ano de 2006, o Governo do Estado do Pará, por meio da Funtelpa³⁷ convidou Miranda³⁸ e Cyz³⁹ para desenvolverem um projeto musical que foi batizado de Terruá Pará. Esse projeto tem como objetivo expandir e divulgar a música paraense no estado e fora dele:

³⁷A Fundação Paraense de Radiodifusão (Funtelpa) foi criada em 1977, pelo então governador Aluísio Chaves, com o objetivo de cuidar dos serviços de radiodifusão do Pará.

³⁸ Carlos Eduardo Miranda é um produtor musical brasileiro. Já foi jurado do programa Ídolos (SBT) e atualmente integra o elenco de jurados do Programa Astros.

³⁹ Cynthia Patrícia Zamorano Cavalcante, natural de Olinda (Pe), é uma produtora, cantora, e compositora brasileira. Também participou como jurada dos Programas Astros, Ídolos e Qual o seu talento no SBT.

O nome, vindo do francês “terroir”, traduz o que há de especial e único em uma região, mas com um sotaque caboclo, que dá todo o sentido para a reunião. Carimbó, guitarrada, tecnobrega, chorinho, MPB tradicional e muitos outros ritmos estão nesse encontro que sintetiza a variada e original expressão musical do Pará. (disponível em: [http:// www.terruapara.com.br](http://www.terruapara.com.br)).

Carlos Miranda, responsável em selecionar os artistas e os ritmos que iriam compor o projeto, recebeu as gravações de diversos artistas e entre eles estava à voz de Dona Onete cantando um Carimbó:

Quando foi um dia, eles estavam arrumando gente para o Terruá. Mandaram para o Miranda as vozes. Todo mundo botou tonalidade, “num sei o que”. E a minha voz, foi só a minha voz [...] e eu fui escolhida de cara [...] Miranda disse: Eu quero essa mulher no meu Terruá [...] (Dona Onete 2014).

No projeto Terruá as músicas de Dona Onete ganharam um tratamento mais estilizado, pois agora os instrumentos eletrônicos (baixo, guitarra, teclado) ganham companhia de Violino e Saxofone. Então questionei se o Projeto Terruá, mexeu com a ideia inicial de sua música. E eis que ela disse:

[...] Não, eu não dei interferência por que eles me deixaram a vontade [...] quer dizer, eles fizeram o “rit” pelo que eu estava cantando [...] quer dizer, era a primeira vez que eu ia enfrentar [...] eu já tinha enfrentado, eu não tenho medo [...] que eu já era de movimento e tinha enfrentado muito público [...] mas aí abri um show não é pra qualquer um, ainda mais o primeiro Terruá [...] e os grandes astros que estavam no show, estavam enchendo o meu saco [...] por que se eu errasse ali, erra todo mundo, era a grande responsabilidade que o Miranda com a Cyz deixaram pra mim [...] Miranda não faz isso comigo eu estou doente, estou com essa bengala. Dona Onete é você, eu sei que você é uma mulher de garra [...] eu abri o Terruá, fui à primeira mulher a abrir o Terruá. [...] eles começaram com palmas, igual samba de cacete, e eu comecei: Oi moreno/ ai moreno/ ei ei ei moreno/ ora deixa eu sugar da tua boca o gostoso veneno. [...] ai eles entraram (solfeja o solo da música) [...] Aí eu cantei: Meu moreno morenado...[...] ai não teve mais pra ninguém [...] aqueles aplausos “me deu” assim uma...[...] aí todo mundo me olhou e disse: Quem é ela? Nunca tinham me visto em lugar nenhum [...] foi uma grande aposta, foi uma gota no oceano [...] por que me jogaram no meio dos lobos, mais eu sou muito calma, já tive “coisa” de professor, ai tem mais um jeito, né?. (Dona Onete 2014)

Ionete, agora chamada de Dona Onete, participou das duas primeiras edições do projeto (2006 e 2011), que percorreu alguns estados brasileiros, assim como na Mostra Terruá⁴⁰, que foi realizada no ano de 2013, na qual não foi classificada. Nas suas apresentações registradas em 2 (dois) DVD's e 2 CD's desses shows, apresentou o Carimbó Chamegado nas músicas Moreno, Chuê Chuá (escolhida por mim para a análise) e Jamburana, que é muito requisitada nas atuais apresentações. Um problema de saúde (dificuldade de se locomover por conta de problemas nos quadris) a impede de aceitar os crescentes convites para fazer shows porque é complicado viajar, mas já cantou em eventos importantes fora do Pará, como o Rec-Beat, no Recife, na festa de 25 anos da Orquestra Imperial no Circo Voador, no Rio de Janeiro, e no evento Invasão Paraense, em Brasília. Recentemente, ela também apareceu cantando Carimbó no filme *Eu Receberia as Piores Notícias de Seus Lindos Lábios*, de Beto Brant.



**Fig. 47. Apresentação de Dona Onete na Mostra Terruá
Acervo de Dona Onete**

No ano de 2012, Dona Onete lança seu primeiro CD intitulado: *Feitiço Caboclo*. O CD foi produzido por Marco André⁴¹, e lançado pelo selo da Ná Music, é um CD

⁴⁰ A Mostra Terruá Pará aconteceu entre os dias 14 de Maio e 30 de junho de 2013, sempre as terças feiras no teatro Margarida Schivazappa. Os 72 artistas que passaram pelo palco foram selecionados entre mais de 360 músicos que escreveram seus trabalhos para concorrer a uma vaga no show do mesmo ano. Após os shows, 12 desses artistas serão escolhidos por uma comissão julgadora para rodar por 5 capitais brasileiras difundindo e propagando a nossa música paraense. (disponível em www.terruapara.com.br/mostraterrua).

⁴¹ O cantor, compositor e produtor paraense tem sua carreira voltada à música do Norte, e uma produção que aponta para novas tendências que flertam entre o moderno e o regional. Já lançou os discos

totalmente autoral que conta com 11 faixas, entre elas Feitiço Caboclo, Jamburana, Rio de Lágrimas, Carimbó Chamegado (que também será analisada), entre outras.

Em seu disco, ela nos leva, em pleno 2012, a uma nostálgica Era do Rádio, modernizada pela produção magistral do multi-instrumentista Marco André. A comparação é devida em especial à semelhança da voz de Onete às de cantoras dos anos 1950 como Ângela Maria, Dolores Duran e Dalva de Oliveira. (disponível em itabruta.com.br/resenhas/albums/dona-onete-feitico-caboclo).



**Fig. 48 Capa do CD Feitiço Caboclo de Dona Onete
Acervo de Dona Onete**

Neste trabalho além do Carimbó Chamegado, aparecem outros gêneros musicais com os quais Dona Onete se identifica como o Bolero (os quais cantava em suas “canjas” nas noites de Igarapé-Miri), o boi, Cumbia, Salsa e Guitarrada. Um dos grandes sucessos é a música: Feitiço Caboclo, que apresenta aspectos do imaginário dos caboclos Amazônicos.

FEITIÇO CABOCLO (Dona Onete)

O Chá do Tamaquaré⁴²
É um chá muito louco
É um feitiço Caboclo

“Amazônia Groove”, “Beat iú” e produziu álbuns de artistas de peso, como Jane Duboc, Sebastião Tapajós. (disponível em www.terruapara.com.br/mostraterrua).

⁴² Tamaquaré ou taquaré é um réptil lacertílio do gênero *Enyalius*, que ocorre na Amazônia e frequentemente se encontra sobre os troncos e galhos de árvores também chamadas de tamaquarés. Encontra-se também a referencia a uma palavra indígena que define uma árvore que produz um óleo considerado medicinal.

Que só tem no Pará
Vai na banca de cheiro lá do Ver-o-Peso
Você vai encontrar

Tem Tamaquaré na rede
É só embalar
Tem Tamaquaré na água
Pra fazer o Chá
Tem pó de Tamaquaré
Pra botar no café

Embala ele, embala ela.
Dá Tamaquaré pra ele, dá Tamaquaré pra ela

Se ele te bate, não manda prender ele
Dá Tamaquaré pra ele, dá Tamaquaré pra ele
Se ela te chifra, te engana, não bate nela
Dá Tamaquaré pra ela, dá Tamaquaré pra ela
O resultado fica tudo dominado
Ele fica abestado, abobalhado, bobão
Pateta, patetão. Pilotado, pilotada
Só faz o que você quer
Com o chá do Tamaquaré, com o chá do Tamaquaré.

Na construção do trabalho do CD a escolha do repertório se deu devido a uma apresentação que Dona Onete fez abrindo o show do músico Naná Vasconcelos⁴³. Esse show aconteceu em Belém no mês de Novembro de 2011, mês em que se comemora o dia da Consciência Negra. Durante o show Dona Onete disse que tinha uma música para homenagear os negros, e cantou “Quebra das Correntes”. Contou que em Igarapé-Miri teve senzala, e que as mucamas lá não apanhavam, e que já eram tratadas de forma diferente. Segundo relatos da própria Dona Onete, ela não quis fazer um CD exclusivo de “Carimbó Chamegado”, pois ela e o produtor Marco André entendiam que sua participação no Terruá Pará já tinha expandido satisfatoriamente o Chamegado para o Brasil, então acreditaram que deveriam compor o CD com outros ritmos como a guitarrada e o bolero. Dona Onete relata o momento:

“Dandara/ Dandara negra mucama favorita [...] aí o Manari⁴⁴ entrou, você sabe né? [...] e aí o Marco André só de olho nas músicas [...] aí

⁴³ Juvenal de Holanda Vasconcelos, conhecido como Naná Vasconcelos, (Recife, 2 de agosto de 1944) é um músico brasileiro. Eleito oito vezes o melhor percussionista do mundo pela revista americana Down Beat e ganhador de oito prêmios Grammy, é considerado uma autoridade mundial em percussão. (disponível em Wikipédia.com)

⁴⁴ Um dos mais respeitados grupos de percussão da Amazônia e do Brasil, graças aos ritmos e instrumentos regionais somados a gêneros musicais dos mais diversos. Já realizaram turnês nacionais e internacionais ao lado de grandes nomes da música, como Fafá de Belém, Jeanne Darwich, Naná

eu cantei outra música, outro Carimbó [...] ai eu fui cantando um Carimbó [...] ai eu fui cantando vários Carimbós [...] e quando acabou o show o Marco André veio e começamos o trabalho do cd [...] ai eu cantei os boleros, o Marco André ensaiou comigo muito, vinha pra cá pra minha casa, ensaiava, por isso que saiu esse cd “bunitinho”, “bunitinho”, não é?”[...] que agrada, ta tocando pra fora do Brasil.

