

O carimbó e a história social da Grande Vigia, Pará, 1900-1950*

Oscar de la Torre**

Resumo: Neste artigo argumento que a coleção de letras de carimbó reunidas pelo folclorista paraense José Soeiro, em meados do século XX, constitui um documento muito valioso, pois traz ao presente algumas chaves para entender os horizontes sociais das camadas populares da Vigia (Pará), no período. Assim, através de uma análise das letras dos carimbós e da trajetória de um agricultor local na década de 1930, mostro algumas características dos mundos do trabalho, do lazer, da roça, da pesca, das relações raciais e de gênero que marcaram o cotidiano dos vigienses que dificilmente nos deixaram documentação escrita.

Palavras-chave: Pará (Brasil), carimbó, camadas populares, século XX.

Abstract: In this article I argue that the collection of *carimbó* lyrics collected by Paraense folklorist José Soeiro in the mid-twentieth century is a very valuable document that provides some key ideas to understand the social worlds of Paraense popular groups (in the city of Vigia) in that period. By analyzing the *carimbó* lyrics and the trajectory of a local farmer in the 1930s, I will show some characteristics in the spheres

* Este artigo é parte da minha tese de doutorado na University of Pittsburgh, inicialmente intitulada “The incorporation of Amazonian Maroons to local economies in Pará, Brazil, 1888-1940,” e foi escrito graças ao Andrew W. Mellon Fellowship, outorgado pela School of Arts and Sciences. O autor gostaria de agradecer a Paulo Cordeiro, Igo Soeiro, à Sociedade 5 de Agosto, Seu Cebola e Seu Nunes, e todos os entrevistados, pela ajuda na pesquisa. Rafael Chambouleyron e José Maia Bezerra Neto sugeriram trabalhar a área do Salgado, pelo qual lhes estou muito agradecido.

** Doutorando em história pela *Univeristy of Pittsburgh*.

of work, leisure, agricultural work, fishing, gender and race relations that shaped the daily life of those vigienses who hardly left any written document.

Key-words: Pará (Brazil), carimbó, popular groups, 20th Century.

Na década de 1960, o pesquisador vigiense José Soeiro começou a recopilar uma coleção de letras do carimbó da Vigia e arredores. Foi nos festivais que começariam na década seguinte e nas rodas de carimbó locais, que pesquisadores e folcloristas começavam já a freqüentar, que ele desenvolveu esse interesse pelo folclore local, e especificamente pelo carimbó como forma musical “cabocla.” Simultaneamente a outros pesquisadores do folclore paraense, como Vicente Salles, Soeiro começava a estudar as origens e características de um gênero musical que se destacava comercialmente nessa década, mas que nos espaços populares existia pelo menos desde fins do século XIX.¹

A coleção de letras reunidas por Soeiro é composta por 85 peças, e inclui as cantadas nas rodas de carimbó de grupos como *Tanapará Zimba*, *Os Tapaioaras*, *Alegria Vigiense*, *O Beija-Flor*, e outros. Elas refletem, de maneira singular, diferentes espaços sociais que podiam achar-se na região do Salgado na primeira metade do século XX.² O mundo dos roceiros e agregados nas fazendas da região e do trabalho agrícola em geral; o universo social e cultural da pesca num território a cavalo entre o rio e o mar; as realidades vivas e cambiantes dos descendentes das senzalas, e as múltiplas celebrações profanas e religiosas do calendário cultural da área, são todos eles elementos que aparecem ricamente narrados e cantados nessa coleção de letras. É por isso que proponho utilizar as letras como fonte para a história da região do Salgado da primeira metade de 1900.

Obviamente, não podemos tratar as letras do carimbó da mesma maneira que trataríamos uma coleção de inventários post-mortem ou de jornais da época. As informações que elas contêm nunca vão nos dar informações muito precisas sobre eventos políticos ou sobre as quantidades de grude que foram exportadas da Vigia naquela ou em outra década. Porém, esses fragmentos de evidência empírica trazem para nós um conjunto de representações sobre espaços sociais e

atividades econômicas que podem ser desentranhados e, quando analisados tomando em conta as particularidades da lírica, podem produzir valiosas informações históricas.³ Elas mostram como os vigienses e as vigienses da época experimentavam os mundos do trabalho, do lazer, das relações de gênero, etc.; informações que são muito difíceis de obter por outros meios, dada a escassez de fontes escritas produzidas pelos grupos populares na época. Mas se é quase impossível achar documentos escritos pelas mãos dos vigienses naquele período, conservamos sim uma rica documentação gravada no carimbó em forma de letras.

Muitas delas provêm do repertório do grupo de carimbó *Os Tapaioaras*, formado em 1965 por roceiros e pescadores das comunidades de Guajará e Cacau, dentro dos limites do município de Vigia. Neste texto, porém, vamos repassar a trajetória vital e familiar de Joaquim Benício de Miranda, pai de um dos fundadores, a qual condensa os principais espaços sociais em que os carimboleiros da época se inspiraram para escrever as letras do carimbó. O itinerário vital do Sr. Miranda, nascido em 1914 e falecido em finais do século XX, servirá para dar sentido à narrativa e articular esses espaços numa ordem coerente, ainda que outros aportes culturais de diferentes grupos e indivíduos possam ser identificados nos conteúdos das músicas. Vamos nos unir ao seu peregrinar pelo município de Vigia durante a primeira metade do século XX para conhecer as experiências sociais nos diferentes espaços geográficos da região.

Mundos do Trabalho

Em 1938, o fazendeiro de origem nordestina Francisco Soares de Melo comprou o imóvel rural Santo Antônio da Campina, na ilha de Colares, também chamado Tauapará por causa do rio que o cruzava.⁴ Até o final da década de 20 existia no imóvel um engenho de fabricação de açúcar – e provavelmente de cachaça – movido à força animal, e que datava de época colonial. Porém, entre 1928 e 1933, o dono das terras anterior a Melo, Plínio Wilfrido de Campos, desmantelou a maquinaria do engenho e vendeu-a por peças.⁵ Soares de Melo iniciou a transição para a cria de gado bovino, depois continuada com a venda da

propriedade em favor de Rodolfo Englehard, filho do proeminente barata e ex-prefeito de Belém, Alberto Englehard, em 1943. Conjuntamente com a atividade pecuária, esses três proprietários mantinham um sistema de sítios agrícolas espalhados pelas terras do antigo engenho, e exerciam igualmente a extração de diversos produtos silvestres, como o turú, a seringa e o caranguejo, produtos de comercialização ocasional – mas significativa – na área.

Foi para ter um sítio nesta propriedade que Benício Miranda pediu autorização a Francisco de Melo em finais da década de 30. Proveniente do interior, Miranda se dirigiu ao Coronel num tono pacato e respeitoso – como correspondia à condição de fazendeiro de Melo – para poder se estabelecer no Tauapará e poder cultivar um sítio onde produzisse milho, feijão, mandioca, macaxeira, abóbora, batata doce, maxixe, melancia, e outros produtos. Ficava claro que Benício tinha direito a se estabelecer com família, como faziam os agregados e roceiros nas fazendas da época.⁶ Aliás, ele tomaria conta dos sítios chamados Bandarra, Cacau, e Ifigênia, e em pagamento pelo direito a cultivar e se estabelecer, entregaria periodicamente uma parte da farinha e as frutas que semeava.⁷

Nessa época, a mobilidade geográfica dos camponeses e em geral da mão de obra da área progrediu, ao mesmo tempo em que se dava uma lenta recuperação nos anos após o *boom* da borracha. Assim, nas festividades religiosas ou nos puxiruns que reuniam os diferentes habitantes dos diversos sítios do Tauapará, os santos tradicionalmente celebrados pelos afro-brasileiros, como São Benedito e muitos outros, foram gradativamente adotados por outros grupos de camponeses, ao mesmo tempo em que os descendentes de escravos passavam a celebrar festividades sacras ou profanas novas na sua comunidade. Processos como esses foram postos em prática no terreiro do sítio Bandarra, próximo à atual comunidade do Cacau. Os descendentes de Benício Miranda, que anos depois teriam um papel central na formação do grupo *Os Tapaioaras*, começaram a se familiarizar com o carimbó nesses espaços.

