



FESTA DO MARAMBIRÉ DO QUILOMBO PACOVAL (PA)

Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro

Resumo: O presente trabalho consiste em um estudo da performance percussiva do Marambiré, uma congada amazônica incidente no Quilombo do Pacoval, situado no interior do município de Alenquer no estado do Pará. Procuramos trazer dados etnográficos junto às análises musicais, para melhor entendermos os processos, bem como o contexto em que acontecem as performances. Para tanto, verificamos que as gravações em vídeo das performances dos mestres da tradição oral nos auxiliaram para obtermos melhores resultados no processo de ensino-aprendizagem dos padrões rítmicos colhidos em campo. Como resultado final, apresentamos as transcrições apoiadas nos resultados laboratoriais e nos vídeos (em links referenciados em notas de rodapé) das performances dos percussionistas, como forma de auxiliar tanto a leitura das partituras como o melhor entendimento das questões etnográficas.

Palavras-chave: Marambiré, congada amazônica, percussão, Quilombo do Pacoval, tambores da Amazônia.

MARAMBIRÉ: AN AMAZONIAN CONGADA

Abstract: This research consists of a study of the percussive performance of Marambiré, a Amazonian Congada incident in Quilombo of Pacoval located in the interior of the municipality of Alenquer in the state of Pará. We seek to bring ethnographic data together with musical analyzes, to better understand the processes, as well the context in which the performances take place. Therefore, we verified that the video recordings of the performances of the Masters of oral tradition helped us to obtain better results in the teaching-learning process of the rhythmic patterns collected in the field. As a final result, we present the transcripts based on laboratory results and videos (in links referenced in footnotes) of percussionist performances as a way to help both the reading of scores and ethnographic issues, we will see how such a resource proved very effective.

Keywords: Marambiré, Amazonian congada, percussion, Quilombo of Pacoval, drums of the Amazon.



Introdução

As reflexões do presente trabalho¹ baseiam-se em minha dissertação de mestrado defendido no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP/SP, na linha de pesquisa “Percussão, música e cultura: teoria e prática”, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. A pesquisa contou com a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi, consiste em um estudo sobre a performance percussiva do Marambiré, uma congada afro-amazônica incidente no quilombo do Pacoval situado na zona rural do município de Alenquer, no Estado do Pará. Além das questões rítmicas procuramos trazer para esta breve reflexão uma visão mais abrangente da manifestação através de uma etnografia, apoiados no que Tiago de Oliveira Pinto nos contribui ao afirmar que a “etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades” (PINTO, 2001, p. 227).

O Marambiré era uma das manifestações às quais eu nunca tinha tido acesso anteriormente. Ouvi falar deste ritmo pela primeira vez em 2012 quando fui gravar o disco *Cantigas, Tambores e Folias*² do cantor e compositor Gonzaga Blantez, um artista paraense da cidade de Alenquer que atualmente reside em Manaus. Na ocasião, Blantez, ao saber de meu interesse sobre os ritmos amazônicos, logo me recomendou pesquisar sobre o Marambiré que, segundo ele, era uma das manifestações que não poderia ficar de fora de minhas investigações sobre os ritmos amazônicos.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² O disco *Cantigas, Tambores e Folias* pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=sF0-78saljQ&t=6s> (faixa 1 do DVD anexo). A música em ritmo de Marambiré é a faixa 06 aos 19 minutos e 12 segundos do vídeo.



Figura 1. Performance do Marambiré no último dia da festa Raízes Negras no Quilombo do Pacoval
Fonte. Acervo de pesquisa do autor, 2018.

Quando iniciei as pesquisas há quase 10 anos o que norteava meu trabalho era a necessidade de saber quais eram e em quais localidades incidiam os ritmos musicais amazônicos. Alguns dos principais interlocutores das primeiras entrevistas que realizei, me aludiam sobre a existência de algumas danças, cordões de pássaros³ dentre outros folguedos e, a partir destas informações comecei a traçar os primeiros esboços deste projeto de pesquisa. Parti do pressuposto que, onde se tem um folguedo, temos danças e, conseqüentemente, temos a música e seus elementos rítmicos, sobre os quais, inevitavelmente, essas danças irão se desenvolver.

Na região Amazônica o trânsito de indivíduos entre fronteiras de comunidades é constante, ocorrendo expressiva troca de informações, influências e saberes, o que contribui para o multiculturalismo da região. Outro fator que pode ser levado em consideração para as constantes transformações das culturas locais amazônicas, seria a facilitação do acesso às novas mídias como, aparelhos de televisão, DVDs, celulares e internet, impulsionados com o programa “Luz para Todos⁴” do Governo Federal. Situ

³ O pássaro junino é uma manifestação popular que acontece todos os anos, no mês de junho, em Belém do Pará e outras cidades da região amazônica. Pertence a uma classificação mais geral chamada “cordão de bichos”. São representados sempre por um animal, no nosso caso, um pássaro, a respeito do qual se desenrola o enredo que gira sobre sua caçada, morte e ressurreição. O grupo, que canta e dança, organiza-se em semicírculo, de onde saem os personagens, cada um à sua vez, para apresentarem suas cenas. (MAUÊS, 2009, p. 1)

⁴ O programa “Luz para Todos” do Governo Federal (Lula e Dilma) trouxe luz elétrica para comunidades ribeirinhas da Amazônia. Em alguns casos, é perceptível a mudança de hábitos dos ribeirinhos como por exemplo, o armazenamento de alimentos em geladeiras ou freezers, uso de televisão, aparelhos de DVDs e em alguns casos, acesso à internet.



esses pontos para aludir a um importante fato, pois percebemos em nossas viagens⁵ de pesquisa o quanto muitas das manifestações tradicionais amazônicas estão caindo em desinteresse por parte dos mais jovens e, portanto, corre-se o risco de que algumas destas manifestações se percam no tempo ou mesmo na memória dos mestres da tradição oral que já se encontram em idade avançada. Muitos destes mestres já faleceram, e com eles se vai parte dos saberes referentes às tradições transmitidas entre diversas gerações.

Um exemplo do fenômeno supramencionado pode ser observado na manifestação do Marambiré no quilombo do Pacoval onde nas entrevistas, os mestres e mestras dão ênfase à problemática de que “os mais novos não se interessarem mais pelo Marambiré”.

Senhora Biruca [rainha auxiliar do Marambiré] - O pessoal de hoje... eles não querem mais saber do nosso valor, porque o Marambiré é o nosso valor, é a nossa cidadania, é a nossa cor, é o nosso cabelo. Então, se deixar esta nossa cultura morrer, acaba tudo... do tesouro que nós temos. (...) eu fui professora do Marambiré Mirim, pra dar uma atividade, pra ver se mais tarde eles iam ter na memória. Eu vou lutar por essas crianças que estão nascendo e crescendo e enterrando o seu talento no chão. (MARAMBIRÉ, 2018)

Ainda sobre a diminuição do interesse pelas manifestações, perguntei ao mestre Carmito do Marambiré sobre o que ele achava a respeito das “manifestações estarem sumindo”.