A estrutura de apresentações do “Carimbó Chamegado” se mostra bem parecida com os Carimbós tradicionais com banjo, curimbós, milheiros etc. Assim como se mostra moderno, já que também se apresenta com guitarra, contra baixo, bateria, teclado. Nos shows da cantora na capital ela utiliza a estrutura tradicional, já nos shows em outros estados a estrutura é moderna. Sendo assim perguntei o porquê das duas estruturas nas apresentações: “É por que eu trago pro Carimbó [...] quando eu canto Moreno, com a estrutura de lá (Terruá) eu canto (solfeja) [...] já quando eu trago pro Carimbó, ai é (solfeja diferente da primeira execução) [...] ai quer dizer que o Carimbó já me acompanha”.

Com os relatos feitos por Dona Onete, e o levantamento dos estudos sobre o Carimbó, percebo que o “Carimbó Chamegado” está relacionado com a tradição e costumes dos caboclos do Rio das Flores em Igarapé-Miri, com o tratamento que dispensam um ao outro, como já disse Dona Onete: “É um chamego que a gente tem”, e não necessariamente a música Carimbó. Percebo que realmente Dona Onete quer contar uma história, e todas essas historias estão relacionadas com o meio de vida dos caboclos ribeirinhos. A malícia nas letras mostra uma forma de se comunicar com o público, que fica impressionado, com aquelas palavras maliciosas saídas da boca de uma Senhora de mais de 70 anos: “Eu te procuro por quê?/ você me leva a loucura/ quando você me beija/ com esse corpo suado/ e essa boca molhada/ com sabor de Cerveja” (letra de Louco Desejo) e que também não deixa de ser uma estratégia de Marketing. A questão do andamento também é uma necessidade de conseguir “explicar” cantando, aquelas letras que utilizam sotaques do interior: “Onde é que boto mora/ mora nas aguas do mar/ boto faz o seu bailado/ nas águas de Preamar” (letra de O Boto namorador das águas do Maiauatá). Nas questões de estrutura musical estarei aprofundando a partir das análises das composições na próxima sessão.

4. O OLHAR ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE A TRAJETÓRIA DO CARIMBÓ CHAMEGADO: Análise de três momentos.

4.1. A Etnomusicologia e a Política de Salvaguarda das Manifestações Populares

A Etnomusicologia surgiu no final do século XIX e início do século XX, sob o nome de musicologia comparativa, sendo definida por Guido Adler⁴⁵ (1885) como: “o ramo da musicologia que teria como tarefa a comparação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos, e a classificação delas de acordo com suas várias formas”. Para a mudança do nome, os escritos atribuem a Jaap Kunst⁴⁶, no seu livro Musicologia, de 1950.

O surgimento da etnomusicologia só foi possível graças à invenção do fonógrafo, antecessor do Gramofone, em 1877 por Thomas Edison⁴⁷, que tornou possível tanto a fixação quanto à reprodução do som. Segundo Chada (2011):

[...] A primeira fase da etnomusicologia, até cerca de 1940, foi marcada pela tentativa de compreensão das primeiras gravações existentes. [...] Nessa época era comum pesquisadores como Erich von Hornbostel⁴⁸ ficarem em seus escritórios realizando transcrições e escrevendo sobre culturas musicais as quais eles nunca conheceram pessoalmente, graças a gravações realizadas por curiosos, turistas, ou pesquisadores de outras áreas. Posteriormente, sob forte influência antropológica, a pesquisa de campo tornou-se uma exigência da disciplina. [...] Etnomusicólogo de gabinete (p.9).

O início da etnomusicologia, como estudo das relações culturais é marcado por algumas publicações importantes. Dentre eles destaco o trabalho de A. J. Ellis (1885) “On the Musical Scales of Various nations”, frequentemente descrito como o primeiro

⁴⁵ Adler foi um dos fundadores da musicologia como disciplina. Ele também foi um dos primeiros estudiosos da música, a reconhecer a relevância dos fatores socioculturais na música, proporcionando assim um contexto mais amplo para a crítica estética que, com biografia, tinha sido o foco principal do século XIX. O estudo empírico era para ele, a parte mais importante da disciplina. Sua ênfase era sobre a música da Áustria, especificamente a música da Primeira Escola de Viena: Haydn, Mozart e seus contemporâneos. (disponível em www.britannica.com).

⁴⁶ Jaap (ou Jakob) Kunst foi um holandês etnomusicólogo, particularmente associado com o estudo de gamelão música de Indonésia. Ele é conhecido por cunhar o termo “Etnomusicologia”, como uma alternativa mais precisa para o termo então preferido, “musicologia comparativa”.

⁴⁷ Foi um inventor norte-americano, conhecido pela invenção da luz elétrica. Porém, foi um inventor de grande produtividade em sua época. (disponível em www.e-biografias.net).

⁴⁸ Erich Moritz von Hornbostel (25 de fevereiro de 1877 - 28 de novembro, 1935) foi um austríaco etnomusicólogo e estudioso da música. Ele é lembrado por seu trabalho pioneiro no campo da etnomusicologia, e para a Sachs-Hornbostel sistema de classificação de instrumentos musicais, que ele co-autoria com Curt Sachs. (disponível em <http://en.wikipedia.org/>)

grande estudo comparativo. Na opinião de Jaap Kunst, Ellis teria precedente por considerações metodológicas tais como a evolução do “sistema de cents”⁴⁹, com o qual se poderia fazer uma descrição objetiva das escalas musicais.

Para Nettl (1964):

Talvez a tarefa mais importante que a etnomusicologia tenha colocado para si própria, seja o estudo e a descoberta do papel que a música desempenha em cada cultura do homem, passado e presente, e o conhecimento do que a música significa para o homem. (p.224).

Assim como Nettl, Allan Merriam (1964) também afirma como já foi escrito anteriormente, que a etnomusicologia estuda a música em seu contexto Cultural. E com base nessas afirmações que justifico meu estudo Etnomusicológico tendo como ponto de partida a produção musical Miriense, não só estudo da música, e sim das manifestações que ocorreram por lá. Assim todo esse levantamento busca encontrar aspectos relacionados ao comportamento humano, ou seja, estruturas características das manifestações inseridas no contexto musical de Dona Onete (banguês, ladainhas, bois, blocos carnavalescos, grupos folclóricos etc.). Segundo Chada (2011):

Música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas, ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística (p.10,11).

Os estudos etnomusicológicos atualmente buscam novos caminhos de investigação, caminhos estes justificados por aberturas de novas demandas no universo musical brasileiro. No Pará utilizo como exemplo, o estudo e o levantamento da história, assim como das diversas formas de execução, do Carimbó nos municípios paraenses que o produzem, para que o mesmo seja reconhecido como patrimônio Cultural brasileiro. Além dessa pesquisa registrada pela superintendência do IPHAN no Pará sobre o Carimbó, observei também nos trabalhos de outros pesquisadores a preocupação com esse registro das manifestações populares, e aqui destaco CARMO (2009) que escreve sobre os impactos das políticas de salvaguarda no samba de roda do

⁴⁹ Na acústica da música, o cento (cents) é a menor unidade de costume usado para medir intervalos musicais. Igual a um centésimo de semitom temperado [...] Porque cento é definido a partir do sistema temperado, os intervalos de este sistema tem um certo número de centavos, que é sempre um múltiplo de 100 (por exemplo, o quinto intervalo de 7 contendo meios tons, tem 700 cêntimos). Em intervalos puros de mudança física ou ter um número diferente [...]O cento é utilizado como uma unidade de medida para a medição de intervalos, e também para comparar os intervalos semelhantes em diferentes sistemas de afinação. (disponível em: <http://es.wikipedia.org/>)

recôncavo baiano; onde conseqüentemente reflete sobre as contribuições da etnomusicologia nessa política de salvaguarda. Essas reflexões me fizeram pensar sobre meu envolvimento com salvaguarda das manifestações musicais do Município de Igarapé-Miri:

A abordagem específica dos estudos etnomusicológicos deve ainda conjecturar a respeito do conceito de folclore e das definições de patrimônio imaterial a partir da política de salvaguarda. Para essa discussão, deixamos de lado a ideia do chamado “folclore musical”, para a abordagem do material musical “vivo”, atual, incluído no discurso das mudanças oriundas do processo de globalização. Assim, tendo em vista que as manifestações tradicionais estão sujeitas a constante mudança, como as políticas de salvaguarda entendem essa questão? Como relacionar a ideia de preservação ao conceito de autenticidade? Podemos responder a essa pergunta refletindo sobre o papel dos próprios membros dos grupos e o interesse em perpetuar as suas práticas, além de discutir o papel do Estado na formulação de uma política capaz de acompanhar o caráter dinâmico dessas manifestações, tendo em vista que “a seleção e a avaliação de bens culturais imateriais devem estar apoiados mais em noções de referência cultural e de continuidade histórica do que no conceito de autenticidade que tradicionalmente estrutura o campo da preservação” (SANT’ANNA, 2005, p.6). Além disso, não devemos esquecer o papel do etnomusicólogo de analisar o funcionamento e transformações das músicas produzidas nesses contextos. (CARMO 2009, p. 5).

Desde que comecei o trabalho de pesquisa com as manifestações populares de Igarapé-Miri, nas pesquisas com meus alunos para a Feira de Arte da Escola Enedina, minha preocupação sempre foi em registrar tudo, ou uma grande parte, do que foi produzido durante os anos no Município de Igarapé-Miri. Com isso durante a qualificação da dissertação, uma das observações feitas pelos membros da banca, foi a de que além de estar registrando parte da história musical miriense, esse trabalho também admitia estar inserido no que tange a questão da salvaguarda das manifestações populares mirienses a partir das composições de Dona Onete. E que a Etnomusicologia nesse momento admite essa linha de investigação. Portanto, nessa linha de estudo da Etnomusicologia, sustento o registro dessa trajetória como parte de minha contribuição para a salvaguarda das manifestações artísticas mirienses, adicionando a elas o Carimbó Chamegado de Dona Onete.

Contemplando e analisando cuidadosamente as afirmações de CARMO (2009), compreendo a preocupação da pesquisadora quando interroga se as políticas de salvaguarda “entenderão” as mudanças nas manifestações tradicionais devido à

globalização. Mas entendo que o ponto de partida é o registro. As consequências futuras nas produções registradas, e aqui falo da música de Igarapé-Miri, serão pensadas posteriormente. A inquietação é de que muito pouco foi registrado e contado sobre a história da música de Igarapé-Miri, seus personagens e suas contribuições para o cenário da música paraense, e sobre o surgimento do Carimbó Chamegado de Dona Onete por lá.