Os sítios e as diversas roças de propriedade do “patrão” eram mantidos produtivos e vigiados por vários grupos de trabalhadores, empregados sob diferentes regimes de trabalho. Os ocupantes e trabalhadores mais antigos das terras do engenho eram os antigos

escravos e seus descendentes, já presentes quando o Barão de Guajará era o proprietário do engenho, entre 1874 e 1912. A maioria deles morava nos anos 30 e 40 no lugar chamado “Mané João”, próximo ao furo de Guajará-Mirim, onde se estabeleceram como comunidade depois da abolição.⁸ Enquanto alguns deles trabalhavam como braçais eventuais para Melo ou Englehard, outros se ocupavam autonomamente nas roças familiares e conseguiam rendas eventuais mediante a pesca ou a extração de diversos itens. Salvo em ocasiões pontuais, os proprietários respeitavam, durante esse período, o direito consuetudinário dos descendentes dos escravos a morar nas terras do engenho.⁹ Outro grupo de trabalhadores eram os trabalhadores nordestinos que vinham fugindo das secas, os chamados “retirantes”, cuja entrada foi ativamente promovida por Francisco de Melo. No caso deles, eram empregados sob supervisão direta da fazenda, na agricultura de mandioca, feijão, ou milho, conjugada às atividades extrativas, ou na criação e cuidado do gado. Possivelmente em finais do XIX, tinham já entrado ao engenho trabalhadores da mesma origem.¹⁰ Finalmente, alguns moradores de comunidades ribeirinhas, sítios e até cidades próximas, como Santo Antônio do Tauapará, Ariry, ou a mesma Vigia, chegaram à fazenda a procura de terras para formar um sítio e se estabelecer, com ou sem família. O regime de trabalho deles era parecido ao dos descendentes das senzalas, dado que eram autorizados a se estabelecer no Tauapará em troca de uma taxa de produtos da roça, como frutas ou farinha. À diferença dos afro-descendentes, porém, este grupo de roceiros (como Benício Miranda) demorou mais algumas gerações para desenvolver um sentido coletivo tão forte de pertença e de propriedade consuetudinária das terras do Tauapará, já que eles normalmente tiveram que negociar o assentamento no imóvel com o proprietário.

Na década de 30, época em que Benício Miranda se estabeleceu no Tauapará como trabalhador agrícola, o calendário das tarefas da roça ainda estruturava os hábitos religiosos, culturais e sociais da maioria da população local. No caso dos descendentes da senzala, a sua comunidade estava já submersa no trabalho agrícola semi-autônomo, com alguns deles se empregando como braçais ou vaqueiros eventuais nos roçados e campos controlados pelo Coronel Melo.¹¹ Apesar do fato

de que o trabalho agrícola era a principal ocupação desse grupo, o passado marcado pela escravidão continuava bem presente nas letras do carimbó, como testemunham as que chegaram até o repertório de *Os Tapaioaras*.

49 – CANAVIÁ PEGÔ FOGO

Canavial pegou fogo maninha,
Chama a gente para apagar
Canavial pegou fogo maninha
Chama a gente para apagar
(coro).
Eu não, eu não vou lá,
Eu tenho medo
Pode o fogo me pegar.

Em “Canavial Pegou Fogo”, é evocado um dos principais espaços do engenho Santo Antônio da Campina, o qual, lembremos, esteve funcionando até a década de 20. Neste caso o canavial é lembrado por causa de um incêndio – uma das formas tradicionais de sabotagem escrava, vale lembrar. Neste caso porém não sabemos se está sendo retratada uma sabotagem ou não. O que é claro é que o autor busca ajuda para confrontar o problema, ainda que tenha “medo” de “o fogo lhe pegar.” Mas a dúvida é: está o autor realmente expressando medo do fogo, ou é o temor causado por algum outro aspecto relacionado com o canavial, e expressado de maneira metafórica? O fogo é símbolo de ciclos de destruição e renovação, mas a parte assustadora dele é a parte destrutiva. A escolha do autor ao focalizar o fogo do canavial não é gratuita: ele está marcando o caráter destrutivo e violento do trabalho lá realizado, aspectos que os ouvintes e dançantes do carimbó evocariam com a imagem do fogo devorador da cana e dos homens. O autor não se envergonha do medo, porque “pode o fogo me pegar.”

De fato, a face violenta e exploradora do trabalho escravo, assim como as marcas indeléveis que ele deixou na memória dos descendentes das senzalas aparece retratada em outra das letras, como a da peça número 79, “Nego no Tronco”.

79 – NEGO NO TRONCO

O nego chegou suado,
Veio do canavial
O Senhor chamou o carrasco
Mandou logo espancar.

(coro)

Ai não apanha, não apanha,
O nego não vai apanhar
Ai não apanha, não apanha.
O nego não vai apanhar
O nego estava no tronco
O Senhor mandô amarrar.
Com as correntes nos pés
O nego vai apanhar

(coro)

A mulher do branco veio
Chorando que nem criança
Não bata no nego velho
Que é da nossa confiança.

Nesta peça presenciamos de novo a dureza do trabalho no canavial, no qual, aliás, o trabalhador escravizado estava sujeito à crueldade do castigo físico exercido pelo senhor e executado pelo “carrasco”. De fato, o tronco de castigo é um lugar altamente simbólico, e lembrado pelos descendentes da senzala do Tauapará até o presente.¹² Porém, neste carimbó a mulher do patrão ou “branco” se apieda do “negro” que ia ser castigado, e implora ao seu marido para perdoar o castigo, alegando confiança. Temos aqui um tema recorrente no imaginário dos trabalhadores rurais e, especialmente, dos ex-escravos. O coronel representa os valores da virilidade e a inflexibilidade, o grande patrão, enquanto a esposa dele representa a caridade e a piedade cristãs. Poderia ser que este retrato estivesse inspirado em lembranças do Barão de Guajará, quem de acordo com uma ex-escrava que dizia ter sido trabalhadora doméstica na Casa-Grande, sofria súbitos ataques de ira e castigo contra os escravos.¹³ A Baronesa, porém, ficou representada na memória da antiga escrava

como um contraponto de compreensão, ternura, e caridade cristã. Curiosamente, a esposa de Francisco Soares de Melo, o criador de gado e proprietário do engenho entre 1938 e 1943 encarna os mesmos valores no romance *No Tronco da Sapopema*, obra escrita pela romancista paraense e filha do Coronel Melo, Sylvia Helena Tocantins, em 1998. O que fica claro, em qualquer caso, é que na dupla patrão/patroa uma das duas partes expressa o paternalismo e a piedade, enquanto a outra representa a faceta exploratória e cruel na relação entre escravos e senhores. São na verdade as duas caras da moeda que se complementam, simbolizando o regime patriarcal na grande propriedade agrária ou pecuária, uma figura fundamental na história do Brasil.¹⁴

É importante acrescentar, por outro lado, que quando Benício Miranda chegou ao Tauapará nenhum dos universos culturais dos descendentes da senzala nem dos camponeses de origem cultural cabocla, mestiça ou europeia, estava isolado dos outros. Quase nunca tinha estado. Por um lado, em Vigia e a sua área de influência existiam desde o século XIX numerosas famílias de libertos que desde bem cedo se uniram maritalmente aos descendentes de indígenas e europeus. A população pré-escravidão da Vigia, por outro lado, descendia já da mistura étnica entre colonos de origem portuguesa e indígenas “aldeados” pelas missões jesuítas ou franciscanas que existiam desde o século XVII. A região foi desde cedo na sua história o berço de múltiplos processos de fusão étnica marcados, porém, por tensões e relações desiguais de poder entre grupos de gênero, de classe, étnicos, e raciais. No caso da fusão étnica e racial, ela afetou as diferentes camadas sociais em períodos diferenciados, e foi muito mais comum entre grupos populares que entre a elite local, que se mantinha menos inclinada a se misturar com descendentes de indígenas ou de africanos que mantivessem marcadores visíveis do seu passado.