Olha... Isso é falta de vontade dos ‘novo’ (referindo-se aos comunitários mais jovens), meu irmão. A gente sai benzinho (referindo-se a realizar os festejos de forma bem-feita ou a gente sai em festa muito bem ou “benzinho”) num ano e quando é pra voltar eles não querem mais saber da coisa... acho que é por causa de televisão e também esses negócio de muita festa com essas coisas erradas, sabe como é... (José do Carmo de Assis, 2018)

Em oposição ao que acontece com o Marambiré, a Ciranda de Manacapuru e o Boi-bumbá de Parintins, já no estado do Amazonas, são algumas das manifestações que têm atraído o público mais jovem pelo seu caráter de espetacularização. É possível

⁵ Para ver algumas dessas viagens, acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=ciYKENTUBQM>, acessado em 08/06/2016 (disponível também na faixa 2 do DVD anexo). Esta viagem de pesquisa resultou na gravação deste clipe musical da cantora e pesquisadora Karine Aguiar.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

observar um número considerável de jovens dançarinos, músicos, cantores e artistas visuais envolvidos em ambas as manifestações, uma vez que estas também têm oferecido possibilidades de profissionalização⁶ destes jovens em seus fazeres artísticos, ou mesmo alternativas de entretenimento para a população jovem dessas localidades.



Figura 2. No quadro à esquerda cordão dos manifestantes do Marambiré do Pacoval. No quadro à direita, a banda da Ciranda Guerreiros Mura no Festival de Cirandas, ambos em 2018.

Fonte. Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Sobre este contexto de (re)invenções destas tradições com finalidades de profissionalização das estruturas que as compõem, fica claro o quanto elas causam mudanças nas estruturas musicais, e é na percussão – que ocupa uma função de centralidade dentro das manifestações – que estas mudanças se fazem mais (ou mais rapidamente) presentes. Como no caso do Boi e da Ciranda, observaremos mais adiante na sessão “Organologia dos Instrumentos de Percussão” como o Marambiré também substituiu o tradicional pandeiro manufaturado, que era produzido pelos próprios manifestantes, por pandeiros de plásticos e peles sintéticas fabricados por marcas conhecidas no mercado brasileiro. Ainda que o Marambiré esteja bem distante desta realidade, não podemos omitir o fato de que no atual contexto deste severo e impositivo processo de mundialização onde as fronteiras estão cada vez mais fluidas, certos aspectos – como o caso do pandeiro de plástico – já se mostram em plena vigência.

⁶ Os componentes da banda da Ciranda de Manacapuru estão em uma faixa etária entre 20 e 35 anos e recebem, dependendo da função, entre R\$3.000,00 e R\$ 5.000,00 por temporada de trabalho (ensaios e apresentação) no Festival de Ciranda de Manacapuru. (Dado obtido na ocasião de nossas visitas de pesquisa de campo durante o Festival de Cirandas de Manacapuru em agosto de 2018)



Percurso Metodológico

Dada a complexidade das realidades que foram pesquisadas, bem como, dos dados que foram obtidos em campo, decidimos por adotar em nossas investigações uma combinação de quatro tipos de procedimentos metodológicos: 1) a pesquisa bibliográfica; 2) a pesquisa documental; 3) a pesquisa de campo a partir da qual trazemos dados etnográficos que estão relacionados à performance percussiva e, por último; 4) a pesquisa experimental com os alunos do Grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP constituído por alunos do curso de graduação) com o intuito de verificar a eficácia das transcrições produzidas a partir de células rítmicas da percussão destas manifestações.

Embora esta seja uma investigação realizada dentro de uma linha de pesquisa em Performance, para nós foi inevitável a utilização de procedimentos metodológicos oriundos da etnomusicologia, uma vez que a performance musical de nossos interlocutores e de suas comunidades não esteja descolada de suas trajetórias de vida, bem como, da constituição e do reforço de estruturas sociais e afetivas destas localidades. A partir disto, procuramos trazer dados etnográficos da comunidade pesquisada.

Contexto Etnográfico: campo de pesquisa

A cultura do Marambiré incide no quilombo do Pacoval, localizado a 101km, via estrada de terra, do município de Alenquer no interior do estado do Pará. Para o acesso até o Pacoval é preciso percorrer 36 horas de viagem de barco partindo de Manaus até a cidade de Santarém/PA, mais três horas de lancha rápida⁷ até o município de Alenquer e mais duas horas de carro ou motocicleta em estrada sem pavimentação (asfalto) até o quilombo do Pacoval. Vale ressaltar que a região se encontrava com os rios em época de cheia, logo, precisamos navegar por mais 20 minutos em uma “bajara”

⁷ Em toda a região Norte é muito comum o transporte fluvial por meio dessas lanchas rápidas, são espécies de ônibus aquáticos com conforto e serviço de bordo. Por serem menores do que os grandes barcos de linha, elas têm a facilidade de poder cortar alguns caminhos.



(uma pequena balsa feita de madeira, com capacidade para levar pessoas e veículos em cima) até a entrada da comunidade⁸.

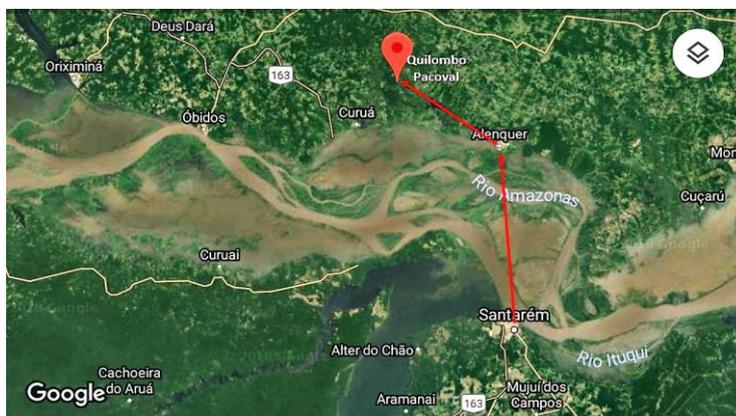


Figura 3. Mapa (mais detalhado) da localização do Quilombo do Pacoval
Fonte. *Google Maps, 2018.*

O quilombo do Pacoval é banhado pelo rio Curuá, estando localizado à sua margem direita. É um dos quilombos mais populosos do oeste do Pará, onde vivem hoje cerca de 400 famílias. A titulação de suas terras foi concedida por meio da Portaria n°88, de 18 de novembro de 1996, que criou o Projeto de Assentamento Especial Quilombola Pacoval. Os habitantes locais, em sua grande maioria, professam a fé católica. Não percebemos a presença/prática de religiões de matriz africana, embora sua existência na comunidade não esteja descartada⁹.