Partindo das afirmações de Bruno Nettl e Alan P. Merriam - acima citadas - procuro aqui compreender em minha análise como o contexto sociocultural do Município de Igarapé-Miri pode ter tido interferência no Carimbó Chamegado de Dona Onete, já que as manifestações populares, crendices, lendas e produções musicais na década de 70 foram vividas de forma muito intensa por ela no Rio das Flores e também na sede do Município, onde suas composições nasceram. Que elementos podem ser observados na música que ela está se propondo em levar para todo o Brasil e para o exterior através de suas apresentações particulares, em festivais, e em seu 1º CD denominado “Feitiço Caboclo”.

[...] faziam os pares pro Lundu, pra dançar o Lundu da Boa Esperança, era na noite do último dia da festa, quer dizer: na madrugada da festa, a gente ia para beber, os... os comes e bebes que tinham. Eles faziam chocolate. A panela vinha do fogão, toda “tisna”⁵⁰, quem era branco, ficava preto. Se passavam a tisna, no rosto, no braço, pra virar negro, sabe? [...] A Dona “Esmerinda” com seu “Ranolfo”. Todos aqueles velhos. Mais ou menos formava, uns 12 (doze) casais. Quem era a rainha da festa? Era a Tia Celé, lembra da tia Celé? que bebia? Já dançava [...] Aí vinha Tia Cota do Maruim, era a Princesa, que eu comparava com a mulata cheirosa. Ela vinha toda, toda cheirosa, com folha de manjerona, manjericão no cabelo; Paticholin, bugari, olha o ramo que a tia Cota trazia, e é ai que eu canto. Eu fiz agora um “Lundu estilizado”, diz assim: “*É lundu, é lundu, é lundu, de Santa Maria lá do Icatú/ É lundu, é lundu, é lundu, de Santa Maria lá do Icatú/ Atrevida... abusada... gostosa... deliciosa.../ A cabocla bonita do Pará/ O sabor Agridoce do Pará/ A Cabocla vem chegando, chegando, chegando, chegando/Ela não vem andando ela vem desfilando/ Pra dançar Lundu.... Pra dançar lundu... (estilizado)/ meu lundu estilizado/ Chamegoso, Chamegado/ Cabocla, cabocla suspende a saia/Não deixa a saia molhar/ Eu amarrei minha Canoa/ Na raiz do aturiá*” [...] aí eu vou dizendo tudo que eu dizia na música, no meu grupo, né? “*Ela vem pelo centro e eu vou pela beira/ Cabocla bonita namoradeira*” [...] E aí quando chega no pedaço ai eu canto: “*O Lundu é bonito, é uma grande festança/ Na Santa Maria da Boa Esperança/ E vem dançar Lundu/ E vem dançar Lundu*” [...] Aí eu

⁵⁰ Segundo o dicionário Aurélio, Tisnar significa manchar, macular, queimar, escurecer. Nesse caso aqui, a tisna estaria relacionada a uma cor preta adquirida em consequência do excesso de fogo e fumaça na panela utilizada para fazer o chocolate servido na festa.

queria fazer, seria bonito fazer tipo assim, uma peça, quase como um teatro, “O Lundu da Boa Esperança”, tu entende?: “*Chega o Tio Plácido com a Tia Luzia/ Tio Mané com a Tia Merá/ Ai chega à coisa mais bela/ Tia Raimunda pra abençoar (que Deus abençoe)*” [...] ela já fazia isso, sabe? No meio da dança ela vinha com raminho cheiroso e dizia: Que Deus abençoasse, que para o ano seria melhor. Coisas lindas que Igarapé-Miri já teve. E eu ficava apaixonada, ficava louca. Corria pra uma parte, eu corria pra outra. E a titia: Menina sossega. E eu queria ver tudo, né? [...] Então os idosos, ele amanheciam com a aquela panela preta no meio, cantando, sem bebida, sem nada. Apenas era chocolate, com o mingau de açaí que era pra tomar nas cuias. E aí: “*Chegou Tia Cota lá do Maruim*” Aí ela vinha toda de branco com a saia rendada. “*Chegou Tia Cota lá do Maruim/ Dançando Lundu, lundu, lundu assim/ Mas cheirando a cravo e a Paticholin/ A manjeriço*”. E ela trazia tudo naquele ramo, do perfume, desde Baunilha, que é uma coisa que dá no mato [...] Então é lindo, já pensastes, os idosos dançando. (Dona Onete, abril de 2014)

4.2. A Análise em Etnomusicologia

Segundo Bent, análise musical é de forma geral “a parte do estudo da música que toma como ponto de partida preferencialmente a música em si própria, ao invés de fatores externos.” Segue definindo mais formalmente como “a interpretação de estruturas na música, junto com sua resolução em elementos constitutivos relativamente mais simples, e a investigação das funções relevantes desses elementos.”. (Bent & Pope, 2001 disponível em <http://www.grovemusic.com>).

Em relação à análise musical, não utilizarei a teoria citada por Bent, pois estou buscando aqui compreender como o meio, o Município de Igarapé-Miri influenciou as produções (composições) de Dona Onete, e não uma análise formal, que compreende compassos, tonalidades e coisas do tipo. A análise musical como já frisou Bent não tem como pontos de partida fatores externos, mas nesse caso o meu ponto de partida serão esses fatores para uma compreensão das estruturas, principalmente letras e elementos como instrumentos e andamento, no Carimbó Chamegado de Dona Onete, tendo em vista a perspectiva da Etnomusicologia.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss, que influencia meu estilo de escrita nessa dissertação, já dizia que:

[...] é possível estabelecer um paralelo entre a música, a linguagem e o mito. Há nítidos paralelos entre os fonemas e unidades sonoras (as notas musicais) definidas como sonemas ou tonemas, com a diferença, segundo ele, que na linguagem humana os fonemas formam as palavras que por sua vez formam as frases, enquanto que na música não há um equivalente às palavras, dos elementos básicos passa-se logo para as frases melódicas. Estendendo essa comparação com os mitos, observa que naqueles não há o termo equivalente a fonemas, os elementos básicos são as palavras, o que dificulta o estabelecimento de uma comparação apesar da lógica e possível origem tanto da música como dos mitos na linguagem com desenvolvimentos em processo separados com distintas direções: a música destacando os aspectos do som, já presentes na linguagem e os mitos o aspecto do sentido (significado) também já profundamente presente na linguagem. (Lévi-Strauss (1989) apud wikipedia.org)

A relação que Lévi-Strauss faz entre a linguagem, nesse caso aqui exemplificada por fonemas, e a música, é o que me faz caminhar em uma análise voltada à interpretação de como o meio (linguagem e mito) tem interferência direta na

construção do Carimbó Chamegado, buscando também análises musicais feitas anteriormente nos estudos etnomusicológicos.

O pesquisador Hugo Ribeiro discute a questão da análise em seu artigo: “*Análise Musical na Etnomusicologia*” (2002). Nesse artigo salienta que, com a “descoberta do povo”- fazendo uma analogia ao interesse dos estudiosos pelas manifestações populares- surgiram disciplinas como a sociologia e antropologia, que ao lidarem com aspectos culturais, envolveram dentro de seus estudos a música, que acrescentaram também um estudo sobre o folclore e a musicologia comparada. Porém enquanto um estudo observava a música como objeto folclórico de criação coletiva e tradicional. O outro direcionava seus estudos para a comparação entre diversos sistemas musicais, que gerou conceitos como o difusionismo⁵¹ e o de círculos culturais⁵².

Com a descoberta de novas teorias antropológicas, como a Antropologia da Arte⁵³, houve uma diferença na forma de análise da música de tradição oral, sendo essa agora desvinculada da comparação com a música erudita ocidental. Com isso, muitos métodos de análise surgiram, pois a forma de produzir de cada povo (e aqui falo “povo” para conceituar região) era e são muito particulares:

[...] E, com a falta de um método específico e acolhido por “todos”, tem aparecido dezenas de abordagens, que usam a música como cerne, mas, se apropriam de teorias as mais diversas, desde a linguística à matemática, porém, sempre com um olhar na antropologia. (Ribeiro 2002. p.1)

Ainda segundo Ribeiro (2002):

Sob a perspectiva etnomusicológica, estudo da música deve ocorrer do ponto de vista contextual, visto que quem a produz é um indivíduo pertencente a uma sociedade que, por sua vez, possui determinadas características culturais. O pesquisador, ao considerar esse fato, deve

⁵¹ Difusionismo é a teoria que trata do desenvolvimento de culturas e tecnologias, particularmente na história antiga. A teoria sustenta que uma determinada inovação foi iniciada numa cultura específica, para só então ser difundida de várias maneiras a partir desse ponto inicial.

⁵² Corresponde à conjuntos de elementos ou traços culturais típicos uma região (área), com uma atividade humana relativamente homogênea ou um complexo de atividades (cultura) comuns entre si.

⁵³ Antropologia da arte é o estudo das características dos objetos e produções consideradas artísticas que o homem produz na sociedade em cada época, levando em conta que a Antropologia pode ser entendida como o estudo do homem, suas atividades, sua cultura em um determinado momento histórico apesar de ter se iniciado com o estudo dos povos considerados primitivos e supostamente pré-históricos pelas teorias evolucionistas da época inspiradas na obra de Morgan (1818 – 1881). Antropologia da arte é uma interface da antropologia com outras disciplinas científicas, pois, geral engloba uma série de recursos e temas, físicos (materiais e técnicas), fisiológicos, psicológicos, estéticos, culturais, entre outros. (disponível em pt.wikipedia.org/wiki).

levar em conta o contexto em que se desenvolveu a criação musical.
(p.42)

Devidamente apropriado do caminho que seguirei na análise musical, busquei também, durante esse processo de investigação e levantamento do repertório de Dona Onete, pesquisar teorias para elucidar o quanto a cultura, religião e costumes mirienses estão presente no Carimbó Chamegado de Dona Onete. Recorri então a Stuart Hall (2006) que fala sobre identidade. Seus escritos me levaram a uma reflexão sobre essa música. Hall estuda sobre a identidade na modernidade, e é onde encontro Dona Onete, pois sua música caminha entre o tradicional (Carimbó pau e corda) e o Carimbó Moderno (com instrumentos eletrônicos). Hall conceitua modernidade tardia dizendo que nela se entrelaçam elementos tradicionais, modernos, nacionais, regionais e estrangeiros. Hall nessa afirmação não fala especificamente de música, mas da sociedade em geral, porém o termo está muito relacionado ao Carimbó Chamegado de Dona Onete.

Além de Hall, outro autor que trata sobre a identidade Nestor Garcia Canclini, diz que:

[...] hoje, há uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O autor inicia a obra *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* afirmando que, na América Latina, as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, e que não estamos convictos de que nos modernizar seja o principal objetivo como divulgam políticos, economistas e a publicidade de novas tecnologias. Ele ainda questiona o acesso da maioria à modernização e comenta uma hipótese recorrente na literatura sobre a modernidade latino-americana de que “tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p.67 apud: Monteiro 2011, p.20).