A Pesca

Na região do Salgado, a tradicional economia da pesca fomentava a mobilidade geográfica entre as diferentes vilas e sítios. Assim, um pescador podia ter visitado a ilha de Colares, ter posto os seus pés em

Belém do Pará, e até ter trabalhado em barcos de grande ou médio porte no Amapá, e tudo isso enquanto morava por exemplo no bairro de Arapiranga, em Vigia. O carimbó reflexa essa mobilidade geográfica, tanto ao nível da região de Vigia como em maiores distâncias.¹⁵

Benício Miranda participou desta mobilidade intra e inter-regional, ao ter se instalado em Colares para roçar. Por outro lado, segundo seu filho, Benício manteve amizade com muitos pescadores na região tanto antes como depois de se instalar em Colares.¹⁶ A importância das atividades pesqueiras é fundamental na cultura do carimbó, pois tanto elas como os seres mitológicos que as rodeiam (e que analisaremos numa outra seção) aparecem representadas nas letras do carimbó com uma frequência maior do que as agrícolas. Vale dizer, por outro lado, que o mar sempre exerceu uma fascinação cultural muito marcante nas regiões pesqueiras, gerando toda uma mitologia de seres fantásticos desde tempos imemoriais. Várias letras de carimbó dos *Tapaióaras* refletem as longas viagens das “pescarias de fora” (uma semana ou mais em alta mar), como “Arirí”, peça número 10, ou “Barco Chamado Ubá”, a 73.

10 – ARIRÍ

Ô arirí, arirí, arirí.

Ô arirí meu canapijó

Botei meu navio para fora

Na ilha do Marajó

(coro)

Botei meu navio para fora

Na ilha do Marajó

Botei meu navio para fora

Na ilha do Marajó.

73 – BARCO CHAMADO UBÁ

No Oiapoque tem um barco

Que se chama de ubá

Não tem pôpa não tem proa

Quem o fez foi Samaracá

(coro)

Mas eu ouvia falar
No barão da camboa
A cachoeira madame
Não é coisa boa
Ticu-ticu, ticu lá.
Quem te ensinou a falar
Foi a língua estrangeira
E também Samaracá.

28 – NAVIO DE OURO

Meu navio era de ouro
Mastareu era de prata
Meu navio saiu para as minas
Carregado de mulata
(coro)
Olé, olé, olé, olé, olé, olá
Meu navio vem se quebrando
Na entrada do Pará.

Nestes casos, um faz referência à Ilha do Marajó, e o outro ao rio Oiapoque, na fronteira entre Brasil e a Guiana Francesa, ambos os destinos tradicionais das pescarias de fora.¹⁷ Assim são refletidos os vínculos com territórios distantes geograficamente da Vigia, mas próximos em termos de relações culturais. É curioso que dentre todos os grupos étnicos dessas regiões, os únicos mencionados diretamente são os Saramacas surinameses, isto é, os descendentes dos escravos amocambados no interior do Suriname durante o período da escravidão.¹⁸ Alguns dos descendentes deles trabalharam em finais do século XIX e inícios do XX nas minas de ouro e outros minerais do rio Oiapoque, na Guiana Francesa, e é ali que provavelmente participaram do carimbó que os pescadores vigienses praticavam.

Por outro lado, se muitos carimbós dos *Tapaióaras* falavam das saídas e as pescarias em alta mar, outros expressavam o desejo de voltar ao porto de saída, ou se despediam daqueles que saíam a pescar em águas longínquas. Expressava-se assim a linguagem universal da

saudade marinheira, do desejo de retornar à casa, ou da despedida dos que vão.

18 – MEU BARCO VAI SAINDO

O meu barco vai saindu
Do pôrto de São Mateus
Uma mão puxando a amarra
E a outra fazendo adéus
(coro)
Adeus, adeus, para nunca mais.
Barco vai saindo
Marinheiro vai ficar.

31 – VELEIRO DA PRAIA

Nós somos veleiro da beira da praia
Viemos remando com remo de fãia.
Nós somos veleiro da beira da praia
Viemos remando com remo de faia.
(coro)
Olê-olê, olê olê-olá.
Rema ligero, que nós queremos chegar.
Olê-olê, olê-Olá;
Rema ligero, que nós queremos chegar.

76 – MÃE MARIÁ

Rema para a beira.
Mãe Mariá (coro)
A maré está correndo
Mãe Mariá (coro)
A canoa está furada
Mãe Mariá (coro)
Vai afundar
Mãe Mariá (coro)
Ai – ai, ai-ai.
Mãe Mariá (coro)

O vento esta forte
Mãe Maria (coro)
Rema ligero
Mãe Mariá (coro)
Que eu quero chegar
Mãe Maria (coro)

Esta temática era às vezes misturada com a do amor ausente:

6 – REMA REMADOR.
Rema, rema, rema
Rema meu remador.
Que eu quero chegar na cidade
Para perto do meu amor
(coro)
Oví, oví-oví.
Oví o pilôto falar.
O barco vai carregado
Ele não pode navegar

Ou também podia se impregnar com as freqüentes temáticas religiosas.

43 – QUANDO DEUS ANDOU NO MUNDO
Eu vi Menué, eu vi,
Roncá no mar
Barco suspendeu bandeira, Mané;
A maré está preamá.
(coro)
Quando Deus andou no mundo,
São Pedro também andou.
São Pedro bebeu veneno, Mené
Pensando que era licor.

Em muitas das letras aparece também a divisão do trabalho na atividade pesqueira. Embarcados numa embarcação de porte médio,

como um reboque ou uma vigilenga, e usando uma rede de malhar, ou mais raramente um espinhel, nestas pescarias anteriores à aparição do barco frigorífico se embarcavam como mínimo três pescadores.¹⁹ Vemos esta qualidade coletiva da pescaria em “Mandei Fazer um Barco,” peça número 1. É também o caso de “Entrada da Barca,” na qual se expressa a solidariedade entre os marinheiros face às dificuldades da vida marinheira.

1 – MANDEI FAZER UM BARCO

Eu mandei fazer um barco
Para o Manduca pilotar
O Manduca mal piloto
Ia dexando o barco afundar
(coro)
Pilota a barco Mané
Sigura o jacumã
Que eu quero chegar lá em casa
Às quatro da manhã (bis)

11 – ENTRADA DA BARCA

Quando a barca entrou, eu vi gemer.
Os nossos tripulantes
Já ficaram sem beber
(coro)
Já ficaram sem beber
Já ficaram sem beber
Os nossos tripulantes
Já ficaram sem beber
A cachaça no copo é para se beber
A farinha na cuia é para se comer
(coro)
Para se comer, para se comer.
A farinha na cuia é para se comer
Para se beber, para se beber
A cachaça no copo é para se beber.

Outros espaços do trabalho

Porém, uma série de atividades extrativas complementava as puramente agrícolas e até as pesqueiras, e permitia aos camponeses diversificar os produtos que consumiam e, sobretudo, que comercializavam. No caso de Benício Miranda e as outras famílias de camponeses no Tauapará, esses produtos eram o caranguejo, recolhido normalmente nas áreas de mangue; o tordo, no mesmo habitat; e diversos produtos vegetais, como o açaí e, em inícios do século, a seringa. Todos esses produtos aparecem nas letras do carimbó.

28 – SERINGAL

Eu não quero o teu dinheiro
Nem também o teu capital
Quero que você me ajude
Na vida do seringal
(coro)
Ai mamaia, ai mamaia.
O homê quando não presta
Tira calça e veste saia.

44 – SAMBARIRÍ

Apanha bacaba repela açaí...
Sambarirí olha lá (coro)
Apanha bacaba, repela açaí.
Sambarirí olha lá (coro)
Oh samba, samba devagar...
Sambarirí olha lá (coro)
Oh samba, samba pelo chão...
Sambarirí olha lá (coro)

42 – QUERO APANHAR AÇAÍ

Mariquinha, tu já vai,
Eu também queria ir.
Me leva lá para otro lado

Quero quero apanhar açáí
(coro)
Repela bacaba, repela 'çaí.
Ai morena me leva
Que eu queru apanhar açáí.

Na segunda peça, 'Sambarirí,' percebe-se a fusão do trabalho agrícola com a música e a folga do carimbó, testemunhando as relações festividade-trabalho que mencionava antes. Ainda deveríamos considerar outras fontes de trabalho no caso dos habitantes do Tauapará, na época em que Benício Miranda ali se instalou.