Segundo Mestre Yanez¹⁰, a denominação “Pacoval” é dada ao lugar onde se planta a Banana *Pacovan*. O sufixo “al” denomina o coletivo de alguma coisa, a exemplo de “Guaranazal” (local onde se planta guaraná em Maués/AM) e “Castanhal” (lugar onde se produz muita castanha). Ainda sobre o Pacoval, sabe-se que foi uma comunidade fundada por “um grupo de negros liderados por Manoel Rodrigues de Oliveira, que fugiu da propriedade de Maria Macambira, em Santarém (700 km a oeste de Belém), no fim do século 18”. (MARIA, 1995)

⁸ Para ver vídeo-resumo de todo o itinerário percorrido, acesse o link <https://youtu.be/LGUG8xp-q1o> (disponível também na faixa 3 do DVD anexo).

⁹ Em muitos dos casos, as manifestações de religiões de matrizes africanas – por conta de anos de perseguições e intolerância religiosa – se fazem restritas, ou seja, precisaríamos de mais tempo em campo para ter acesso. Uma reflexão mais elaborada a esse respeito ficará para trabalhos posteriores, com possíveis retornos a campo.

¹⁰ Yanez Silva é um comunitário residente no Quilombo do Pacoval, é pandeirista da manifestação, liderança comunitária e um grande mobilizador cultural da região.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

Decidi realizar a pesquisa de campo no Pacoval orientado sob uma perspectiva teórica aproximada às novas reflexões da Etnomusicologia, que compreende o “musicar” como o ato de “engajar-se num processo interativo ligado à produção e vivência da música” (Reily *et al*, 2016). Por isso, decidi chegar vários dias antes da festa para viver uma experiência junto aos musicantes da comunidade, com o intuito de observar junto deles os vários aspectos estruturantes da manifestação do Marambiré e não apenas o evento sonoro/musical. Muitos destes aspectos observados a partir de minha convivência com a comunidade – especialmente os aspectos sociais – se mostraram diretamente ligados à performance musical e vice-versa.



Figura 4. Fotografias de momentos de trabalho na comunidade
Fonte. Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Os trabalhos realizados junto aos comunitários se deram em atividades variadas que vão desde “ir no mato tirar pau do mastro¹¹”, carregar/pregar telhas para a construção da sede onde seria a festa, realizar as refeições com eles, enfim estar junto deles, pois entendi que todos os aspectos que giram em torno de uma performance musical são de suma importância e não apenas o evento sonoro em si. Isso me proporcionou obter informações muito importantes para o trabalho que vão além das questões técnico-musicais. A exemplo disso, podemos citar o que mestre Osvaldo Neto – atual rei do congo – me informou em conversa informal enquanto carregávamos as caixas de gelo da beira do rio até a sede da festa. Nesta conversa ele me falava que “o

¹¹ Ato de ir até a floresta retirar/cortar uma árvore para ser usada como mastro da festa, em referências às festas juninas de santo de mastro. O registro em vídeo desse momento pode ser acessado em <https://youtu.be/g3umlq0Dlwg> (disponível também na faixa 4 do DVD anexo).



Marambiré é isso aqui, a gente trabalha junto pra fazer as coisas acontecer (...)". Entre essa e outras falas de mestre Neto percebi que todo ato dentro dos trabalhos reafirmava os laços entre os participantes e que isso, obviamente, transparecia na performance musical.

Além de todo o aprendizado, o trabalho de preparação da festa junto aos comunitários me proporcionou certa “admiração”, amizade e confiança deles para comigo. Esta última foi de suma importância para realização plena das entrevistas semiestruturadas que posteriormente foram realizadas. Assim, com a experiência do trabalho comunitário tudo fluiu de forma muito mais harmoniosa e natural.

O trabalho de pesquisa de campo sobre o Marambiré foi uma das experiências mais significativas nesses quase 10 anos de estudos sobre os ritmos amazônicos. Um dos pontos que me chamaram a atenção foi o fato de serem ainda muito presentes os sentimentos, as lembranças e os traumas herdados pelos quilombolas ainda do período da escravidão. Sobre esta condição, o historiador Eurípedes Funes¹² relata, em entrevista cedida no documentário *Marambiré* em 2018, que

O quilombo não se afirma como terra de escravo. Se afirma como terra de libertos. Há uma negação também dessa condição, não negação de ser africano, mas de ser escravo e há a afirmação ‘eu não tenho senhor’, talvez porque falar no tempo da escravidão é falar num tempo de sofrimento e talvez isso doa. (Eurípedes Funes, 2018)

Sobre o racismo, um dos problemas mais presentes enfrentados pelos quilombolas, transcrevemos alguns relatos cedidos ao mesmo documentário:

Porque o nosso município (Alenquer/PA) ele é racista, melhorou um pouco, mas muito racista. O Racismo comigo, ninguém me abala. Portanto se tu nasceu assim branco... tu não vê os animais um é preto, o outro é vermelho, o outro é amarelo. Assim é nós. (Tia Cruzinha, 2018)

O manifestante José do Carmo (Mestre Carmito) completa:

¹² Eurípedes Funes é historiador com estudos voltados para a história do Brasil colônia e Império, história e meio ambiente, atuando principalmente nos seguintes temas: escravidão, comunidades quilombolas, identidade, natureza e cultura e movimentos sociais. O historiador é uma pessoa muito importante para a comunidade do Pacoval, pois junto com a professora Idaliana (professora e funcionária da Prelazia do município de Óbidos/PA, entusiasta das culturas populares afro-amazônicas), ajudou nas lutas dos quilombolas junto ao poder público para conseguirem o direito de posse às suas terras, dentre outras questões.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

Nós sofremos muito nesse Alenquer, meu irmão. Nós era muleque e chegava lá em Alenquer, quando eu ia lá com minha mãe e ouvia ‘fi fiu...fi fiu, chem, chem, chem..’ chamando urubu... ainda briguei quando era meleque metia-lhe a porrada por causa dessa frescura aí. Nêgo urubu... chamava de ‘nêgo urubu’ com esse ‘chém chem’ porque nós era raça negra mesmo né? Era bem difícil ter claro no Pacoval. Agora não, Pacoval tudo já é misto agora. (Mestre Carmito, 2018)

Com base nesses discursos é possível afirmar que o povo negro luta por sua liberdade ainda nos dias de hoje, seja por meio de seus empenhos por conquistas sociais (direitos básicos, cotas raciais etc.) ou mesmo na luta contra o racismo.