A análise musical feita nas três composições de Dona Onete, acompanha além da letra e da partitura, um CD com as músicas. Como a ideia é a de que essa análise seja compreendida não só por músicos, utilizarei esse recurso de áudio, para que o leitor possa acompanhar a análise de uma forma a compreender as afirmações já citadas anteriormente sobre o Carimbó Chamegado de Dona Onete.

No sentido das afirmações dos autores farei em seguida o paralelo dos pensamentos com as ideias “caboclas” nas composições do Carimbó Chamegado de Dona Onete:

4.3. Composição Nosso Igarapé-Miri

[...] para entender o processo de composição é preciso indagar como novos cantos ou músicas são geradas dentro de uma perspectiva intercultural. Define a composição como o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos, sejam eles compositores casuais, especialistas ou grupos de pessoas, de forma que suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. (MERRIAM, 1964, p.165, tradução nossa⁵⁴).

A Composição *Nosso Igarapé-Miri* nasceu com a necessidade de compor uma apresentação do grupo Folclórico Canarana. O grupo apresentar-se-ia para a família de um padre amigo de Dona Onete (Zé Geraldo) que naquele momento estaria se ordenando no município de Igarapé-Miri. Como a família do Padre viria de outro estado, Minas Gerais, o pensamento naquele momento era que as coisas mais relevantes sejam na história, na culinária, e dos feitos mais marcantes da cultura local fossem explicitadas na música.

Para que essa “mensagem” fosse assimilada, apresenta-se em sua letra inicialmente a festa de Santana, evento tradicional do Município que ocorre no mês de Julho. Em seguida a cachaça, fonte de renda local, e muito famosa por sua leveza e doçura. A culinária com o Camarão, e a tradição, com o banho no rio na noite de São João⁵⁵, absolvido como bênçãos recebidas pelos mirienses. Outro ponto a ser destacado era a exportação de madeira que Igarapé-Miri tinha um grande destaque, e que segundo Dona Onete foram batizadas a partir do sobrenome dos negros do interior de Igarapé-Miri:

[...] eu fui dentro, nos lugares onde tinha senzala [...] lá que eu descobri o sobrenome dos negros [...] então o que acontecia, o primeiro engenho foi lá pro Anapú, virado, primeiro a água, e depois como a

⁵⁴ [...] to understand the process of writing one must ask how new songs or music are generated within an intercultural perspective. Defines the composition as the product of the individual or group of individuals, be they casual composers, experts or groups of people, so their compositions should be acceptable to the general social group

⁵⁵ Segundo a tradição, a mãe de João, Isabel, acendeu uma fogueira no deserto para anunciar o nascimento do bebê a sua prima Maria, mãe de Jesus, que assim veria a fumaça ao longe. Por isso, fogueiras, balões e fogos de artifício comemoram o dia do santo considerado festeiro. João pregava às margens do rio Jordão, em Israel, e batizava os fiéis que se convertiam ao cristianismo mergulhando-os nas águas. Daí ser conhecido como São João Batista. Hoje, existe o costume de, na madrugada do dia 24 de junho, tomar banho em um rio ou mesmo mergulhar uma imagem do santo, como forma de purificação.

água não deu pra virar todo, pra fazer o açúcar mascavo, [...] e no Anapú já começou a girar diferente com os negros [...] e lá tinha senzala, a casa que só tinha uma porta [...] e todas aquelas famílias com nome de madeira, era herdeiro de negros, por que negro não tinha sobrenome [...] então quando chegavam de lá, que eles iam comprar, aqui, ou em outros lugares que vendiam, em Barcarena que era posto de vender negro também, eles colocavam [...] por isso que os negros também [...] o avó da Gaby, era Acapu [...] por que ele era negro que veio ai da África, e ai: - Como é o sobrenome desse teu negro fulano? - Acapu [...] ai botavam Acapu, Maçaranduba. Não tem lá em Igarapé-Miri Maçaranduba? Pacatuba. Né? Andorinha. Tinha um velho que era Pacapeuá [...] quer dizer Pacapeuá era o negro velho, que era nome de madeira. Tu sabia disso? [...] mas começa pelo Acapu, quer dizer, Emído Acapu, e ai: - Aonde é o seu José Maçaranduba? [...] ai tinha Pinheiro, o que é Pinheiro? É uma madeira, e os Pinheiros, quase tudo é negro [...] eu fui uma Professora em Igarapé-Miri, que não peguei só.... eu fui buscar a essência da onde os negros ficaram.[...] o que ninguém viu eu vi em Igarapé-Miri (Dona Onete, Abril 2014).

E finalmente os ícones da música naquela oportunidade que estavam em destaque no Estado do Pará tocando o Carimbó que eram os irmãos Pim (Paulo Gonçalves) e Pinduca (Aurino Quirino Gonçalves). Daí se justifica a abordagem histórica das sessões anteriores quando se destacava os engenhos e plantações de cana de açúcar, a escavação do canal de navegação feita pelos escravos, que era para facilitar o transporte de madeira, e a apresentação dos artistas mirienses da época.

O grupo Canarana só teve um registro de suas apresentações, que foi filmado em um dos festivais em Igarapé-Miri, porem a fita VHS foi danificada, e por isso a audição da forma de execução desse primeiro momento do Carimbó de Dona Onete esta apenas em suas lembranças assim como na dos expectadores das apresentações do Grupo, onde também me coloco. Assim como a composição *nosso Igarapé-Miri* (primeira a ser analisada) não está registrada com a execução do grupo, e encontrei registros dela em um dos LP's do Cantor Pim (que a regravou), e em uma gravação de Dona Onete feita com o grupo Coletivo Rádio Cipó em uma das apresentações no Programa Conexão Cultura. Utilizarei a gravação de Dona Onete feita com o Coletivo rádio Cipó, já que essa execução é a que ela considera a mais próxima das execuções feitas no Grupo Canarana em Igarapé-Miri.

Nela poderemos observar já a presença da ideia do que foi batizado de Carimbó Chamegado. Porem nessa gravação ela faz um “mix” com duas músicas, além de *nosso Igarapé-Miri*, outro Carimbó. Essa mistura das duas composições ela sugeriu

que fosse batizada de Sabor Mirjuara⁵⁶: *Venham Chegando mais, pra ver/ quem quiser pode vir, vá ver/ Vá, vá conhecer, Cachoeira do Ararí/ Você vai conhecer/ terra de Dalcídio Jurandir/ mas que é o coração do Marajó, é cachoeira/ Moreno, moreno, queimado de sol/ Tem, tem, tem no Marajó.*

Nosso Igarapé-Miri

(Ionete Gama)

Refrão

Se você ainda não viu, vá ver
Se já viu vá ver de novo
Nosso Igarapé-Miri alegria do meu povo

I

Vá ver Festa de Santana
Conhecer a tradição
Vá tomar cachaça doce, Mujica de Camarão.
Vá tomar banho no rio
Na noite de São João

II

Vá ver tipo de Madeira
Que temos para exportar
Tem o cedro e a Cupiúba
Andiroba e Marupá
Angelim e Piquiá
Isso é produto de lá

III

Vá dançar um Carimbó
Você vai sentir na cuca
Isso todo mundo sabe
Que é do Pim e do Pinduca

No grupo Canarana, a composição *Nosso Igarapé-Miri*, ela era executada somente com o ritmo do Curimbó e Maracas, acompanhado pelo canto que nesse

⁵⁶ Sabor Mirjuara faz uma referência aos dois Municípios que Dona Onete transitou. Cachoeira do Ararí, onde ela nasceu, e Igarapé-Miri, onde viveu maior parte de sua vida e produção musical. Essa execução foi uma das últimas de Dona Onete com o Grupo Coletivo Rádio Cipó, e já aponta para a ideia da criação do Grupo de Carimbó Chamego Mirjuara, que veio posteriormente. A mistura chamego (referência ao Carimbó Chamegado) e Mirjuara (referência aos municípios de sua formação musical) foi um batismo para essa música que nos apresenta hoje.

momento era feito por Ionete⁵⁷, e acompanhado às vezes por uma melodia de flauta doce nem sempre feito com relação ao se estava tocando, já que era feita por um dos componentes que não tinham a estudado formalmente:

[...] o banjo, ninguém gostava de banjo, diziam que era instrumento de velho, e os velhos que estavam lá, não se meteram para tocar o banjo [...] eu muito rustico consegui botar meu grupo de dança com minha banda pronta [...] não tinha sopro, por que os que tocavam de lá só queriam “soprar” em banda [...] ah tinha. Tinha flauta doce, o menino lá da Boa Esperança que tocava flauta doce, o Antônio ele era dançarino e depois ele aprendeu a fazer a flauta doce [...] como eles tinham muita sorte que mais olhavam mais pro que eu cantava, não era pra quem tocava (Dona Onete Abril de 2014).



**Fig. 49 Grupo Canarana (na foto podemos ver os instrumentos utilizados pelo grupo, a flauta doce e o Curimbó)
Acervo de Dona Onete**

Na execução feita pelo Coletivo Rádio Cipó no programa Conexão Cultura utilizam-se guitarras (duas), contrabaixo elétrico, bateria, maracas (chocalhos), percussão - com um tambor artesanal, que utiliza tanto pele de couro quanto pele acrílica industrializada que produz um som metálico parecido com djembê⁵⁸ e timbal⁵⁹.

⁵⁷ Tratarei aqui de Ionete, fazendo referencia a Professora, ainda desenvolvendo trabalhos docentes no município de Igarapé-Miri. E de Dona Onete, apenas depois do “batismo artístico” no Coletivo Rádio Cipó.

⁵⁸ O djembê é um instrumento musical de percussão (membranofone) que possui o corpo em forma de cálice e a pele tensionada na parte mais larga, que pode variar de 30 a 40 cm de diâmetro.

Essa estrutura instrumental é toda voltada à forma de apresentar do grupo: [...] esses instrumentos é coisa do Coletivo [...] o menino trouxe aquele tambor de fora (Dona Onete, Abril de 2014). Nesse momento inicia-se formalmente a forma de apresentar o Carimbó Chamegado com elementos particulares.

NOSSO IGARAPÉ-MIRI (In: Sabor Mirijuara⁶⁰) 3: 54.