48 – SARACURA DA OLARIA

Saracura vem cantando,
Lá para a parte do igapé
Saracura vem cantando
Lá para a parte do igapé
Ara canta minha saracura,
Siricó, siricó.
(coro)
Ara canta minha saracura,
Siricó, siricó, siricó.
Saracura vai cantando
Lá para a parte da olaria

Uma ocupação eventual foi a do trabalho na olaria, onde se praticava o fabrico de telhas e tijolos desde o século XIX até algum momento do XX, provavelmente em regime de trabalho assalariado contratado pelos proprietários do engenho.²⁰ A outra era a caça de pequenos mamíferos, como a paca e a cotia, ou de diversas espécies de tartarugas, como o jaboti e o tracajá. Esta atividade, entretanto, era praticada de maneira independente, embora devesse contar, em teoria, com a permissão do proprietário das terras. O fazendeiro Francisco de Melo mantinha pelo menos um caçador entre os empregados da sua fazenda, o personagem Juvenal do romance *No*

*Tronco da Sapopema.*²¹ Note-se a ligação com o mundo natural, e como ele se introduz e entrelaça com as atividades de subsistência, aparecendo em ocasiões de maneira ameaçadora, como na peça 74, “Tamanduá”.

74 – TAMANDUÁ

Eu fui fazer uma caçada,
Encontrei um tamanduá
O bicho estava valente
Não queria deixar eu passar.

(coro)

Ai olê-olê, ai olê-olá.

Eu fiquei com medo, do tamanduá.

Ai olê-olê, ai olê-olá.

Eu fiquei com medo, do tamanduá.

Vale dizer, por último, que o recurso ao trabalho urbano foi sempre mais uma alternativa para os habitantes da região de Vigia. Ainda que a cidade não participasse muito intensamente do auge da borracha nas primeiras décadas do século, nem da castanha entre 1920 e 1940, os serviços urbanos, o comércio – ambulante ou não – e o emprego público, foram sempre alternativas para uma pequena parte da população.²² É o que mostram peças como “Somos Geleros”.

62 – SOMOS GELEROS

Somos geleros da beira da praia,
Viemos remando com remo de faia
Somos geleros da beira da praia,

(coro)

Viemos remando, ê,ê

Viemos remando,ê,ê

Rema ligero, que nós queremos chegar.

Roça, família e gênero

Voltemos à terra firme do Tauapará, em Colares, onde Benício Miranda desenvolveu a atividade que ele escolheu para dar sustento à família. O trabalho agrário era, é claro, duro e de baixa remuneração. Os camponeses da época provavelmente consumiam a maior parte do milho, feijão, e a mandioca que produziam, comercializando só uma pequena parte.²³ No caso de Benício, aliás, ele tinha que ceder uma parte ao proprietário das terras do Tauapará. O primeiro passo para criar a roça de mandioca e os outros hortos era a queima e a coivara, que normalmente se realizava em regime de trabalho de *puxirum* ou mutirão. No seu caso, isso realizou-se com a ajuda dos descendentes de escravos de Mané João, e talvez dos braçais do Coronel Melo. Assim começava o ciclo anual agrícola, normalmente entre julho e dezembro.

Nesse ciclo, a divisão e complementação de tarefas domésticas se convertiam em algo fundamental. Normalmente, era o homem quem fazia só o trabalho fisicamente mais exigente na roça, como a derruba de árvores. A mulher era, porém, quem cuidava da roça durante o ano, convertendo esse espaço em caracteristicamente feminino. Isto se dava mais ainda nas unidades domésticas unifamiliares, comuns na época.²⁴ Assim, as letras dos *Tapaioaras* têm nos legado imagens de trabalho feminino familiar, como por exemplo as da mãe da família Miranda, Dona Maria Porto Miranda. O trabalho que ela e muitas outras mulheres faziam aparece refletido em peças como a número 3, “Quebra Milho,” e a 22, “Mamãe faz o Fogo”.

3 – QUEBRA MILHO

Mamãe quebra milho

Papai está pilando.

Enquanto papai pila.

Eu já vou penerando

(coro)

Quero passar, quero passar.

Na beira do rio.

A mamãe que me dá

22 – MAMÃE FAZ O FOGO.

Mamãe faz o fogo
Para sentar, a panela.
Pescoço de galo
Boca de gamela
(coro)
Pescoço de galo
Boca de gamela
Ela está dançando, está disfarçando.
Não é com ela.

Houve outras ocupações laborais tipicamente femininas que também existiram, ainda que notadamente no âmbito urbano. Numa economia urbana com pouco desenvolvimento na primeira metade do século XX, a maioria das mulheres dedicava-se ao trabalho doméstico, quando o cuidado da própria família o permitia. Elas são a onipresente esposa doméstica, a quem se situa principalmente no âmbito familiar, e a quem se considera responsável por cuidar desse espaço, em consonância com as representações patriarcais do anjo doméstico imperantes à época.²⁵

67 – BAMBÚ BAMBUÁ

Mariquinha cadê meu tamanco
Deixei em casa em cima do banco
(coro)
Ei bambú, ei bambuá
Ei bambú, ei bambuá
Mariquinha cadê meu sapato
Deixei em casa dentro do quarto
(coro)
Ei bambú, ei bambuá
Ei bambú, ei bambuá.
Mariquinha cadê meu lençol
Deixei na corda estendido no sol.

50 – LAVADEIRA

Oh lava, lava, lavadeira...

Estou aprendendo a lavar (coro)

Engoma, engoma, engomadeira...

Estou aprendendo a engomar (coro)

Oi lava esta roupa

Que eu quero ir na festa...

Estou aprendendo a lavar (coro)

Oi lava esta roupa até por favor...

Estou aprendendo a lavar (coro).

Para as mulheres camponesas, o trabalho nas tarefas agrícolas fazia mais difícil o emprego remunerado em relação ao caso das mulheres com maridos pescadores, como temos visto em “Quebra Milho,” ainda que estas também tomassem conta da roça. Assim, as mulheres que casavam com pescadores, ou com outros homens ocupados em empregos puramente urbanos, recorriam com mais frequência às rendas provenientes do trabalho doméstico remunerado, como lavar, engomar, cozinhar. Essa situação gerou representações do trabalho feminino que ficaram gravadas no carimbó. Várias peças representam tais ocupações, como vemos na número 84 e a 61, “Cirandinha”.

84 – LAVA LAVADEIRA

Lava, lava, lavadeira ô lê-lê,

Moça que não sabe lavar

Lava, lava, lavadeira ô lê-lê.

Moça que não sabe lavar

(coro)

Eu mandei fazê um terno.

Mandei lavar, engomar.

Lava, lava, lavadeira ô lê-lê.

Só moça que sabe lavar.

61 – CIRANDINHA

(...)

Tira a dama que eu quero ver

Tira a dama que eu quero olhar (bis)

Lava, lava lavadeira.

Quem te ensinou a lavar

Tira a dama que eu quero ver

Tira a dama que eu quero olhar.

Ambas as peças chamam a atenção para mulheres jovens que não sabiam lavar, como era imperativo na época, dada a manutenção dos papéis de gênero tradicionais (ver também a peça número 50, “Lavadeira”). Os carimbós que Benício Miranda e outros carimboleiros como os irmãos Lobato cantavam e compunham também retratavam as mulheres cozinhando. Neste caso, a peça 81, “Ralando Coco,” retrata uma mulher “morena” fazendo mingau com o coco ralado pelo autor, provavelmente expressando a admiração ou a atração do autor pela protagonista da música.

81 – RALANDO COCO

Estava ralando meu coco

Em cima do meu jiráu

Veio a mulata bonita

Tira coco e faz mingáu

(coro)

Na casa da Bibiana

Debaixo da amendoeira

Na casa da Bibiana

Debaixo da amendoeira.

“Ralando Coco” não é em absoluto a única letra em que a mulher é invocada mediante um qualificativo racializado. De fato, em muitas letras que têm como protagonistas mulheres das camadas sociais populares elas aparecem como “mulatas”, “morenas” e adjetivos similares referentes à cor. Esta reiteração da cor das

mulheres que aparecem nas letras tem uma dupla leitura. Por um lado, expressa a descrição racial das mulheres de extração popular, ainda que de um modo bastante ambíguo, indefinido, e genérico.²⁶ Em outras palavras, as mulheres são descritas como “moreninhas” e “mulatas” em parte porque é a cor que os carimboleiros percebiam como mais característica nas mulheres que não pertenciam à elite, em virtude dos processos de mistura racial que antes mencionei. Este uso puramente descritivo dos epítetos raciais se constata em peças como “Cajueiro” ou “Téu Teu”.