Fiz um primeiro contato com o professor Edilton Viana e ele prontamente me convidou para realizar minhas pesquisas no período da festa Raízes Negras. Num primeiro momento acreditei que iria me deparar com mais uma festa amazônica, como já ocorrido em outras ocasiões. Ledo engano! Na realidade esta festa vai muito além do sentido de entretenimento. O Raízes Negras – no masculino mesmo conforme eles nomeiam – é um encontro que acontece desde 1988 e, no ano de 2018, se comemorou 30 anos desde a realização da primeira edição. Este encontro surgiu por intermédio da senhora Idaliana Azevedo que desde a década de 80 realizava trabalhos entre os quilombos da região.

Segundo relatos de meus interlocutores na comunidade do Pacoval, a professora Idaliana percebeu que os negros de quilombos vizinhos não se conheciam entre si, e perguntou aos quilombolas do Pacoval se gostariam de conhecer os outros quilombos ao longo do rio Trombetas. Tanto os quilombolas do Pacoval, quanto os quilombolas de outros quilombos, aceitaram realizar o intercâmbio e, desta forma, se organizou o primeiro Raízes Negras. O primeiro encontro realizado em 1988 se deu em memória dos cem anos de abolição da escravidão no Brasil.

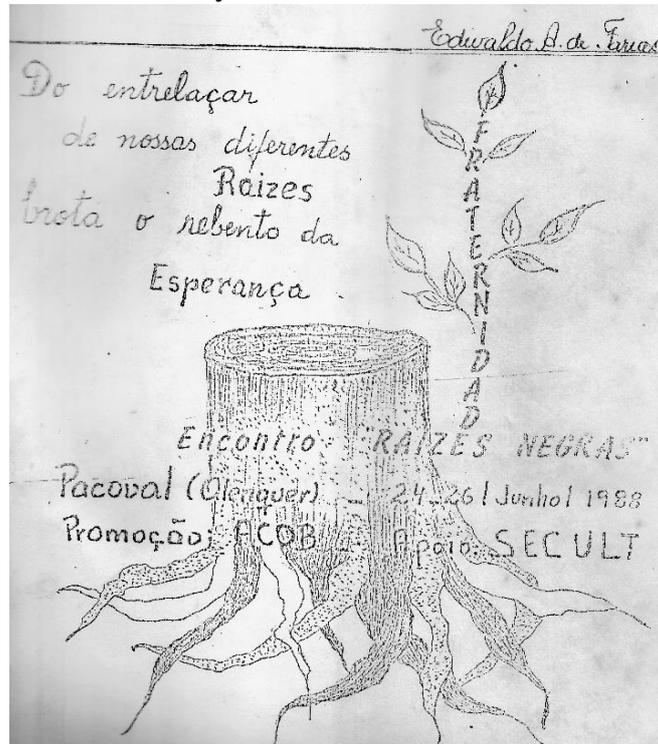


Figura 5. Cartaz do “I Encontro Raízes Negras” (Pacoval, 1988)
Fonte. Arquivo pessoal da comunitária Ildaci da Silva Ribeiro (professora Ida).

Desde a sua primeira edição este evento já estava destinado a ser muito mais do que uma festa. Tornou-se um evento para tratar também sobre questões políticas destinadas à conquista de direitos civis, do direito à terra (demarcação de terras quilombolas) e, até mesmo, questões relacionadas à educação dentre outras necessidades. Segundo a própria professora Idaliana.

(...) a partir daí (do Raízes Negras) surgiram as associações para enfrentarem os problemas que estavam aparecendo. (...) essa união do Marambiré deu impulso para eles se organizarem em associação e reivindicarem seus direitos. Então, o Marambiré deu assim a força pra eles. (IDALIANA, 2018)

Esse encontro ganhou ao longo dos anos expressiva força política na região e no ano de 2018 não foi diferente. Fiquei impressionado com a organização do evento por parte dos comunitários, e de como eles têm como principal foco o fortalecimento de laços culturais e políticos. Ao final do evento, acontecem na sede – que eles chamam de “plenária” – implementações e propósitos de ações concretas junto ao poder público em prol de melhorias para suas comunidades.



Figura 6. "Plenária", sede da realização do 11º Encontro Raízes Negras

Fonte. Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Ressalto que o Marambiré não é um ritmo ocorrente apenas na comunidade do Quilombo do Pacoval, pois existe também em outras localidades da região. Ainda assim, as manifestações ocorridas em outras comunidades – aquelas com as quais eu tive contato – sempre reivindicam a origem ao quilombo do Pacoval. Este é o caso do Marambiré do São José (uma comunidade vizinha), bem como do Marambiré do Bairro de Luanda (bairro do município de Alenquer/PA). Ou seja, todos estes afirmam que suas respectivas manifestações foram levadas para lá por algum praticante desde o Pacoval.

Forma de execução e transcrição da performance do Marambiré

Com relação à disposição dos manifestantes na hora da performance, mestre Yanez nos explicou como se dá a formação de um cordão de Marambiré:

“O Marambiré é formado por 36 componentes, são 24 valsares¹³, 8 rainhas, 1 rei de congo, tem os caras que tocam, tem o violão, a percussão tem o caixeiro, e tem o contramestre (...) que entra na roda, ele vai e tem um bastão, e entra na fila e fica rodando tipo fiscalizando a roda e fica no meio da gente e a gente não pode esbarrar nele.”
(Mestre Yanez Silva, 2018)

Pergunto a ele então sobre a percussão – como se dá a disposição dos percussionistas no cordão do Marambiré. Mestre Yanes nos contribuiu dizendo que

¹³ É bastante provável que esta terminologia “Valsares” seja uma corruptela de “Vassalos”.



“nós somos 6 pandeiristas (...) ficam 3 de cada lado em fila (...) e tem apenas 1 caixeiro, a percussão no Marambiré é apenas isso”.

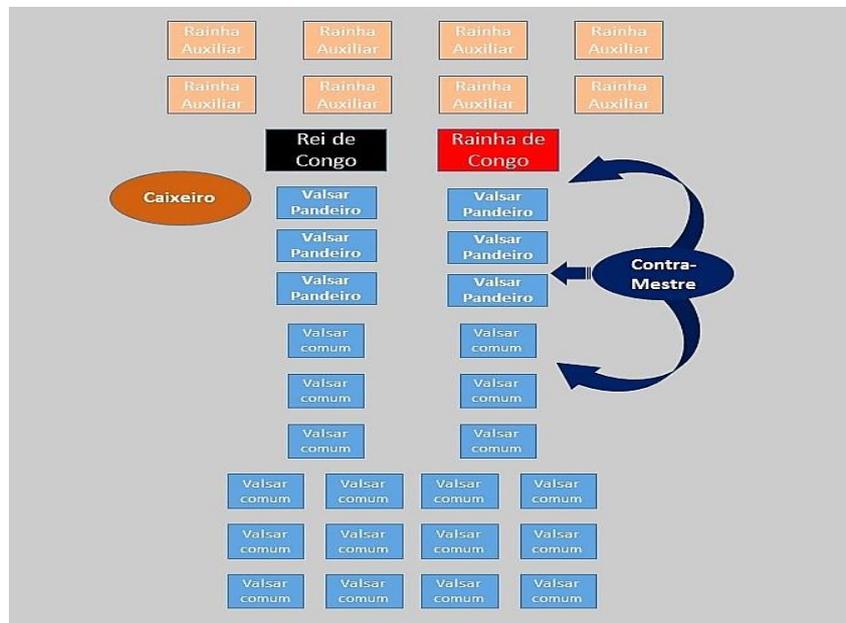


Figura 7. Quadro ilustrativo da disposição dos manifestantes do Marambiré
Fonte. Produção do autor, 2018.