No início dessa análise percebo alguns elementos que estão sempre presentes nas falas de Dona Onete:

Do trecho inicial até (01: 18) uma guitarra faz um desenho que se repete. Isso me remete a quando a compositora diz que: “*como o banjo no Carimbó basta a palhetada*”, se referindo à época em que o grupo Canarana em Igarapé-Miri precisava de uma pessoa que pudesse tocar o banjo, e ninguém se habilitava, e dizia também que o banjo precisava apenas que o tocador pudesse “*pontear a música*”⁶¹. Como essa execução estava utilizando outros instrumentos que não os característicos do Carimbó praiano, para compor o Carimbó. A guitarra foi a responsável em fazer esse “ponteio”, sempre acompanhada das maracas, do tambor e de pequenas frases do contrabaixo (ouvir 00:07, 00:13 e 00:17). Ela também é quem sugere o andamento, já que inicia ritmicamente a música (cantando), para que a percussão possa se apropriar do ritmo. Esse desenho inicial se repete até o final.

O que Dona Onete chama de “*nosso suingue*”, se referindo à música de Igarapé-Miri, é uma forma de execução musical, que ela também considera chamegada. Esse desenho da guitarra é um exemplo do que podemos chamar de “*suingue miriense*”. Isso tem muito a ver com a forma com que os grupos musicais tocam nos banguês, cordões, e bandas musicais.

A partir do trecho (01:18) o Contrabaixo elétrico, a bateria, e outra guitarra aparecem para compor a obra, e seguem nessa estrutura até o final. O contrabaixo propõe um desenho, que desenvolve pequenas variações durante a execução. Em Igarapé-Miri as bandas Miri boys e Populares de Igarapé-Miri (citadas anteriormente)

⁵⁹ Timbal é um tambor brasileiro derivado do caxambu idealizado pelo músico Carlinhos Brown no bairro do Candeal na cidade de Salvador.

⁶⁰ Foi como foi batizada a execução feita no programa Conexão Cultura.

⁶¹ Segundo o dicionário Aurélio Pontear significa premir com os dedos as cordas do instrumento, ou seja dedilhar seu violão, ou outro instrumento de corda. Essa é uma expressão muito usada ainda hoje pelos músicos mais antigos de Igarapé-Miri.

usavam, em suas épocas (década de 70) nas suas apresentações, duas guitarras, que eram: guitarra base e guitarra solo, mais um dos elementos que compunham o cenário musical miriense. A guitarra base que era a responsável em manter a estrutura harmônica, nessa execução soa como uma executora de efeitos que dão impressão de estruturas eletrônicas no Carimbó Chamegado (ouvir trechos 01:57, 02:05, 02:10, 02:50) que se intensificam até o final.

Posso concluir então nessa obra que o início da trajetória de Dona Onete na grande mídia (nesse caso aqui em um programa de televisão) já sofre influências de outros estilos, já que os músicos do Coletivo Rádio Cipó trabalham com experimentação na música da Amazônia. Do mesmo modo percebo que os elementos da música de Igarapé-Miri estão presentes nos pontos destacados com influências diretas na forma da retórica de Dona Onete, pois como relata: *“se ficasse como estava, não ia dar em nada, não ia pra lugar nenhum”* (Dona Onete, Abril de 2014), muito provavelmente se referindo à forma de execução do Carimbó no grupo Canarana.

Quando o autor Merriam diz que a composição é definida como um produto, e que essas composições devem ser aceitáveis para todo o grupo social, nada melhor do que trazer a cultura miriense representada pela letra de Nosso Igarapé-Miri, com o Grooves⁶² de contrabaixo, muito presentes nessa execução do Coletivo rádio Cipó. Assim como o entrelaçamento entre o regional, o tradicional, o moderno, o nacional, o regional e os estrangeiros, termos propostos por Stuart Hall (2006), se transformam em “estilizado” (termo que Dona Onete também gosta de utilizar), no momento em que sonoridades e instrumentos, que a princípio não fazem parte do Carimbó tradicional, se misturam nessa execução.

⁶² O termo, em inglês, significa pulsação da música, relação entre baixo e bateria, levada, condução, balanço ou swing.

Nosso Igarapé-Miri

Ionete Gama

Se vo - cé ain - da não viu vai ver Se já viu vai ver de novo Nos - sa I -

ga - ri - pé Mi - ri a - le - gri - a do meu povo

Va - ver fes - ta de San - ta - na Cõ - nhe - cet a tra - ça - ção

vá to - mar ca - cha - ça doce Mu - ji - ca de ca - má - rão

Vá to - mar ba - nho no rio Na noi - te de São Jo - ão

Va - ver o bi - po de ma - dei - ra Que te - mos pra ex - por - tar

Te - mos ce - dro, cu - pi - ta - ba, an - di - ro - ba e mu - ri - pa,
Vá dar car - to - es am - bo - Va - cé vai fun - dir a cu - es

an - ge - li e pi - qui - a Is - to é pro - du - to de lá.
Is - to to - do mun - do sabe Que é do Pim e do Pin - duca.

Fine

zigapadilha@hotmail.com.br 222-2367 e 9997-1363

Fig. 50. Transcrição da Composição Nosso Igarapé-Miri
Fonte: Livro Prismas sobre Educação e Cultura em Igarapé-Miri

4.4. Composição Chuê Chuá

A composição Chuê-Chuá compôs parte do Projeto Terruá Pará em sua primeira edição em 2006, sendo apresentada como a segunda música do show (depois de *Moreno* que abriu o show com a própria Dona Onete) que se transformou em DVD gravado na íntegra no Auditório do Ibirapuera (São Paulo). O Projeto Terruá buscou nas apresentações, promover uma junção (mistura) entre estilos, nesse caso entre os artistas participantes. Ney Messias produtor executivo do projeto diz que:

“Guitarradas, Chamegado, Tecnobrega, Carimbó e até um violão erudito. À primeira vista, parecem ligações desconexas, mas na floresta tudo se mistura tudo se transforma e ganha refinamento da simplicidade cabocla. Terruá Pará, uma musicalidade única no planeta, que só pode ser feita nesta região e que tem na simplicidade seu refinamento” (Ney Messias, DVD Terruá Pará 2006).

Na oportunidade Dona Onete fez uma parceria com Mestre Curica⁶³ que com seu tradicional Banjo, inclui esse instrumento vindo do Carimbó: [...] recebem do banjo de Curica o elemento da tradição do Carimbó (Beto Fares, DVD Terruá Pará 2006). Além de Curica no banjo, essa execução teve o Maestro Luiz Pardal no bandolim e nos arranjos, trio Manarí, nos tambores e efeitos, M.G. Calibre no Contrabaixo elétrico, Pío Lobato na Guitarra e Vovô na bateria, formando uma estrutura muito mais moderna do que tradicional, em relação ao Carimbó executado no Pará.

CHUÊ CHUÁ - Dona Onete (In: DVD Terruá Pará 2006) 04:13

Inicialmente o elemento que observei na composição analisada anteriormente, novamente aparece na abertura da obra. O que eu estou chamando de “*ponteado*” ou “*ponteio*” é feita nessa composição pelo bandolim⁶⁴. - (ouvir trecho do início até 00:20). Esses desenhos são sempre acompanhados pelos demais instrumentos, até que, a partir do trecho (00:21) entra a solista (Dona Onete) cantando a primeira parte da letra que irei chamar de **A**⁶⁵, fazendo uma espécie de jogo de perguntas e respostas com o

⁶³ Mestre Curica é um dos expoentes do Carimbó paraense e fundador do lendário Grupo Uirapuru, ao lado de Mestre Verequete, além de ter trazido o banjo à guitarrada.

⁶⁴ O bandolim no Brasil é associado, ou seja faz parceria com o cavaquinho, a flauta e o violão na execução do chorinho.

⁶⁵ Farei uma alusão à estrutura musical estudada na forma binária (A-B), ternária (A-B-A) etc. Porém não tratando como análise formal de estrutura.

bandolim (ouvir trechos 00:22, 00:24, 00:26, 00:28). A impressão é que, Dona Onete Canta: *é no Chuê Chuê*, e o bandolim responde com pequenas frases. *É no Chuê Chuá*, e o bandolim responde novamente.

Depois fica fazendo um contra canto no trecho **B** (00:49 ao 01:01), e retorna a pergunta e resposta **A** (01:03, 01:05, 01:07, 01:09). No trecho (02:41) volta o solo inicial com algumas notas acrescentadas, mas a ideia inicial continua a mesma, e sugue para a ideia **B** (02:59), voltando para **A** (03:16) que segue até o final.

CHUÊ CHUÁ

(Dona Onete)

(A)

É no Chuê Chuê

É no Chuê Chuá (2x)

(B)

Chuva fina não me molha

Chuva grossa que vai me molhar (2x)

Belém do Chuê Chuê

Pará do Chuá Chuá (2x)

(B)

Mas chove chuva

Chove, chove sem parar

Nas folhagens das mangueiras

Na Baía do Guajará

Chove na cidade inteira

Nas águas do Rio Guamá

(B)

Mas lá vem ela

Deixa à vida o tempo é dela

Tira roupa do varal

Fecha as portas e janelas

Belém do Chuê chuá

Vai levar a noite inteira

De manhã tem chuva e sol

E chuva casamenteira

(B)

Um arco-íris no horizonte anunciou

Vem aí um temporal

Chuva grossa meu amor

Quem vai pra casa não se molha

Lá tem roupa pra trocar

Meu amor quem sai na chuva

Tá querendo se molhar

Quanto aos demais instrumentos, cada um deles desenvolve partes de grande importância. Assim como na ideia da composição anterior (quando falei sobre guitarra base e guitarra solo na estrutura de execução das bandas de Igarapé-Miri na década de 70), fica muito claro a presença da guitarra de Pío Lobato como base, aquela que segura à harmonia da música, assim como os tambores do Trio Manarí, o qual destaco o Curimbó que referencia o Carimbó, e dois tambores artesanais (já citado), misturando um som “metálico” com o som particular de tambor obtido pela pele de animais.

Na gíria musical quando um instrumento é responsável pelo apoio a parte harmônica, chamamos geralmente de chão. E quando esse chão se destaca, dando uma “grande” segurança aos demais instrumentistas, esse instrumento/instrumentista passa a ser elogiado de “chãozão” (no aumentativo). Nessa execução de Chuê Chuá, podemos perceber que o contrabaixo proporciona esse apoio, (que chamarei de complemento harmônico), para a música, mantendo um destaque durante toda a execução. Dona Onete exemplificou sua participação nessa canção: [...] e aí o Calibre dizia: - Minha preta fique calma, eu estou aqui, olhe pra mim⁶⁶ (Dona Onete Abril de 2014), mostrando que esse chão também estava na figura do instrumentista M.G. Calibre.