72 – CAJUEIRO

Morena, mamãe te chama
Vai dizer que lá não vou,
Agora que me sentei
Para cantar seringador (...)

16 – TÉU TÉU

Téu, téu – téu, téu mariscador.
Estava na ponta da areia
Quando eu vi o galo cantou
(coro)
Lá vem aurora, lá vem o dia
Lá vem a morena
Que eu tanto queria.

Mas em outras peças se advertem atribuições de significado – e não só descrições – especificamente raciais. Nelas se usam juízos de valor com os grupos raciais, juízos de valor baseados em representações estereotipadas das mulheres negras e mulatas. É o caso das peças número 80, 58, e 60, “Amarrei o Burro” e “Ariramba Caiu na Água” e “Avoa Minha Ariramba”, as quais formulam representações que atribuem determinadas qualidades à categoria de “mulata”, que são o erotismo e o apego desmedido ao lazer.

80 – AMARREI O BURRO

Amarrei o meu burrinho,
No cercado do quintal
Veio a mulata sapeca
E me sortou o animal
(coro)
Ai olê-olê, ai olê-alá
Mulata sapeca
E me sortou o animal.

58 – ARIRAMBA CAIU NA ÁGUA

Ariranba caiu na água,
No meio do aturiá
Ela vai, ela vem
Mulatinha no samba tem
(coro)
Ela vai, ela vem
Mulatinha no samba tem
Ela vai, ela vem
Mulatinha no samba tem.

60 – AVOA MINHA ARIRAMBA

Avoa minha ariramba
Para o galho da mutamba,
Para fazer o seu ninho
Onde as morenas faz o samba.
(...)

No caso de “Amarrei o Burro”, o termo “sapeca” pode se interpretar como pessoa levada ou arteira, por um lado, ou pessoa namoradeira ou saliente de outro²⁷ mas ambos os significados ressaltam a simplicidade, e se enquadram numa peça que metaforicamente refere ao desejo sexual desatado. A letra da peça “Bem-Te-Vi” atribui aliás a condição de malvada à representação da “mulata”.

30 – BEM-TE-VÍ
Bem-te-vi bateu asa
No galho do meu pau,
E a malvada morena
Pegou na espingarda e matou (...)

Estas representações da mulata sexualizada ou diabólica continham provavelmente certo grau de realismo, desde o ponto de vista dos carimboleiros. As mulheres afrodescendentes procediam das camadas sociais mais carentes, provavelmente foram discriminadas no mercado de trabalho por várias décadas após o fim da escravidão, e muitas vezes viram-se obrigadas a se sustentar com o recurso à prostituição.²⁸ Não é de estranhar que utilizassem todas as estratégias possíveis, incluindo o engano e a fraude, para poder subsistir num mundo marcado pelo patriarcalismo exacerbado e as desigualdades sociais agudas. Porém, a imagem cultural da “mulata de fogo” ou mulher afrodescendente hipersexualizada virou representação patriarcal, convertendo a situação de exploração sexual em qualidade racial inata, como se plasmou na literatura brasileira do século XX. Dos expoentes notáveis no uso dessa imagem a partir dos anos 30 e 40 foram Gilberto Freyre e Jorge Amado nos seus primeiros romances (incluindo *Gabriela, Cravo e Canela*).

Trabalho, Lazer, e Adaptação ao Meio

Mas nem tudo era trabalho e sofrimento na vida dos vigienses e das vigienses nas primeiras décadas do século XX. No caso dos camponeses como Benício Miranda, a criação de um novo roçado era encerrada com uma roda de carimbó, na qual não faltavam comida e bebida até o amanhecer. Foi nesse tempo que o carimbó virou um hábito consolidado e relacionado às tarefas agrárias. A peça 57 é um bom exemplo disso.

57 – QUERO VER O SOL NASCER
Eu quero ver, eu quero ver, ô,ô,ô
Eu quero ver o sol nascer, ô,ô,ô.

Eu quero ver, eu quero ver, ô,ô,ô
Eu quero ver o sol nascer, ô,ô,ô
(coro)
O batuque vai rolando,
Vai rolando, vai rolando,
Vai rolando, vai rolando.
De uma vez, ê,ê,ê.

E não tinham reparos os camponeses carimboleiros em declarar que o carimbó tinha que ser aproveitado, e que assistir Às rodas que se celebravam periodicamente nas diferentes comunidades do Tauapará e arredores era quase uma necessidade para combater as dificuldades da vida camponesa.

26 – DANCE MINHA GENTE

Dance, dance minha gente
Aproveite a mocidade
A velhice quando chega
Carimbó dexe saudade
(repete o côro)
Dance, dance minha gente.
Aproveite a mocidade
A velhice quando chega
Carimbó dexe saudade

13 – DÁ MEU CHAPÉU.

Mariquinha me dá meu chapéu
Que eu quero ir no baile
Na casa do Manél
(coro)
Mariquinha eu também quero ir
Lá no baile, na casa do Manelí

54 – NA ENTRADA DO SAMBA

Ô, na entrada do samba,
Benzinha, tu sabe como é

Aí, depois da batucada,
Vai sambar como quizer.
(coro)
Como quizer, como quizer
Aí, depôs da batucada.
Vai sambar como quizer.

Tanto para os Miranda, como para as outras famílias que moravam na região do Tauapará, as rodas de carimbó periódicas, que coincidiam com as festividades religiosas e o calendário agrícola, eram uma oportunidade única para socializar e manter o contato com os membros das outras comunidades. Assim, os povoadores do Mané João, que pouco depois iria se converter em Cacau, eram visitados quando se celebrava uma roda de carimbó pelos de Ovos e pelos de Santo Antônio do Tauapará, camponeses e pescadores descendentes dos camponeses livres e libertos, tanto brancos como negros, que nesses lugares se instalaram durante o século XIX.²⁹ Era nesses encontros que podiam se encontrar parceiros sentimentais e domésticos, e inclusive onde muitas famílias se formaram. E eram esses os encontros que os *Tapaiouaras* evocavam em várias letras, como “Tenho Camisa de Meia”.

51 – TENHO CAMISA DE MEIA

Tenho camisa de meia, olê.
Peço quem queira me dar, olá.
Tenho camisa de meia, olê.
Peço quem queira me dar, olá.
(coro)
Eu vô, eu vô, eu vô,
Para o Tuapará
Vou buscar uma moça
Para me casar.

Destaca-se na peça o espaço da celebração lúdica unido à possibilidade de encontrar mulher no sentido de encontrar esposa, companheira estável. É por isso que em “Avoa Minha Ariramba”, uma

das peças que fala das “mulatas” como mulheres promíscuas, menciona-se o ninho como símbolo da formação da família, indo além das relações puramente esporádicas. E é por isso que em “Tenho Camisa de Meia” o autor afirma ir ao Tauapará para buscar “uma moça para me casar.”

Mas a alegria com que os Miranda e outros camponeses celebravam as datas marcadas no calendário agrícola pode ser entendida desde outro ponto de vista. Num contexto de dificuldades de acesso a melhorias tecnológicas básicas ou ao capital necessário para elas, os camponeses deviam sentir-se frequentemente numa situação de vulnerabilidade face a dificuldades provenientes tanto do mundo social como do natural.³⁰ No primeiro caso, a coexistência com as atividades pecuárias podia revelar-se difícil: dado que os roçados se achavam às vezes em áreas longínquas das zonas de habitação, e que não existia o cercamento delas, algumas das famílias de Mané João e de Santo Antônio do Tauapará alegam que os bois invadiam e danavam os roçados familiares.³¹ Por outro lado, a variada fauna da ilha de Colares podia também representar um perigo, tanto para os roçados de mandioca como para os hortos de milho ou feijão. É o que expressam numerosas letras.

2 – MILHO NA ROÇA

Eu plantei milho na roça

Plantei, plantei.

O macaco já comeu (bis)

Comeu, comeu.

(coro)

Valei-me, meu pai valei-me.