Outro ponto que nos foi informado em campo é que os valsares ficam na primeira fila, logo à frente do rei e rainha de congo. Chamados também de “frenteiros”, são os mais antigos e dispõe de grande experiência.

Fica clara uma relação hierárquica simbólica que representa uma “corte real”, conforme aponta o depoimento abaixo:

Eu comecei a dançar o Marambiré eu tava com uns 16 anos por aí. Meu sonho era dançar no Marambiré. (...) eu ficava assistindo dançarem e um dia eu pedi pra mamãe um capacete (adereço que se usa na cabeça que representa a coroa) pra mim e comecei a dançar. Comecei a dança em último... no rabo da fila, né? (...) por exemplo o cara que quer dançar e nunca dançou e quer entrar, todo mundo que já sabe o cara pega e passa esse pra trás dele pra ele ir pegando os passos do Marambiré, e eu fui um desses que fui passando, né? Foi passando o tempo, fui aprendendo mais e fui me dedicando. Comecei a pegar o pandeiro, aí o sr. Carmito, que é um dos mais velhos, começou a dar dicas pra gente de como é que era, né? Aí a gente foi pegando até... Comecei dançando normal sem pandeiro só como Valsar mesmo, aí em seguida eu me dediquei, achava bacana bater pandeiro, né? Aí eu fui até que eu consegui aprender e hoje a gente somos um dos



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

frenteiros do Marambiré. Quando o sr. Carmito não tá, é eu, o Caio meu irmão que estamos na frente. É assim. (Yanez Silva, 2018)

Além da relação hierárquica, o depoimento de Mestre Yanez nos revela qual o caminho que qualquer pessoa que deseje entrar/participar do Cordão do Marambiré precisa percorrer.

O rei do Congo é a maior autoridade dentro do Marambiré. Além de ter uma coroa diferenciada, pudemos perceber também que entre um momento e outro do Marambiré, o Rei do Congo entoa (ou exclama) em alto som a palavra “Ô Sová!”. Esta palavra nos remete a uma espécie de saudação ou agradecimento, podendo ser entendida também como um “oxalá”, ou “amém”, ou ainda “assim seja” que define o encerramento de determinado momento do Marambiré. Neste ato, o Rei de Congo levanta uma pequena vara de mais ou menos 1 metro de comprimento que claramente representa o cajado dos reis de congo.



Figura 8. Alguns momentos do Rei do Congo erguendo seu cajado e clamando a palavra “Ô Sová!”.

Fonte. Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

O Marambiré é dividido em seis momentos e, para cada momento, existe um modo diferente de se tocar. Os andamentos são diferentes, a rítmica também se diferencia dependendo do momento em que a manifestação se encontra.

“Assim, o ritmo é conforme a música, tem vários ritmos. Toca a música e tem um ritmo mais celerado e outros mais compassados (...) praticamente as músicas são levadas quase nesse mesmo ritmo, mas com animações diferentes como já falei, umas mais compassadas e outras mais aceleradas.” (Yanez da Silva Ribeiro, 2018)



O ritmo que mestre Yanez nos alude em sua contribuição é o que chamaremos aqui de “base rítmica do Marambiré”, o padrão rítmico que mais se repete durante a performance e se expressa da seguinte maneira:

Marambiré
(base rítmica do Marambiré)

♩ = varia de 78 a 84

Caixa Grande

Pandeiro

Figura 9. Célula da base rítmica do Marambiré

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Nota de apoio: Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance¹⁴.

Os seis momentos em que o Marambiré se divide são: 1) *Forma-forma*; 2) *Calix Bento – Aiuê*; 3) *Ambirá*; 4) *Lundu* (ou *Landú*); 5) *Marabaixo* e 6) *Choraremos com grande alegria*. Transcreveremos abaixo, as levadas¹⁵ correspondentes a cada um desses momentos dentro da manifestação.

Forma-forma

O *forma-forma* é o primeiro movimento que acontece no Marambiré. O andamento costuma variar entre 125 e 135 bpm (batidas por minuto). Em compasso ternário, este movimento se caracteriza como uma chamada aos manifestantes para o início do cordão. Em entrevista concedida pelo percussionista Bigó (José dos Santos Pimentel) temos que:

“Ele [o *forma-forma*] é sensível... toda vez que vai começar o Marambiré mesmo, tem que ter o *forma-forma*. O rei que chama a

¹⁴ Ver o vídeo do padrão rítmico da base do Marambiré no link <https://youtu.be/5DNHJFaELWA> (disponível também na faixa 7 do DVD anexo).

¹⁵ “Na terminologia dos músicos populares, a *levada* é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais”. (Rui Carvalho, *apud* TRAVASSOS, 2005, p. 18.)



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

gente pra se organizar, quem está por ali assim tomando uma cervejinha, né? Pode estar lá pelo outro lado, mas quando bate aqui [a caixa] o forma-forma, o cabôco tem que vir correndo. Vou tocar pra você ouvir.” (Mestre Bigó, 2018)

Nesse momento percebemos que os pandeiros não tocam. É entoado o canto de entrada acompanhado de marcação da Caixa Grande.

Nota de apoio: Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da do *Forma-forma*¹⁶

*Calix Bento*¹⁷(*Aiuê*)

O primeiro canto é o *Calix Bento*, um momento em que se pede a bênção para São Benedito. Como nosso foco de pesquisa aqui é a rítmica, sugerimos que outros pesquisadores em música possam realizar as transcrições de outros cantos desta manifestação. Para tanto vale ressaltar que este mesmo canto, ainda que com caminhos melódicos diferentes, é também praticado em congados na região de Minas Gerais, tendo sido gravado por importantes artistas como Milton Nascimento¹⁸ e a dupla Pena Branca e Xavantinho¹⁹. Com este compartilhamento de repertório, podemos considerar mais uma evidência de estarmos lidando de fato com uma congada, desta vez uma congada amazônica que se ressignifica com características locais.

¹⁶ Ver o vídeo dos mestres mostrando o Forma-forma no link <https://youtu.be/9KvvRI-bGKY> (disponível também na faixa 8 do DVD anexo).