**Fig.51. Dona Onete no DVD Terruá 2006
O contrabaixista M.G. Calibre no lado esquerdo.
Fonte: Terruá Pará**

O contexto social se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do

⁶⁶ Em referência ao nervosismo que Dona Onete estava sentindo em ter que fazer as duas primeiras músicas de abertura do show do Terruá Pará.

compositor, mas também da posição política ideológica do mesmo. Por política deve-se entender a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre os atores sociais de um grupo determinado e as funções destes atores na rede de interação. (Behágue, 1992: 7)

Dona Onete talvez não tenha se dado conta de sua importância para o projeto, mas, suas histórias e músicas relacionadas a essas histórias, eram parte fundamental na apresentação do show, prova disso é que no encarte do DVD do Terruá, um trecho do texto do radialista e produtor musical Beto Fares, destaca:

[...] Em cachoeira do Ararí, cidade do Arquipélago do Marajó, a professora normalista Dona Onete, inebriada pelos sons, cheiros e cores, inverte a lógica encantando personagens míticos em um cantar Chamegado (DVD Terruá Pará Vol.1 2006).

Além dessa preparação ao expectador, que Beto Fares faz, interroguei Dona Onete sobre o fato da letra da música Chuê Chuá, esta relacionado à chuva de toda tarde em Belém, já que o Terruá tinha e tem como objetivo, apresentar coisas típicas do Estado para o Brasil: - Essa letra seria sobre a chuva da capital? E eis que pra minha surpresa ela disse:

É uma chuva que eu conto uma história de Igarapé-Miri [...] de uma gapuia⁶⁷ que nós “fomos” fazer em Igarapé-Miri, lá pra Santa Bárbara, e achamos de ir buscar uns bacurizinhos, uns docinhos. Tu sabes? [...] nós íamos catar uns bacurizinhos [...] chegou lá rapaz, veio uma chuva, sabe o que é tempestade, temporal, na palheira⁶⁸!? A chuva fazia: bruuuuruuuuuuu, [...] parece que o mundo estava se acabando, eu já não queria mais saber do Camarão, eu não queria saber de nada, eu queria ir embora [...] eu queria enxergar o mato, mas eu tinha medo de me perder, por que ali era longe [...] aí, - Nete é melhor a gente ficar aqui [...] aí nós ficamos lá, comeram quase todos os bacuris [...] o camarão eu disse: - Eu não quero mais, eu não quero nada, eu quero ir pra minha casa [...] é por isso que eu digo: é um Chuê Chuê é na cidade; e no Chuá Chuá é no interior [...] assim no mato quando cai a chuva no palheiro [...] parece assim que ela cai em um funil [...] e aquilo eu fiquei apavorada (Dona Onete Abril de 2014).

⁶⁷ Gapuia ou gapuiar segundo o Dicionário Aurélio é um modo de pescar que consiste em atravessar no riacho, rio ou igarapé, uma barragem de aninga (planta) e tijuco (lama) encostados em estacas (travas) cravadas a prumo (verticalmente), e em bater a água com o timbó (espécie de cipó).

⁶⁸ Coberta de palha dos retiros de fabricação de farinha

Hugo Ribeiro no artigo *A Análise Musical: por que, para quem e como?* Diz que:

[...] estando à música relacionada com os mais diversos aspectos da vida, mas cuja relação se dá diferentemente em situações distintas, torna-se então injustificável um conhecimento sobre música que não leve em consideração o contexto. (Ribeiro, 2006, p. 2).

Logo a música Chuê Chuá está muito mais relacionada também com as histórias vividas por Dona Onete em Igarapé-Miri, do que relacionadas com as histórias da Capital Paraense: [...] eu cantei aleatoriamente, e quando eles ouviram, acharam que tinha tudo a ver com Belém (Dona Onete Abril de 2014):

[...] eu tinha feito essa composição lá em Igarapé-Miri, mais ai eu falava do Rio Guamá, da Pedreira, desses lugares [...] e ai quando eu fui escolhida pra abrir o show [...] e eles colocaram em uma versão tão bonita [...] por que eu conto os adágios né? [...] é a chuva casamenteira que dizem. Aí eu vou falando os “adágios” populares [...] eu só quero a frase, tu me dá a frase, e aquela frase eu levo outras coisas em cima [...] **quando ele então, é um Chuê Chuá de Igarapé-Miri** (Dona Onete Abril de 2014).

Chuê, Chuá

Para Voz
ou instrumento em C

Dona Onete

Fica voltando o ritomelo

Copyright © CARVALHO'S PRODUÇÃO MUSICAL
Abril de 2014

Fig. 42 Composição Chuê – Chuá
Transcrição Edivaldo Jr.⁶⁹

⁶⁹ Edivaldo Júnior é violonista miriense e professor na Fundação Curro Velho. As transcrições foram feitas exclusivamente para essa pesquisa.

4.5. Composição Carimbó Chamegado

A composição Carimbó Chamegado é como foi batizada uma das faixas do CD feitiço Caboclo de Dona Onete, lançado em Belém no ano de 2012. O CD tem onze faixas, todas compostas por Dona Onete e mistura gêneros afro-caribenhos e regionais. O Carimbó, a lambada e o merengue tem presença marcante, há também brega e até samba misturado ao rap. Um dos objetivos desse CD é mostrar para o Brasil, e até para o mundo, a música paraense que ganhou grande destaque no cenário nacional, a partir da introdução da música “*Aqui tem Carimbó*” da cantora Lia Sophia, em uma das trilhas sonoras da novela *Amor Eterno Amor* (2012) da Rede Globo.

Carimbó Chamegado utiliza em sua letra uma forma de tentar contar o que seria a proposta do Carimbó Chamegado batizado por Dona Onete:

[...] tu já reparou aquela música que diz: *que Carimbó é esse de toque maneiro gostoso brejeiro*, tu já vistes quantos acessos tem? Eu fiquei assustado meu amigo [...] a música mais acessada,[...] ganhou, ultrapassou jamburana (Dona Onete Abril 2014).

CARIMBÓ CHAMEGADO

(Dona Onete)

Que Carimbó é esse
De toque maneiro, gostoso brejeiro.
D’onde é que tu vem?
Vim do Baixo Tocantins
Pra tocar aqui em Belém

Que Carimbó é esse
De toque maneiro, gostoso brejeiro.
D’onde é que tu és?
Da cabeceira dos rios
Dos lagos dos Igarapés
Onde a Canarana é Viçosa
E o tapete é Mururé
Onde a Canarana é Viçosa
E o tapete é Mururé

Sou Carimbó de água doce
Muito diferenciado
Por que tenho toque maneiro
Meu swing é Chamegado
Lá o branco o negro e o índio

Deixou tudo misturado
 Lundu.... Banguê.....
 Carimbó..... Siriá.....
 O tambor de Nagô
 Toada de boi – bumba.

O tambor é couro de cobra
 Outro é couro de veado
 De um pedaço de panela
 Eu fiz um banjo improvisado
 Minha flauta é de madeira
 Reco-reco é de bambu
 De uma cuia eu fiz maraca
 Com lágrimas de Nossa Senhora
 De uma lata eu fiz milheiro
 Da raiz da Sapopema construí
 Minha viola

Caboclo do interior, caboclo do interior.
 O Caboclo é dançador
 O Caboclo é tocador
 Caboclo do interior, caboclo do interior.
 O Caboclo é tocador
 O Caboclo é compositor

O relato de Dona Onete sobre o Carimbó Chamegado além de ser baseado em uma forma de tratamento, e também na forma que ela mesma gosta de se comunicar com seu público, apresenta outros elementos apresentados na letra, que remetem a lembrança de sua vivência no Rio das Flores (Igarapé-Miri). Acrescentando a tudo que já foi dito por ela nas entrevistas realizadas, elementos característicos desse Carimbó de origem Cabocla:

CARIMBÓ CHAMEGADO - Dona Onete (In: CD Feitiço Caboclo Faixa 07) 04:08.

Na Análise dessa composição, acrescentei relatos de Dona Onete a cerca da construção das frases. Tudo que é cantado foram acontecimentos ocorridos no Rio das Flores: *Que Carimbó é esse/ De toque maneiro, gostoso brejeiro./ D'onde é que tu vem?/ Vim do Baixo Tocantins / Pra tocar aqui em Belém:*

[...] quando pensei nessa música, eu ia dizer: *Que Carimbó é esse, de toque maneiro, gostoso brejeiro, de onde é que tu vem? Vim de Igarapé-Miri, pra cantar aqui em Belém* [...] e aí alguém

disse: - Não Dona Onete [...] diga assim, pra ficar mais solto [...] ai eu disse: *Vim do baixo Tocantins, pra cantar aqui em Belém*. (Dona Onete Abril 2014).

Do trecho inicial até (00:19) o solo de guitarra que é a introdução, já característico nas músicas de Dona Onete, se junta a o que ela chama, e que eu também estou me apropriando, de “toque maneiro” de um tambor. Esse tambor executa um desenho rítmico diferente do que já foi feito antes em termos de Carimbó (ouvir trechos 00:03, 00:05, 00:07, 00:09, 00:11, 00:13, 00:15, 00:17), uma espécie de marcação que o diferencia do Carimbó tradicional.

John Blacking diz que é um perigo analisar a música somente com base no som, ou no que chama *sonic order*⁷⁰, pois há ainda o nível das combinações motílicas e o do sentido (para aonde aponta a canção). (In: Chada, 2012 p.17). Essa afirmação de Blacking mostra o qual importante é estar apropriado das ideias qual o compositor tem para construí-las. Dona Onete segue sua descrição do Carimbó Chamegado: [...] *O tambor é couro de cobra* [...] e ai eu vou explicando todos os instrumentos caseiros [...] no Rio das Flores, não é? [...] essa minha cultura meu filho, não é da cidade, era do interior de Igarapé-Miri (Dona Onete, Abril de 2014).

Então questionei o fato desses instrumentos todos, que ele relata na música, fazerem parte das apresentações dos grupos de banguês que ela presenciou no Rio das Flores. E ela respondeu:

[...] Era, era. No Rio das Flores? [...] Tu conheces Sapopema?⁷¹ [...], pois é. Eles iam buscar uma peça de Sapopema, lavravam. Lavravam, tu sabe o que é. Né? Que é no machado [...] tiravam, ficava branquinha, branquinha. Aí não existia lixa, eles iam buscar uma folha no mato que é igualzinha uma lixa, eu não sei te dizer o nome, só sei que era grossa, uma folha grossa [...] lixavam, e ai desenhavam a viola, né? Tipo um violão. Ela é grossa, né? A peça era grossa, tipo um violão [...] furavam, botavam uma latinha, uma lata de um doce qualquer, aquelas redondas, aí riscavam, e cavavam [...] ai depois que eles cavavam, passavam a lixa lá dentro todinho, depois eles passavam aqui pra cabeça [...] aí eles iam buscar aquela tala que botam na peneira [...] aí eles faziam toda aquela coisa, os caras eram perfeitos [...] aquela linha de pescador, eles pegavam e iam talhando pra não

⁷⁰ Ordem sônica, ou a ordem do som.