Meu pai valei-me

Que o milho não era meu. (bis)

Não era meu.

Achamos também ameaças provenientes do mundo natural, mas formuladas como uma agressão direta ao sujeito camponês.

75 – MANHUARA

Estava na minha roça
Manhuara me mordeu,
Estava na minha roça
Manhuara me mordeu

(coro)

Ai Jesus o tatú me mordeu
Tamanho dentada que o bicho me deu
Ai Jesus o tatú me mordeu
Tamanho dentada que o bicho me deu.

69 – APANHANDO GUAJIRO

Eu fui na roça, apanhar guajiro
A formiga de fogo, já me mordeu

(coro)

Já me mordeu, já me mordeu.
A formiga de fogo
Já me mordeu.

Cabe afirmar, por outro lado, que é possível que estas letras expressem ameaças de forma metafórica. Assim, “Manhuara” e “Apanhando Guajiro” poderiam ser mais propriamente uma queixa pela dureza do trabalho agrário, talvez em comparação a outras ocupações. A formiga de fogo, o tatu, o macaco que come o milho, são figuras metafóricas que expressam a incômodo e os riscos da subsistência e a economia agrária. Uma outra possibilidade é que o tatu e a formiga de fogo expressem uma ameaça para as mulheres camponesas, evocando a violência sexual repetida e acusada a que os senhores de escravos, primeiro, e os coronéis rurais, depois, as submetiam permanentemente.³²

Talvez o uso extremo da metáfora esteja na raiz da criação dos seres míticos que também povoam as matas e os espaços associados à roça. A Matinta Pereira é um deles, especialmente na região amazônica. Os carimbós se referem a ela como um ser sobrenatural, cuja aparição é assustadora e escapa ao controle humano.

33 – MATINTA PEREIRA

Minha comadre reme para a beira

Olhe que vem a matinta pereira

Minha comadre reme para a beira

Olhe que vem a matinta pereira

(coro)

Olha que vem, olha que vem

Olha que vem a matinta pereira

Olha que vem, olha que vem

Olha que vem a matinta pereira.

85 – MATINTA PEREIRA

Quinta, sexta e sábado,

É noite de fiticeira, ô.

Quinta, sexta e sábado.

É noite de fiticeira, ô.

(coro)

Atira, atira, atira

Atira a matinta pereira

Atira a matinta pereira

A aparição da Matinta Pereira nestes carimbós se efetivava para expressar a incerteza, os perigos e as instâncias naturais que fugiam do entendimento dos vigienses da época. De fato, no contexto essencialmente masculino da pajelança as mulheres que desempenham um papel ativo são também chamadas de Matinta Pereira.³³ Igual função fazia a invocação de todos os seres animais tradicionais da área, a quem se representava porém de um jeito nem tão ameaçador nem tão perigoso como o da Matinta Pereira. Já no caso desses animais humanizados, expressa-se todo o espectro de qualidades, desde as admiradas às temidas. Do uirapuru e a cigarra se admira o fato de ser “rei da mata” e do canto, respectivamente; do sapo mencionam-se fenômenos não entendidos; e na imagem do gavião que come a pomba expressa-se de novo a agressão do mundo natural ao do camponês:

83 – CIGARRA

Me chamaram para cantar,
Julgaram que eu não sabia
Eu sou parece a cigarra,
Quando não canta assovia (...)

77 – UIRAPURU

Eu nasci na mata
Na mata me criei
Mais é por isso
Que todos me chamam rei.
(coro)
Mas falta ainda
Dizer quem eu sou
Sou um passarinho chamado uirapuru

36 – O SAPO NA LAGOA

O sapo na lagoa cantou
Meu passarinho na gaiola, se calou.
O sapo na lagoa cantou
Meu passarinho na gaiola, se calou.
(coro)
Agora não sei o que aconteceu,
Meu passarinho, na gaiola emudeceu.
Agora não sei o que aconteceu
Meu passarinho, na gaiola emudeceu.

37 – GAVIÃO QUE COMEU A POMBA

O gavião que comeu a pomba
Merece ser atirado
Que é para perder o costume
De comer pomba criada
(coro)
Olha pomba juruti

O gavião comeu
Olha pomba juruti
O gavião comeu.

Humanizar os animais do entorno, atribuir-lhes qualidades humanas, ressaltar as qualidades deles, foram mecanismos sintomáticos do desenvolvimento de uma familiaridade com as condições do meio natural. Conhecendo e reconhecendo os atributos dos animais que povoavam a região da Vigia, os camponeses que participavam do carimbó iam se apropriando do território para torná-lo paulatinamente mais humano e habitável.

A Dança da Onça

Mas de todas as expressões de adaptação e convívio com o mundo natural que os camponeses como Benício Miranda cantaram no carimbó, a que despertou mais admiração por parte dos observadores externos, fossem eles folcloristas ou simples aficionados, foi a Dança da Onça. Já desde inícios do século XX, e mais tarde com as tias do carimbó³⁴ a Dança da Onça constituía uma visão fascinante para o observador, com os requebros e a violência implícita nos passos da dança, na qual a mulher representa uma onça e o homem é quem é “pegado,” e suas roupas esfarrapadas por ela. A Dança da Onça é, por outro lado, uma variante do carimbó exclusiva da Vigia, e provavelmente nascida no Tauapará. A versão da letra recolhida por José Soeiro diz assim:

14 – ONÇA TE PEGA
Olha a onça te pula.
Não deixa pular
Olha a onça te arranha
Não deixa arranhar (bis)
Olha a onça te come
Não deixa comer
(coro)

Eu bem que te dizia
Que não fosse lá
Na beira do lago
Onde a onça está (bis)

Aparentemente, nos achamos perante uma advertência do perigo que se corria quando a onça se achava por perto. Ela era um dos animais mais perigosos da floresta, e com certeza se achava entre os mais temidos. Porém, a violência implícita na letra e na dança encerrava também outros significados simbólicos. O fato de essa Dança ter sido interpretada tradicionalmente pelas tias do carimbó, e o fato de ser praticamente a única na qual a mulher e o homem assumem papéis muito diferenciados e marcados, me leva a pensar que a Dança da Onça simbolizava, mais uma vez, os riscos que o mundo do trabalho agrícola reservava especialmente para as mulheres. A Dança da Onça não expressa essa ideia de maneira explícita, uma vez que os papéis se acham invertidos: é a mulher, representando a onça, a que rasga as vestiduras do homem. E é o homem quem se acha numa situação indefesa perante os ataques da onça. Daí que as tias representassem a Dança da Onça com tanta obstinação e intensidade: nela as mulheres vingavam-se simbolicamente dos perigos que a floresta albergava para as mulheres camponesas, submersas aliás em laços de patronagem que para elas podiam implicar relações sexuais.

São muitos os indicadores da existência desses significados culturais. A ruptura das roupas, por exemplo, é um ato que também se relaciona diretamente à violência sexual. A advertência para o dançador não ir aonde se encontra a onça, e a descrição reiterativa das agressões que a onça pratica, assim como o caráter de sujeição delas (“olha a onça te pula / não deixa pular / olha a onça te arranha / não deixa arranhar”) são características de uma relação onça-vítima na qual o animal não só captura uma presa, como não permite a ela fugir. A última sujeição a que é submetida a vítima, o “olha a onça te come / não deixa a onça te comer,” contém claras referências ao ato sexual, implicando um jogo de palavras que mistura o ato de comer com o ato sexual.

Considerando a importância que tiveram as mulheres no carimbó na era pre-comercialização (antes da década de 70), é na verdade surpreendente que não existam mais letras e significados culturais que quebrem as representações masculinas que predominavam no carimbó na época que estamos estudando. O mais provável é que quando o carimbó evoluiu desde uma forma musical que se praticava predominantemente na roça até uma que se fazia mais no âmbito urbano e pesqueiro, e que entrou no âmbito comercial, as mulheres perdessem parte da capacidade de dar forma aos significados e representações culturais nele contidos. O carimbó viajou desde um domínio essencialmente feminino (de acordo com a interpretação de Angélica Motta-Maués) até outros masculinos, ainda que dois espaços fundamentais continuaram a ser predominantemente femininos: os terreiros das tias do carimbó e a Dança da Onça.³⁵ Esta dança seria, assim, uma mostra subversiva do poder que antigamente as mulheres tinham nas rodas de carimbó.