¹⁷ Nossas investigações nos levou a crer que “Calix Bento” é uma corruptela de “Cálice Bento”. Andreia Cristina de Paula em sua análise sobre esta canção nos alude ao fato de que “(...) o eu lírico parece entender que tanto a hóstia quanto o calix são conservados no sacrário, pois, para ele, esse lugar significa o local onde se acondicionam as coisas sagradas, e o calix, por ser a taça onde se coloca o vinho que será consagrado durante a missa, também merece ficar no sacrário, assim como as hóstias”. (DE PAULA, 2015, p. 04).

¹⁸ Para ouvir a versão de Milton Nascimento da música Calix Bento, ver link https://youtu.be/c_inOuJqTC8 acessado em 17/06/2019 (disponível também na faixa 9 do DVD anexo).

¹⁹ Para ouvir a versão da dupla Pena Branca e Xavantinho da música Calix Bento, ver link <https://youtu.be/OT-BSOcYqMw> acessado em 17/06/2019 (disponível também na faixa 10 do DVD anexo).



♩ = varia em torno de 78 bpm

Figura 10. Levada para base rítmica do Calix Bento (levada 1)

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Nota de apoio: Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do *Calix Bento*²⁰

Ainda neste momento da execução do *Calix Bento* percebemos uma variação rítmica executada pelos pandeiristas, pelo menos 2 grupos de pandeiristas executando duas linhas rítmicas distintas sempre nos intervalos entre uma estrofe e outra ou entre uma estrofe e o refrão. Esses ornamentos são executados como se fossem *fills* (viradas) preparatórios para o refrão ou mudança de estrofes. Já o caixeiro mantém a base, mas também hora ou outra executa variações em semicolcheias. Transcrevemos 4 compassos da ocorrência dessas variações que depois se repetem quando a música é cantada novamente por inteiro.

Marambiré

(Calix Bento Variação Rítmica)

♩ = varia em torno de 78 bpm

Figura 11. Transcrição da variação rítmica do Marambiré no canto “Calix Bento” (levada 2).

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Nota de apoio: ver o vídeo da performance com variação rítmica do Calix Bento²¹.

²⁰ Ver o vídeo da performance do Calix Bento no link <https://youtu.be/cbi0pW69Yfw> (disponível também na faixa 11 do DVD anexo).

*Ambirá*

No *Ambirá* se tem o momento auge do início dos festejos, quando se começa a formação das filas para as danças. Neste momento percebi duas variações de ritmos classificadas aqui como: 1) Levada Base do Marambiré e 2) Variação 1 do Marambiré. A “Levada Base” consiste na principal base rítmica do Marambiré, pois se repete também em outros momentos, tendo variação apenas de andamento. Já a “Variação 1” é uma espécie de ponto culminante do ritmo, onde os pandeiristas executam *fills* (viradas), ou seja, um ornamento rítmico em que eles movimentam seus Pandeiros para cima e dão sucessivos tapas²² com as costas das mãos ao centro da pele do Pandeiro²³. Grafamos estes tapas na transcrição com um “x” acima a linha de nosso sistema de escrita musical. Já a caixa grande mantém a base rítmica, aumentando a intensidade e o volume durante a sua performance. Transcrevemos a música toda (melodia do canto mais percussão²⁴) para melhor entendermos onde estas variações rítmicas se aplicam.

Abaixo, segue a primeira parte do *Ambirá* onde a caixa grande e o pandeiro executam uma rítmica com menos notas e uma dinâmica com menor volume sonoro.

²¹ Ver o vídeo da performance da variação rítmica do Calix Bento no link <https://youtu.be/vsRbrM4Dbvs> (disponível também na faixa 12 do DVD anexo).

²² Técnica de Pandeiro que consiste em dar um tapa com as mãos abertas no centro da pele. No caso do Marambiré, considerar que os percussionistas usam a parte de trás das mãos. (Definição nossa).

²³ Tive a sensação de haver um mestre que puxa estes ornamentos rítmicos e os outros vêm atrás.

²⁴ Encontramos a transcrição da melodia do “Ambirá” realizada por Lygia Conceição Leitão referenciada no livro “Os Mocambeiros” de Vicente Salles, e mais uma vez – conforme crítica feita aqui em nosso trabalho – a percussão não foi registrada. Transcreveremos aqui a música completa, tanto a percussão como a melodia com canto com a letra com o intuito de entendermos melhor os momentos e transições da rítmica. Vale ressaltar que algumas passagens melódicas da referida transcrição feita anteriormente não condizem com o que obtive em campo. Pode ser que a melodia tenha mudado ao longo do tempo, um processo que entendemos ser natural já que as culturas são dinâmicas (BARTH, 1998) e não estáticas.



Ambirá

(1ª parte)

$\text{♩} = \text{varia em torno de } 76$ Transcrição: Ygor Saunier

Canto

Am bi rá Am bi rá Am bi rá bam ba ô a ri ré.

Caixa Grande

Pandeiro Linha 1

Pandeiro Linha 2

6

Canto

Ê o ru pem ba xi o l heo Ma ram bi ré bam ba ô a ri ré. Olha o Ma ram...

Caixa Grande

Pandeiro Linha 1

Pandeiro Linha 2

Figura 12. Transcrição do Ambirá (parte 1)

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Nota de apoio: Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da 1ª parte do Ambirá²⁵.

O trecho melódico, bem como a letra transcritos acima, não mudam e se repetem por várias vezes. Na transcrição a seguir, observamos que há um crescimento na dinâmica da percussão, pois os percussionistas começam a preencher os espaços que antes eram de silêncio, aumentando também a intensidade com que executam seus instrumentos. Iniciam-se entre os Pandeiros, uma espécie de condução com rulos e sucessivos tapas na segunda parte da letra que serão expressos com um “x” conforme já exposto em nosso sistema de transcrição. Vejamos:

²⁵ Ver o vídeo da performance da 1ª parte do Ambirá no link <https://youtu.be/AZw6D1WVpy8> (disponível também na faixa 13 do DVD anexo).



Ambirá

(2ª parte)

♩ = varia em torno de 83 Transcrição: Ygor Saunier

Canto
O lhao Marambi rá Am bi rá Am bi rá bam ba ô a ri ré.

Caixa Grande
ff

Pandeiro Linha 1
ff

Pandeiro Linha 2
ff

6

Canto
Ê o ru pem ba xi o lleo Ma ram bi ré bam ba ô a ri ré. Olha o Ma ram...

Caixa Grande
tr

Pandeiro Linha 1
tr

Pandeiro Linha 2
tr

acelera pouco a pouco

ff

Figura 13. Transcrição do Ambirá (parte 2)

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Nota de apoio: Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da 2ª parte do Ambirá²⁶.