⁷¹ É o nome popular de uma árvore da família das Eleocarpaceas, que ocorre na mata atlântica. Trata-se de uma árvore com até 20 metros de altura, de raízes tubulares. Seu fruto é uma cápsula, seca e de cor vermelho-escuro. Também é chamada de mamajuda-preta. (disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br>).

ficar pensa, eles levavam pra um lugar, eu não sei onde era, nem queriam que a gente visse. A gente que estava doida pra ver, e eles não queriam nem que a gente passasse pra lá, pra não ficar torta, né? E aquilo ia secar. Depois que secava eles iam pintar. E no próximo banguê já tinha uma viola prontinha [...] O saxofone era aquelas lanternas, sabe aquelas lanternas? [...] ai botavam aquela boca, um fio, uma folha de abade, e o finado Heroge era “uma praga” pra tocar isso, saia um som de trompete [...] meu preto, não se meta com caboclo (Dona Onete, Abril de 2014).

Continuando parte da análise, percebo novamente a questão do “ponteiro” distribuído na música a partir do trecho (00:21) pela guitarra que faz um desenho que vai se modificando por toda a música, agora acompanhado por um ritmo mais próximo do Carimbó tradicional feita pelas maracas, e o que parece pelo Curimbó. A partir do trecho (00:21) um outro instrumento de percussão se apresenta a partir do trecho (00:51), a caixa de Marabaixo⁷² que se desenvolve até o trecho (01:27). Em seguida retorna a ideia inicial do Carimbó, que repete a mesma estrutura até o final.

Ao analisar essa composição observo elementos presentes nos trabalhos do Produtor Marco André, que assina esse disco. Marco André faz um trabalho de pesquisa sobre os ritmos da região Amazônica. Uma das propostas da pesquisa por mim idealizada era a de uma entrevista com ele. Porém não foi possível, pois o mesmo não está residindo no Pará. Mesmo sem entrevistá-lo, percebo a influência de sua pesquisa no trabalho de Dona Onete (CD). As caixas de Marabaixo destacadas na análise são reflexos dessa pesquisa, assim como já foi feito no Projeto Terruá com outros artistas paraenses. A inclusão dentro de um Carimbó, de elementos rítmicos, e instrumentos de outros estilos musicais amazônicos, como o Marabaixo, o samba de Cacete, o Siriá, o lundu e o banguê.

Béhague afirma que:

[...] qualquer composição musical é produto da mente de uma ou de várias pessoas [...] obviamente que o fato dos processos cognitivos do indivíduo/compositor serem basicamente os mesmos do grupo a que pertencem, não invalida a existência e o impacto individual na composição (BEHAGUE, 1992, p.8).

Logo, entendo que a parceria entre Dona Onete e Marco André, foi uma parceria que trouxe muitos benefícios para o Carimbó Chamegado, pois Dona Onete pode contar

⁷² Instrumento usado na execução do ritmo Marabaixo, principal ritmo do estado do Amapá.

suas histórias (crendices, lendas e casos) em suas músicas, introduzindo os elementos musicais presenciados por ela em Igarapé-Miri, assim como os elementos estudados por Marco André em suas pesquisas.



**Fig. 54. Marco André e Dona Onete
Show Conexão Vivo (Santarém 2011)
Fonte: Site <http://www.para musica.com.br/>**

Carimbó Chamegado

Para Voz
ou instrumento em C

Dona Onete

7

14

20

27

35

43

51

55

1.

2.

2 **CARIMBÓ CHAMEGADO**

61

67

73

78

85

91

97 1. 2.

103

110

118 1. 2. 8

Fica improvisando e termina.

Fig. 43 Composição Carimbó Chamegado
Transcrição Edivaldo Jr.

5. CHAMEGADO: UM NOVO ESTILO DE CARIMBÓ?

A busca pela compreensão da construção do Carimbó Chamegado iniciou em Igarapé-Miri a partir da realização de um processo Etnográfico. Ele começou de uma forma que eu nem imaginava que fosse etnografia, pois não tinha nenhum embasamento teórico para tal e foi feito a partir da necessidade de colocar no papel tudo que eu vivenciei nos últimos anos em Igarapé-Miri, quando participei de grupos de Teatro, Pastorinhas, Cordão do Camarão, Grupo de Dança, Bandas Musicais, Grupo de escoteiros, enfim, onde havia um movimento cultural acontecendo, lá estava eu. Tudo isso foi motivado pela grande influência familiar, por pertencer a uma família tradicional de artistas mirienses que geralmente coordenavam ou mesmo compunham esses movimentos. Levi Strauss (1986) questiona: [...] pergunto a mim próprio se a etnografia não terá me atraído sem que eu me apercebesse disso [...]. E é mais ou menos isso, a etnografia me atraiu de certa forma que nem eu mesmo me apercebi.

A proposta inicial era que a coleta de dados fosse feita através de entrevistas com pessoas chaves para o entendimento do tema proposto. A direção do Terruá Pará, o produtor Marco André e pessoas que participaram do grupo Canarana em Igarapé-Miri, porém durante a entrevista com a compositora, conclui que seus esclarecimentos foram satisfatórios para compor meus escritos. Além do mais não tive respostas positivas da direção do Terruá, e nem do produtor do CD Feitiço Caboclo, Marco André, que não está residindo no Estado. Logo, as entrevistas constantes que realizei com Dona Onete, sejam elas formais e informais, compõe esse momento de compreensão de sobre o que seria esse Carimbó Chamegado e como ele caminhou de Igarapé-Miri (no grupo Canarana) até Belém do Pará (no CD Feitiço Caboclo).

Quando propus uma pesquisa sobre a construção de um entendimento sobre o que seria O Carimbó Chamegado de Dona Onete, e como se deu essa trajetória, imaginava que o convívio dela com empresários, produtores musicais, e músicos que já estão no mercado midiático há muito tempo, teriam influenciado a forma de apresentar seu Carimbó para que o mesmo pudesse se diferenciar dos demais, o tornando “mais comercial” por assim dizer.

A produção do Terruá Pará, na pessoa do produtor musical Carlos Miranda, foi a primeira que começou a trabalhar e “vender” a imagem de Dona Onete para fora do estado, logo imaginei que o Carimbó Chamegado já era uma estratégia de marketing desse produtor, mais logo conclui que a compositora tem personalidade forte, e um

estilo próprio de criação e identidade, mais isso não quer dizer que a mesma não esteja aberta a novas sugestões do mercado para compor seus trabalhos futuros. E como já frisou Stuart Hall (2006), que hoje seria quase impossível precisar ou descrever uma única identidade cultural, devido ao processo de identificação ter-se tornado mais provisório, variável e problemático, não posso dizer aqui que a compositora segue somente a proposta do Carimbó Chamegado, ou mesmo que segue as imposições do mercado, talvez adeque a sua música partindo de sua visão de público e espaço (lugar).

Durante as entrevistas com Dona Onete, cada história e cada “causo”, ganhava trilha sonora feita naquele momento, e, diga-se de passagem, com toda a estrutura rítmica e melódica apresentada. Instrumentos, solos e vocais, estavam bem definidos e prontos para serem repassados para os prováveis instrumentistas. Dona Onete apresenta um conhecimento sobre “o caboclo miriense” que pouquíssimas pessoas têm, pois também foi uma professora no Município que praticou a etnografia no seu tempo, infelizmente esse trabalho não foi registrado, e coube a essa dissertação iniciar o trabalho de salvaguarda e construção de acervo bibliográfico sobre o Município de Igarapé-Miri, para que tenhamos registros de nossa cultura Miriense escrita.

A etnomusicologia e seu trabalho de coleta das mais diversas formas de canções da terra abriu um leque de possibilidades dessa coleta, seja nas formas de interpretação, de análise, e novas propostas de registro. John Blacking (1973), quando pesquisou sobre a música dos Venda (comunidade do Sul da África) procurou compreender sua prática musical, afirmando que a música não seria um comportamento padronizado, mas que deveria se levar em conta durante o processo de criação musical, fatores socioeconômicos (Blacking (1973) apud Monteiro 2011, p. 54,55), em concordância com Béhague que diz que o processo cognitivo do compositor é basicamente os mesmos do grupo a que ele pertence, mais não invalida o impacto individual na forma de compor. (Béhague 1992, p.8).

Dona Onete é um livro aberto e cheio de conhecimentos e traduz esses conhecimentos em suas canções, principalmente nas letras, durante uma trajetória de mais de 30 anos de convívio com a cultura amazônica por se dizer. Dona Onete tem tanta “credibilidade histórica” que em uma de suas composições, utiliza a seguinte afirmação: “*negro não trouxe o tambor/ negro não trouxe o tambor/ no tambor do índio/ o negro tocou*”, relatando que até mesmo historiadores escrevendo suas teses não a contestaram durante suas entrevistas, dizendo que até aquele momento ninguém tinha pensado, ou exposto dessa forma.

O Carimbó Chamegado transita muito bem entre o tradicional e moderno, suas apresentações vão se adequando a forma que quer se expressar. Dependendo da ocasião e do ambiente, uma formação instrumental é solicitada. Ainda assim consegue misturar estilos como o Carimbó, a guitarrada, o boi, o bolero, entre outros, em um CD (Feitiço Caboclo) e continuar fiel à forma “Chamegada” de interpretar, antes, em um entendimento superficial tido por mim, relacionada apenas Carimbó. Apesar de Dona Onete entender, ou pensar, que o Chamegado não teria nada a ver com um estilo musical, muitos elementos observados nas análises mostram que os próximos estudos, podem muito bem classificar o Carimbó Chamegado como um novo estilo de Carimbó, criado por Dona Onete, pois as características encontradas, não são as mesmas características de outros Carimbós já registrados.

Exemplificando: As seguidas frases executadas por um instrumento solistas (nos casos das composições analisadas, Guitarra e bandolim) chamadas aqui de “ponteios”, uma base muito concreta feita por outra guitarra, que pode ser um apoio harmônico, ou mesmo outra vezes até melódico, já que esses instrumentistas estão muito livres para fazer essa execução de base, e o “molejo” na interpretação que é já é marca registrada nas apresentações de Dona Onete, que ela chama de “*Suingue Chamegado*”, ou “*Suingue suingado*” (Dona Onete, Abril 2014).