Finalmente, a estrutura da letra na sua totalidade evoca o discurso tradicional que se inculcava às mulheres jovens a respeito das relações sexuais.³⁶ Com a intenção de protegê-las de agressões e estupros, às vezes por parte dos próprios namorados ou amigos, o discurso das mães e tutoras das mulheres jovens é absolutamente o mesmo que aparece nos últimos versos da Dança da Onça: “Eu bem que te dizia / Que não fosse lá / Na bera do lago / Onde a onça está”.

Considerações Finais

Santana Miranda, o filho de Benício Miranda, evoca com saudades o tempo do seu pai. Na roça do Tauapará, nos sítios Bandarra, Ifigênia e Cacau, ele participou durante as décadas centrais do século XX dos múltiplos elos culturais que uniam os pescadores vigienses com os descendentes das senzalas, os camponeses livres com os trabalhadores urbanos, os homens em busca de mulher durante as festas de santo, com as tias que dançavam a Dança da Onça. Entre todos eles estavam tecendo os significados culturais expressados pela coleção de letras que José Soeiro iria recolher a partir dos anos 60, e

que foram cantadas por múltiplos grupos de carimbó, desde *Os Tapaioaras* até o grupo *Tauapará Zimba*.

As letras mostravam os circuitos migratórios e as preocupações laborais dos pescadores da área, os quais se empregavam numa ocupação que lhes proporcionava muitas oportunidades para a mobilidade geográfica. Os posseiros, braçais e peões do Tauapará e os arredores da Vigia expressavam também a dureza do seu trabalho, ao tempo que, por meio de mecanismos como a metáfora ou as festividades, tentavam se familiarizar com o meio natural onde moravam e expressar os seus medos, as suas alegrias, e os seus projetos. As mulheres, ainda que submetidas ao regime patriarcal rural, usavam o espaço simbólico do carimbó para quebrar em pedaços a sua submissão ao Coronel e aos homens em geral. Mas a delas não era a única submissão que era expressa, e às vezes reiterada, com o carimbó. As representações raciais também eram recriadas, renovadas, e postas em circulação nas letras que se cantavam, contribuindo às vezes para a manutenção de estereótipos raciais negativos sobre a população negra.

Cada um desses fios, provenientes dos diferentes espaços sociais por onde Benício Miranda passou, se atrelam para tecer o tapiz da vida rural no Salgado da primeira metade do século XX, desde o ponto de vista das camadas populares da sociedade vigiense. Analisar as características desses mundos sociais usando as letras do carimbó implica os perigos de desentranhar informações a partir de uma fonte que mudou quando foi transmitida entre diferentes músicos e entre diferentes participantes da vida cultural coletiva. Mas neste caso as virtudes da fonte valem mais do que seus riscos, já que se a fonte é um “alvo em movimento”, os próprios espaços sociais do trabalho e o lazer no mundo rural nunca foram uma realidade estática ou imutável, e muito menos arcaica. A natureza mutável das estruturas musicais talvez reflita melhor do que qualquer outra como esses mundos eram experimentados e percebidos pelos vigienses das gerações antigas.

Hoje em dia, tal e como no período analisado, elas continuam a mudar em paralelo às realidades locais. Se, no final da década de 1960, Vicente Salles registrou o carimbó da Tia Pé e publicou um estudo sobre ele na *Revista Brasileira de Folclore*³⁷, pouco depois o cantor paraense Ely Farias, em seu LP denominado *Carimbó*, gravou também várias composições. Farias foi o percussor na divulgação da mídia

musical do carimbó vigiense. Viria depois a década de 70, com o Festival de Carimbó de 1974 e as apresentações dos *Tapaióaras* por todo o Brasil. O historiador Luis Augusto Pinheiro Leal mostra que nas décadas de 70/80 a comercialização do carimbó foi bastante rica, ainda que poucos sejam os grupos que sobreviveram até os nossos dias.³⁸ daquelas décadas temos as gravações de Grupo da Pesada (1977), Vieira e seu Conjunto (1980), Candango do Ypê (1977), Os Populares de Igarapé Mirim (1980), Pím (1978, 1979 e 1982), Hery Tapajós (1980), ou Carlos Santos – Bangüê (1975). São assim também daquele tempo de efervescência musical em todo o Brasil, o grande precursor Verequete (1971) e o popularizador por excelência, Pinduca (1975, 1979, 1980, 1982, 1983 e 1984). O carimbó virou um gênero folclórico sancionado pelo mercado e pelo Estado, e novas forças de mudança participaram na sua evolução. Mas este é um processo que deve ser analisado em outro lugar.

Artigo recebido em setembro de 2009

Aprovado em dezembro de 2009

NOTAS

¹ Sobre o carimbó, ver: ANDRADE, Julieta de. *Folclore na Região do Salgado, Pará: Profissões Ribeirinhas*. São Paulo: Escola de Folclore, 1983; CONCEIÇÃO, Agripino Almeida da. *Marapanim – Reconstituição Histórica Cultural Mística e Chistosa*. Belém: Gráfica Norte, 1995; FERREIRA, Margarida Calandrini. *O Carimbó: mecanismo e fenômeno de integração*. Belém: Monografia de Graduação, UFPA, 1988; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *As Composições do Uirapuru: Experiências do Cotidiano Expressas em Letras do Conjunto de Carimbó de Verequete*. Belém: Monografia de Especialização em Teoria Antropológica, UFPA, 1999; LOBO, Lislene Mendes & CARVALHO, Manoel Dias de, *Memória do Grupo de Carimbó “Os Tapaioaras” na Cidade de Vigia (1998-2006)*. Vigia: Monografia de Graduação, UVA, 2008; MACIEL, Francisco Antônio. *Carimbó – Um Canto Caboclo*. Campinas: Dissertação de Mestrado, PUCC, 1983; NOBRE, Deyvison C. Barbosa & RABELO, Francisco Ney de Sousa. *O Carimbó em Sua Origem e o Processo de Transformação, em Seus Aspectos Estruturais Rítmicos, Melódicos, Harmônicos e Timbrísticos*. Vigia: Monografia de Graduação, UFPA, 2006; PENA, João Carlos de Oliveira. *Carimbó na Vigia*. Belém: Monografia de Graduação, UFPA, 1995; RODRIGUES, João Sérgio Coutinho. *Memórias do Carimbó no Município de Vigia de 1988/2005*. Castanhal: Monografia de Graduação, UFPA, 2006; SALLES, Vicente. “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”. *Revista de Folclore*, vol. 25 (1969), pp. 257-282.

² A historiografia do Salgado no século XX ainda é pouco explorada, mas os trabalhos pioneiros são: ACEVEDO MARIN, Rosa, *Julgados da Terra: Cadeia de Apropriação e Atores Sociais em Conflito na Ilha de Colares*. Belém: UFPA, 2004; ALMEIDA, Wilkler. *Tauapará*. Vigia: Edição do Autor, 2005; CORDEIRO, Paulo. *Memórias dos Carnavais de Vigia (1932-1970)*. Vigia: Ed. do autor, 2007; FAVACHO, José Ildone. *Noções de História da Vigia*. Belém: Edições CEJUP, 1991; MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, Pajés, Santos e Festas: Catolicismo Popular e Controle Eclesiástico*. Belém: Edições CEJUP, 1995; MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. “*Trabalhadeiras*” e “*Camarados*”: Relações de Gênero, Simbolismo e Ritualização numa Comunidade Amazônica. Belém: UFPA, 1993; SOEIRO, Antônio Igo Palheta. *Cultura Funerária na Cidade de Vigia no Final dos Oitocentos: Transformações e Permanências em Torno do Imaginário da Morte (1860-1885)*. Belém: Monografia de Especialização, UFPA, 2008.

³ William H. Sewell, Jr., “The Concept(s) of Culture”, em Victoria E. Bonnell e Lynn Hunt, ed., *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture* (California: University of California Press, 1999), 52; Ronald Grigor Suny, “Back and Beyond: Reversing the Cultural Turn?,” *American Historical Review* 107 (2002), 1485. Um uso produtivo do conceito de representação acha-se em Mary Nash, *Mujeres en el Mundo: Historia, Retos y Movimientos* (Barcelona: Alianza, 2004).