Lundu

O *Lundu* ou “*Landú*” (percebi esta segunda forma de nomear o ritmo entre os mestres mais antigos) é o momento mais animado da festa. Em geral o andamento se acelera e é o momento em que outras pessoas de fora do cordão podem dançar junto com os manifestantes do Marambiré. É o momento onde todos na festa têm a oportunidade de participar. A rítmica do *lundu* se expressa da seguinte maneira:

²⁶ Ver o vídeo da performance da 2ª parte do Ambirá no link <https://youtu.be/zZzBr74vh1k> (disponível também na faixa 14 do DVD anexo).



Lundu do Marambiré

(levada 1)

♩ = varia em torno de 88 bpm

Figura 14. Célula rítmica do Lundu do Marambiré do Pacoval (levada 1)

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Assim como no *Ambirá*, observamos que entre um verso e outro dos lundus, também é executada variação rítmica que convencionei chamar de “Levada 2”. Transcrevemos alguns compassos destas intervenções rítmicas que na performance do Marambiré do Pacoval se expressaram da seguinte maneira:

Lundu do Marambiré

(levada 2)

♩ = varia em torno de 88 bpm

Figura 15. Célula rítmica do Lundu do Marambiré do Pacoval (levada 2)

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Nota de apoio: Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do Lundu²⁷.

Marabaixo

A palavra *Marabaixo* utilizada no contexto do Marambiré tem um sentido mais literal, pois se refere a um momento em que os participantes vão para o rio (neste caso representando o mar), para fazer “aquele mar abaixo”, ou seja, o movimento de ir e vir rio acima e rio abaixo (ou mar abaixo que provoca a elisão que originou a palavra “*Marabaixo*”). É o momento que indica o início do fim dos festejos do Marambiré.

²⁷ Assistir ao momento do Lundu no link <https://youtu.be/P7FgurEG1W0> (disponível também na faixa 15 do DVD anexo).



Para este momento não percebemos mudanças na execução rítmica do Marambiré, apenas o andamento que diminui consideravelmente em relação ao *Lundu*. As notas técnicas aqui são as mesmas para se tocar o *Lundu* já transcritas anteriormente. Os ornamentos rítmicos tocados pelos pandeiros também são os mesmos.

Marambiré
(base rítmica do Marambiré)

♩ = varia de 78 a 84

Caixa Grande

Pandeiro

Figura 16. Célula rítmica do Marabaixo do Marambiré do Pacoval

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.
Nota de apoio: Assistir ao vídeo da performance do Marabaixo no Marambiré²⁸.

Choraremos com grande alegria (canto final)

Esta é a parte em que os participantes mais se emocionam. Muitos choram, pois é o momento em que eles lembram de seus antepassados e todo sacrifício feito por eles para que esta comunidade se consolidasse tal como é hoje. O percussionista Eder Caio do Nascimento Viana nos contou um pouco de sua experiência neste momento do Marambiré.

O que eu canto mesmo que eu não gosto muito, é o final do Marambiré que é o 'chorarei'... é que a gente lembra muito dos nossos antepassados, né? A gente que teve família pai, avô tudo dentro dessa cultura já dá logo aquela saudade e vontade de chorar por todo o sofrimento que nossos antepassados passaram. (Caio Viana, 2018)

Por ser este o momento mais solene da manifestação, as células rítmicas mudam. Transcrevemos a melodia apenas do refrão para melhor ilustrarmos como a levada da percussão se expressa.

²⁸ Ver vídeo do Marabaixo no Marambiré no link <https://youtu.be/-6QLkETxDaI> (disponível também na faixa 16 do DVD anexo).



Choraremos com grande alegria
(melodia e base rítmica)

♩ = aproximadamente 44 Transcrição: Ygor Saunier

Canto
Cho ra re mos com gran de a le gri a

Caixa Grande

A. solo
Cho ra re mos com gran de a le gri a.

Perc.

Figura 17. Choraremos com grande alegria

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Nota de apoio: assistir ao vídeo da performance do *Choraremos*.²⁹

Percebemos um nítido enredo – ou uma ritualística – bem definido na manifestação do Marambiré, desde o primeiro momento intitulado *Forma-forma*, que nos remete a práticas militares. A este respeito temos a presença da “Caixa Grande” (instrumento da família das caixas guerreiras europeias) que também nos leva a esta ligação. O segundo momento nos remete à parte religiosa com o *Calix Bento*, onde se pede proteção na igreja, o que nos reafirma sobre suas práticas religiosas. Seguem a representação com os momentos festeiros a partir da representação do *Ambirá* e do *Lundu* que nos aludem às suas práticas culturais festivas. Logo após, adentram ao rio – que neste caso representa o mar – para o momento do *Marabaixo*, este mesmo mar/rio que os trouxe vindos da África. Este momento tem grande representação simbólica – um “voltar para casa” – para os manifestantes. E por fim, o *Choremos com grande alegria*, que é uma evidente alusão às lutas dos negros escravizados, neste caso seus antepassados. O “Choraremos com grande alegria” é o próprio sinal de resiliência e resistência às mazelas vividas por eles no tempo da escravidão, sendo que muitos destas perturbações são presentes até hoje, como é o caso do racismo.

²⁹ Vídeo do *Choraremos com grande alegria* no link <https://youtu.be/U6javpJYfi4> (disponível também na faixa 17 do DVD anexo).



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

Este tipo de manifestação é classificado por Mário de Andrade como uma “dança dramática”.

Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças dramáticas”. Mário complementa ainda (...) bailados, todos eles providos de maior ou menor entrecho dramático, textos musicais e danças próprias. (ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil, 2ª edição, 1982)

Portanto, com o auxílio das transcrições e descrições dos momentos musicais do Marambiré discorridos neste capítulo, fica evidente desde as letras (ou textos musicais), danças próprias (podendo serem observadas nos vídeos), entroschos dramáticos e dentre outros, que o Marambiré além de uma dança dramática, seu enredo nos remete nitidamente a uma representação das sagas vividas pelos negros africanos escravizados no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Marambiré do Pacoval é uma manifestação religiosa, ritualística, coreográfica e musical afro-amazônica, cujos elementos que a constituem – a elisão resultante em “Marambiré” que dá nome à manifestação, sua configuração enquanto dança dramática, elementos simbólicos com a coroação a um rei do Congo e, por fim, determinadas características musicais na percussão – são aspectos que nos levam a compreendê-la enquanto uma congada amazônica. Todas as revelações obtidas em campo, bem como o aprendizado assimilado com o trabalho de investigação discorridos neste trabalho, foram experiências das mais interessantes que já vivenciei nestes quase 10 anos de pesquisa sobre os ritmos e manifestações musicais amazônicas.