Outros elementos observados e que destaco como característicos do Carimbó Chamegado são: **A dança em pares**: “O Carimbó Chamegado é feito pra dançar agarradinho, para namorar” (Dona Onete, Abril de 2014). **A Introdução de instrumentos modernos** (Tambores industrializados, Guitarras com distorções etc.). “Não dava pra ficar como estava, senão, ele (O Carimbó) não aparecia” (Dona Onete, Abril 2014). **Muitas estrofes para contar uma história**. “Essa minha Cultura meu filho, não é da cidade, é do Interior de Igarapé-Miri, é do Rio das Flores” (Dona Onete, Abril 2014).

Guerreiro do Amaral (2005) a partir de pesquisas auditivas de Mestres do Carimbó propõe um quadro comparativo entre Carimbó tradicional, Carimbó moderno, e o Carimbó de Marapanim classificado como Carimbó Praiano, nas figuras dos Mestres Niquito (Marapanim), Verequete (tradicional), e Pinduca (Moderno). Partindo dessas informações acrescentarei a essa tabela instrumentos que compõe o Carimbó Chamegado de Dona Onete:

Instrumento				
Modalidade	Marapanim	Verequete	Pinduca	Dona Onete
Bateria	Não	Não	Sim	Sim
Curimbó	Sim	Sim	Não	Sim
Clarinete*	Sim	Sim	Não	Sim
Flauta*	Sim	Não	Não	Sim
Guitarra	Não	Não	Sim	Sim
Maracas	Sim	Sim	Não	Sim
Teclado*	Não	Não	Sim	Sim
Percussão (outros)	Não	Não	Sim	Sim
Saxofone*	Sim	Sim	Sim	Sim
Banjo	Sim	Sim	Não	Sim
Baixo Elétrico	Não	Não	Não	Sim
Pistom	Não	Não	Sim	Não
Bandolim	Não	Não	Não	Sim

* Instrumentos que não estão presentes nas músicas analisadas, mais que compõe as apresentações de Dona Onete dependendo da situação.

Com as pesquisas que estão sendo feitas sobre o Carimbó no Estado, principalmente o que pleiteia o reconhecimento dele com Patrimônio Cultural brasileiro, acredito que essa pesquisa pode contribuir para esse acervo, incluindo Igarapé-Miri como um dos Municípios pertencentes a esse circuito “carimbozeiro”, criando a expressão “*Carimbó de Água Doce*” sugerido por Dona Onete, fazendo referência aos que já ganharam classificações como Carimbó Praiano por Menezes, ou mesmo Carimbó tradicional ou moderno por Amaral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I: 5-20.1885.

ALIVERTI, Mavilda. Wilson Fonseca e sua prática musical na Amazônia. In: Anais do 1º Seminário do Grupo de Pesquisa: Música e Identidade na Amazônia. Org. Lilian Cristina da Silva Barros. Belém 2010.

BÉHAGUE, G. Fundamentos sócio-cultural da criação musical. In: Revista Escola de Música da UFBA Art. 19 (ago.), p. 5-17, 1992.

_____ A Etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1999, Curitiba. Anais.... p. 41-69.

BEZERRA, Jose Maria. Estudos para violão: a utilização da música da tradição oral da Amazônia paraense para o desenvolvimento da técnica violonística. Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

BLACKING, John. How musical is man? Seattle: University of Washington Press, 1973.

_____ Music, culture and experience. Chicago: University of Chicago, 1995.

_____ The Performing Art Music and Dance. Editado por John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: MoutonPublishers, 1979.

BLANCO, Sonia Maria Reis. O Carimbó em algodão e seus aspectos sócio gráficos. Artigo, Belém 2004.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. Trad Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAMPELO. Lilian Cristina Holanda. Além de Ideias Coletivas: Uma análise folkcomunicacional na quebrada Amazônica. Trabalho de conclusão de Curso. Curso de Bacharelado em Comunicação Social. UNAMA 2010.

CANTÃO, J. F. A Presença da Clarineta na Dança do Carimbó – Marapanim/PA. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

CASCUDO, L. C. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1993.

CHADA, Sônia. Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia. Artigo, I Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. 2012.

CHADA, Sonia Maria. Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia. In: Caderno do Grupo de Pesquisa Musica e Identidade na Amazônia – GPMIA. Ed. Paka-Tatu. Belém 2011.

CHERMONT DE MIRANDA, V. Glossário paraense, ou Collecção de vocabulos peculiares á Amazônia e especialmente á ilha de Marajó. Belém: Livraria Maranhense, 1906.

COSTA, Tynnôko. Ritmos amazônicos: entrevista. Belém: CEJUP, 2000.

CRUZ, Ernesto. Igarapé-Miry, fases de sua formação histórica 1945. In: GALVÃO, Dorival. A lenda do Açaí de Igarapé-Miri. 2007.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal. A Política de salvaguarda do Patrimônio imaterial e seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano. Dissertação de Mestrado. UFBA, 2009.

GABBAY, Marcelo Monteiro. O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. Tese de Doutorado. UFRJ. 2012.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. Tradição e a modernidade no Carimbó Urbano de Belém. Artigo escrito para o site bergapop.com. Belém Pará, 2005. Disponível em www.bregapop.com.br.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade, trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPHAN, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. INRC, Inventário Nacional de Referências culturais. Dossiê Iphan Carimbó. Belém, Outubro de 2013.

KUNST, Jaap. Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities. Amsterdam: Uitgave van het Indisch Instituut, 1950.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Folhas de Percurso: "Olhando para trás"; "Como surge um etnógrafo"; "O Pôr-do-sol". In: Tristes Trópicos. Perspectivas do Homem/Edições 70. SP: Martins Fontes, 1986: 39-63.

_____. Mito e música in: Lévi-Strauss, C. Mito e significado. Lisboa, Edições 70, 1989

_____, Folhas de percurso: "olhando para trás"; "como surge um etnógrafo", "o por do sol"; In: Tristes Trópicos. Perspectivas do homem/edições 70. SP: Martins Fontes, 1986: págs. 39-63.

LOBATO, Eládio. Caminho de Canoa Pequena. História do Município de Igarapé-Miri. Imprensa Oficial Offset, Belém, Pará, 1985

_____. Igarapé-Miri à luz do Folclore. Editora Gengins Freire. Belém Pará, 1988.

_____. Trajetória de minha vida. Editora Gengins Freire. Belém Pará, 1991.

_____. As festas religiosas centenárias de Igarapé-Miri. Editora Gengins Freire. Belém, Pará 2004.

_____. Memórias Centenárias. Editora Gengins Freire. Belém Pará, 1996.

_____. A fêmea do Cupim. 1ª Ed. Editora Sagrada Família. Belém Pará, 2003.

MACIEL, A. F. de A. Carimbó um canto caboclo. Campinas: Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1983. (Dissertação de Mestrado em Linguística) 198 f.

MAUSS, Marcel. Manual de etnografia. Lisboa, Pt, Pórtico, 1967
MELO, José Marques de. O Folclore Midiático. In: **A esfinge Midiática**. São Paulo: Paulus, 2004. p.269 – 272.

MELO, José Marques de. O Folclore Midiático. In: A esfinge Midiática. São Paulo: Paulus, 2004, p. 269-272.

MENEZES, B. Obras Completas de Bruno de Menezes: Folclore. Vol. 2. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/ Conselho Estadual de Cultura, 1993. 3. v. (Lendo o Pará;14).

MERRIAN, Allan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: NorthwesternUniversity, 1964.

MONTEIRO, Keilla Michelle Silva O Peixe Vivo na Amazônia: um Mundo-Açu nas canções da banda Cravo Carbono. Dissertação de Mestrado. Belém 2011.

MONTEIRO, V. P. Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no Estado do Pará. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2010.

MORAES, Patrícia D. F. Educação Musical na cidade de Igarapé-Miri: Uma proposta Metodológica a cerca da cultura popular. Trabalho de conclusão de curso. Curso de Licenciatura em Educação artística – Habilitação em Música UFPA. 2002.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concept.** Urbana: University of Illinois, 2005.

NONATO, Domingos do Nascimento. Espaço Negro na terra do Branco: Itinerário do bairro da África no Município de Igarapé-Miri. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de licenciatura Plena em História. UFPA Campus Abaetetuba. 2002.

OLIVEIRA, A. Ritmos e Cantares. Belém: SECULT, 2000.

PZZ. Revista. **Arte, Educação e Cultura** de Bruno Perellin. 6ª Edição Novembro de 2011. Belém Pará. Editora Resistência.

RIBEIRO, Hugo L. A análise musical na Etnomusicologia. Ictus 4 Ba, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia 2002.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Folclore, n. 9. Rio de Janeiro, set./dez. 1969.

SALLES, Vicente. A música e o tempo no Grão-Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultural, 1980.

SANTIAGO. J, **Igarapé-Miri no contexto da Cabanagem**, 1ª Ed.Gráfica G4. Igarapé-Miri 2005.

_____ **O encontro das cobras grandes**, 1ª Ed.Gráfica G4. Igarapé-Miri 2010.

SANTOS, Antônio Maria Sousa Santos & RODRIGUES, Josivana Castro. A menina Onete. Travessias e Travessuras. Editora Carpem Diem. Belém 2013.

SEEGER. A Etnografia da Música. Trad. Giovanni Cirino. Caderno de campo, São Paulo N° 17, p. 1-348, 2008.

SOARES, Crisálida Pantoja & LOBATO, Cesarina Corrêa. **Prismas sobre Educação e Cultura em Igarapé-Miri no século XX**. Imprensa Oficial do Estado do Pará 2001.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

Chronica de Igarapé-Miry. Folhetos do Tenente-Coronel Agostinho Monteiro Gonçalves de Oliveira (1904). Acervo de obras raras da Biblioteca publica Arthur Viana.

Folhetos do Coronel José Tomás Henrique, Presidente da Provincia do Gram-Pará.

SECULT. Secretaria Municipal de Cultura de Igarapé-Miri. Registro das produções artísticas desenvolvidas no Município durante o ano. 2006.

ESCOLA ENEDINA SAMPAIO MELO. Registro das produções e artistas Mirienses de todos os tempos. Trabalhos exposto na Feira de Arte de escola (ENEARTE).

PÁGINAS NA INTERNET

<http://pt.wikipedia.org/wiki/etnomusicologia>

<http://www.bregapop.com>

<http://www.oliberal.com.br>

<http://www.diariodopará.com.br>

<http://www.ibge.com.br>

<http://www.terruapara.com.br/mostraterrua>

VIDEOS

Programa Bem Pará. Igarapé-Miri. Documentário feito pela tv Cultura em 2005.

Festival do Açaí de Igarapé-Miri. 1º Encontro das Cobras Grandes: Jatúira e Ponta Negra. Novembro de 2009.

Terruá entrevista. Entrevista com Dona Onete. Belém 2008.