⁴ ACEVEDO MARIN. *Julgados da Terra*; ALMEIDA. *Tanapará*. Há uma descrição de meados do XIX do engenho que ali existiu em: EDWARDS, William H. *A Voyage Up the River Amazon Including a Residence at Pará*. Londres: John Murray, Albemarle Street, 1861, pp. 68-74. Para uma descrição mais recente, ver: TOCANTINS, Sylvia Helena. *No Tronco da Sapopema: Vivências Interioranas*. Belém: Imprensa Oficial, 1998.

⁵ Depoimento de Seu Nunhes, 11 de março de 2009

⁶ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho Franco. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997 [1969], pp. 98-113; GOMES, Flavio dos Santos. “Roceiros, mocambeiros e as fronteiras da emancipação no Maranhão”. In: CUNHA, Olívia Maria da & GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Quase-Cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, pp. 164-65; GUIMARÃES, Elione Silva. *Múltiplos Viveres de Afrodescendentes na Escravidão e no Pós-Emancipação: Família, Trabalho, Terra e Conflito* (Juiz de Fora – MG, 1828-1928). São Paulo/Juiz de Fora: Annablume/Funalfa, 2006, pp. 233-261; IANNI, Octavio. *A Luta Pela Terra: história social da terra e da luta pela terra numa área da Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1978, P. 65; RIOS, Ana Maria Rios & MATTOS, Hebe Maria. “Para além das senzalas: campesinato, política e trabalho rural no Rio de Janeiro pós-Abolição”. In: CUNHA & GOMES (orgs.). *Quase-Cidadão*, pp. 23-55; STOLCKE, Verena. “Moralidade e trabalho familiar”. In: CUNHA & GOMES (orgs.). *Quase-Cidadão*, pp. 171-215.

⁷ Depoimento de Santana Miranda a Paulo Cordeiro, 22 de maio de 2009.

⁸ Depoimento de Ilson Melo Pereira, 10 de março de 2009.

⁹ Depoimento de Manoel da Conceição, 11 de março de 2009 e 31 de março de 2009.

¹⁰ Depoimento Sylvia Helena Tocantins, 3 de março de 2009. Ver também: *O Liberal da Vigia*, 1877.

¹¹ Depoimento Sylvia Helena Tocantins, 3 de março de 2009; Depoimento de Ilson Melo Pereira, 10 de março de 2009.

¹² Depoimento de Manoel da Conceição, 31 de março de 2009.

¹³ “Raiol na lembrança de sua escrava”. *O Liberal* 14/11/1976; O Barão de Guajará era Domingos Antônio Raiol ou Rayol, segundo as fontes (*Vigia*

4/3/1830 – Belém 27/10/1912). Formado advogado em Recife, foi promotor fiscal da Tesouraria de Fazenda do Pará em 1856, eleito deputado pelo Partido Liberal em 1864, e presidente das províncias de Ceará, Alagoas, e São Paulo a partir de 1882. Com o advento da República deixou a política ativa e publicou vários trabalhos de história e outras disciplinas sociais, dentre os quais se destacam *Motins Políticos*, uma monumental crônica da Cabanagem que narra os seus fatos políticos e confrontos militares. *Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Catálogo da Primera Série de Uma Galeria Histórica*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará 1918, pp. 36-37.

¹⁴ A obra fundamental para compreender o peso da família patriarcal na formação histórica do Brasil, especialmente no campo, é GIUCCI, Guillermo *et al. Gilberto Freyre: Casa-Grande & Senzala: edição crítica*. Paris: Ed. Unesco, 2002, pp. 78, 214, 269; Ver também: FRANCO. *Homens livres na ordem escravocrata*; SALLES, Vicente. *O Negro no Pará*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Universidade Federal do Pará, 1971; SCHWARTZ, Stuart. *Sugar plantation in the formation of Bahian society: Bahia, 1550-1835*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1985, pp. 253, 466.

¹⁵ Sobre a pesca no Pará e na Vigia, ver: MOTTA-MAUÉS. “Trabalhadeiras” e “Camarados” e José VERÍSSIMO. *A Pesca na Amazônia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Classica de Alves & Cia., 1895.

¹⁶ Depoimento Santana Miranda a Paulo Cordeiro, 22 de maio de 2009.

¹⁷ MOTTA-MAUÉS “Trabalhadeiras” e “Camarados”, p. 28; VERÍSSIMO, *A Pesca na Amazônia*, 16.

¹⁸ Richard PRICE. *First-Time: the historical vision of an Afro-American people*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983 e PRICE. “Liberdade, Fronteras e Deuses: Saramacas no Oiapoque (c. 1900)”. In: CUNHA & GOMES (orgs.). *Quase-Cidadão*, pp. 119-147; THOMPSON, Alvin O. *Flight to Freedom: African runaways and maroons in the Americas*. Jamaica: University of the West Indies Press, 2006.

¹⁹ MOTTA-MAUÉS. “Trabalhadeiras” e “Camarados”, pp. 32, 37; VERÍSSIMO. *A Pesca na Amazônia*, pp. 90, 93.

²⁰ Depoimento Ilson Melo Pereira, 23 de março de 2009.

²¹ TOCANTINS. *No Tronco da Sapopema*, pp. 34-35.

²² Acervo do Cartório Raiol, Vigia, doravante ACR-V, Livro de Audiências do Subprefeito de Collares, 1902-08, e Protocolo de Audiências do Subprefeito de Segurança de Collares, 1901-1909.

²³ Depoimento Alcides Souza de Jesus, 26 de março de 2009.

²⁴ MOTTA-MAUÉS, “Trabalhadeiras” e “Camarados”, pp. 45-50.

- ²⁵ Para uma análise dessa representação em Colômbia, ver LUNA, Lola G. “La construcción del sujeto maternal en el discurso colombiano, 1930-1957”. *Boletín Americanista*, nº 53 (2003), pp. 227-35.
- ²⁶ Sobre o registro descritivo no sistema de classificação racial brasileiro, ver SHERIFF, Robin E. *Dreaming equality: color, race and racism in urban Brazil*. Londres: Rutgers, 2001, pp. 57, 220; TELLES, Edward. *Race in another America: the significance of skin color in Brazil*. Princeton: Princeton University Press, 2004, p. 90.
- ²⁷ “Sapeca: Diz-se de, ou pessoa assanhada, saliente, namoradeira. Diz-se de, ou pessoa levada, arteira [astuciosa, ardilosa, travessa]”. *Dicionário Aurélio Eletrônico: Século XXI 3.0*. Lexikon Informática Ltda., 1999.
- ²⁸ ANDREWS, George Reid. *Blacks and whites in São Paulo, Brazil, 1888-1988*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991; BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998; LEITE, José Correia & Cuti. *E disse o velho militante ... José Correia Leite*. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1992. Sobre o uso feminino das relações sexuais para a melhoria das condições sociais, ver: JIMENEZ, Michael F. “Class, Gender, and Peasant Resistance in Central Colombia, 1900-1930”. In: COLBURN, Forrest D. (org.). *Everyday Forms of Peasant Resistance*. Armonk: M.E. Sharpe, 1989, pp. 122-49.
- ²⁹ Depoimento Nadi Ramos, 19 de março de 2009.
- ³⁰ DEAN, Warren. *Brazil and the struggle for rubber: a study in environmental history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 148, 167; DEAN. “Latifundia and land policy in nineteenth-century Brazil”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 51 (1971), pp. 606-25; LINHARES, Maria Yedda e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Terra prometida: uma história da questão agrária no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1999, pp. 76-96.
- ³¹ Depoimento Alcides Souza de Jesus, 26 de março de 2009.
- ³² GIUCCI. *Gilberto Freyre: Casa-Grande & Senzala*, capítulo 4.
- ³³ Agradeço esta apreciação a Paulo Cordeiro.
- ³⁴ CORDEIRO, Paulo. *O Carimbó da Vigia*. Vigia: Edição do Autor, capítulo 2 – no prelo.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ CAUFIELD, SueAnn. *In defense of honor: sexual morality, modernity, and nation in early-twentieth-century Brazil*. Durham: Duke University Press, 2000.
- ³⁷ SALLES. “Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo”.
- ³⁸ LEAL. *As Composições do Uirapuru*.