Observando tais práticas musicais junto aos percussionistas do Marambiré, pude aperfeiçoar o exercício do olhar científico que, alinhado às questões artísticas, me proporcionou captar outras dimensões que compreendem as musicalidades na Amazônia com apoio epistemológico da etnomusicologia. Desta perspectiva podemos observar desde o apanhado etnográfico exposto no primeiro capítulo até como a comunidade do Pacoval, através de sua performance musical do Marambiré, se organiza e se municia em âmbitos sociais e políticos para conquistar seus direitos mais básicos de



subsistência, a exemplo do que ocorre há mais de 30 anos na festa “Raízes Negras”. Este tipo de observação auxiliou na compreensão da performance e também como a manifestação – como um todo – pode transformar comunidades nos mais diversos aspectos de suas vidas, da mesma maneira que percebemos como a abrangência deste “musicar” ainda é pouco notada por muitos de nós.

Almeja-se que nossos registros obtidos em campo possam servir como recurso didático quanto à manutenção das tradições. Claro que, além da salvaguarda, desejamos não “resgatar” ou mesmo “dar voz” aos percussionistas do Marambiré, pois eles têm voz própria e o Marambiré acontece há mais de 2 séculos. Ou seja, não temos nada o que resgatar e sim trazer ao conhecimento da sociedade brasileira este outro Brasil tão pouco conhecido. Este sim é o foco central de nossas pesquisas nestes últimos anos.

Percebemos com este trabalho que o desconhecimento das culturas musicais afro-amazônicas se deu por uma série de fatores que desencadearam a falta de interesse por pesquisas nessa área. Esperamos que nosso trabalho possa contribuir para um maior fomento destas “novas” musicalidades brasileiras, assim como motive outros pesquisadores a realizarem trabalhos com interesse nos vários aspectos constituintes da rica cultura do Marambiré, e que esta causa ganhe ainda mais força com nossa contribuição para o dossiê temático “festas amazônicas: celebração e diversidade” que é o objetivo desta colaboração.

Ainda que nossos estudos estejam com os esforços direcionados ao estudo da dimensão percussiva destas tradições musicais, sugerimos aos demais cientistas em música a realização de estudos que contemplem questões como: os enredos com suas múltiplas representações simbólicas; as cantigas do Marambiré com suas melodias e letras onde em muitas delas ainda se cantam em língua africana; danças, afinal, dançar e representar (atuar, performar) também é parte importante deste folguedo.

Tendo em vista as atuais conjunturas políticas vividas em nosso país, ressalto que é de nosso interesse também que, este trabalho possa ajudar a transmitir a clara mensagem política existente no Marambiré, e que o “choraremos” possa ser cada vez mais um choro de alegria e não mais, nunca mais, um choro de sofrimento vivido pelos negros africanos que vieram ser escravizados no Brasil nos últimos séculos.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

Concluímos este trabalho com a sensação de este ser apenas o início de uma duradoura relação com a música e principalmente com os musicantes da manifestação do Marambiré; e com a certeza de que, se depender de nossos esforços, esta manifestação terá seus tambores e pandeiros ecoando com vida ainda mais longa.

Ô Sová!

REFERÊNCIAS

ALVES, Emanuele. BRUNA, Dayane. **Catálogo**: análise e parâmetros gerais da representação da informação. Trabalho científico de comunicação oral apresentado ao GT 3 – Representação da Informação. Universidade Federal do Maranhão. 2011.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneide Alvarenga – 2ª edição – Belo Horizonte: editora Itatiaia, 1982)

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas Fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; São Paulo: UNESP, 1998.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia – Formação social e cultural**. Manaus: Editora Valer, 2009.

BENJAMIN, Roberto. **Espetacularização da Cultura e Refuncionalidade dos Grupos Folclóricos**. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 443p. Organização: Mundicarmo Ferretti (CMF), 2004.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Ed. EDUA. Manaus, 2002.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres: two applications**. Amsterdam, 1981.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: UNESP – Imprensa Oficial do Estado, 2003.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

GUERHARDT, Tatiana Engel. SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. 1ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIANESELLA, Eduardo F. **O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros**: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, p. 188-200, 2012.

GUERRA-PEIXE, Cezar. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. – Rio de Janeiro: Paz e Terra págs. 9-23, 1984.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O Grande Livro do Folclore**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2004.

IKEDA, Alberto. **Ijexá como Gênero da Música Popular Brasileira**. Revista USP, edição 111, p. 21 – 36, outubro/novembro/dezembro 2016.

LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

MARIA, Estanislau. **80 brancos em 600 moradores**. Da agência Folha em Alenquer para folha UOU disponível no sítio <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/25/brasil/19.html>. São Paulo, 1995.

MAUÉS, M. **Breve vôo sobre o universo imagético do Pássaro Junino Paraense**. Revista Ensaio Geral, Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, v.1, n.1, p.133-138. Jan./jun., 2009.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Aspectos interculturais da transcrição**. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao24/maria_ignez_mello.pdf>

NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas**: boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Editora Valer, 2008.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

PIANA, MC. **A construção do perfil do assistente social no cenário educacional** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: < <http://books.scielo.org/id/vwc8g/pdf/piana-9788579830389-05.pdf> >

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora.** São Paulo. Rev. Antropol. vol.44 no.1, 2001.

REILY, Suzel. TONI, Flavia Camargo. HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **O Musicar Local** – novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto temático FAPESP. São Paulo: 2016.

_____. **O Congado não é Escola de Samba:** a performance e o lúdico no afro-catolicismo mineiro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 2, p. 135-152, jan.-jun. 2016.

RIBEIRO, Berta G., **Dicionário do Artesanato Indígena.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SALLES, Vicente. **Os Mocambeiros e outros ensaios.** Belém: IAP, 2013.

_____. **Lundu:** canto e dança o negro no Pará. Vicente Salles; coordenação Jonas Arraes. 1 ed. – Belém/PA: Paka-Tatu, 2016.

SAMPAIO, Luiz Roberto. **Pandeiro Brasileiro.** Volume 2 – São Paulo: editora Bernúncia, 2007.

SAUNIER – MONTEIRO, Ygor Mafra Carneiro. **Tambores da Amazônia:** ritmos musicais do Norte do Brasil. Edição do Autor, 2015.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música.** *Cadernos de pesquisa*, 17: 237-59, 2008.

SILVA, Rosa Maria Mota da. **O Cordão de pássaro corrupião:** uma prática musical Bragantina. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade federal da Bahia (UFBA) para a obtenção do título de Doutora em Música. Salvador – BA, 2012.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

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

STASI, Carlos. **O instrumento do “Diabo”:** música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editor UNESP, 2011.

TURINO, Thomas. Presentational and Participatory performance. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Material audiovisual

MARAMBIRÉ, Pacoval. Direção: André dos Santos. Lamparina Filmes, 2018. Documentário (80 min).

MARAMBIRÉ, Pacoval. Entrevista concedida pela professora Idaliana Azevedo para o documentário “Marambiré”, concedido a mim em arquivo de vídeo por Ildaci da Silva Ribeiro (professora Ida).

Recebido: 30/9/2020. Aceito: 11/12/2020.

Autor

Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro- Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – SP.

E-mail: ygorsaunier@yahoo.com.