

Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais e narrativas cantadas dos mestres urbanos de carimbó da Amazônia

Between the tale and the singing: the dialogues among theme and memory in oral narratives and chanted narratives of the urban masters of the amazon carimbó

Natasha de Queiroz Almeida (UFPA)²⁷
<https://orcid.org/0000-0003-4341-998X>

Maria do Socorro Galvão Simões²⁸
<https://orcid.org/0000-0001-7678-2895>

Resumo: O presente artigo analisa as inter-relações entre o tema e as memórias que tecem as narrativas orais cantadas pelos mestres urbanos de Carimbó e narrativas contadas repercutidas no município de Belém do Pará e catalogadas no acervo IFNOPAP-O imaginário das formas narrativas orais populares da Amazônia paraense. Compreendendo-se o tema da narrativa como o conjunto de motivos que se relacionam na teia narrativa para a construção e transmissão de um conteúdo, a memória permeia e alinha a tessitura da narrativa, ressignificando valores, ideologias e transmitindo conhecimentos plurais. Afinal, quais memórias subjazem às narrativas contadas hoje pelo indivíduo urbano e/ou em ambiente urbano? Como as memórias social e individual se manifestam nas narrativas cantadas e contadas? As narrativas orais contadas presentes nesse artigo foram pré-selecionadas do banco de dados do acervo e as narrativas cantadas foram catalogadas em pesquisa de campo no município de Belém do Pará, a partir de entrevistas realizadas com três (3) mestres urbanos de Carimbó, para perceber o tanto quanto possível da intensa relação de suas experiências com o ritmo do Carimbó. A partir desta investigação, foram estabelecidos diálogos com as narrativas contadas, cujos temas e memórias ora persistem, ora se interseccionam pelas recriações nas narrativas.

²⁷ Aluna de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários (PPGL) da Universidade Federal do Pará e professora da rede pública estadual de ensino (SEDUC).

²⁸ Orientadora Professora Doutora em Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Pará.



Palavras-chave: Tema; Memória; Narrativas orais.

Abstract: This article analyzes the interrelations between the theme and the memories that are in the oral narratives sung by the urban masters of Carimbó, and chanted narratives in the municipality of Belém do Pará and cataloged in the collection IFNOPAP - The imaginary of the popular oral narrative forms of the Paraense Amazon. Understanding the theme as a set of purposes that are related in the narrative web for the construction and transmission of a content, memory pervades and aligns the texture of the narrative, giving meaning to values, strengthening and transmitting knowledge. After all, which memories underlie the chanted narratives today by the urban individual and /or in the urban environment? How do social and individual memories express in chanted and oral narratives? The oral narratives spoken selected for this article were pre-selected from the database collection and the chanted narratives were cataloged in field researched in the city of Belém, based on interviews with three (3) urban masters of Carimbó, realizing as much as possible the intense relationship of their experiences with the Carimbó's rhythm. From then on this investigation, dialogues were established with oral narratives, whose themes and memories now persist, or intersected by the narratology remake.

Keywords: Theme; Memory; Oral narrative.

Introdução

Este artigo visa analisar: quais as correspondências entre os temas e as memórias registradas em narrativas orais, registradas no acervo IFNOPAP, e as narrativas cantadas e compostas pelos mestres urbanos de carimbó? Trata-se de um estudo comparado entre dois objetos, frutos da Literatura Oral produzida na Amazônia, posto que a literatura comparada “requer que uma obra, autor, tendência ou tema sejam realmente comparados a uma obra, autor, tendência ou tema de outro país ou esfera” (REMAK, 1984, p.184), pressuposto metodológico este bastante condizente com o estudo em questão, que compara narrativas orais e as narrativas cantadas do município de Belém, em suas “inter-relações”.

Desta feita, tendo em vista, não apenas a mera comparação de ambos os modelos de narrativas, considerando que cada um está impregnado de concepções e posicionamentos típicos de determinada época, mas destacando uma abordagem narratológica, buscam-se tanto a leitura e análise de narrativas sobre temas ainda recorrentes nas composições orais dos contos e dos cantos de carimbós dos mestres urbanos de Belém, quanto as memórias perpetradas em ambas as composições orais.

As narrativas orais transcritas, enquanto fonte parcial desta pesquisa, foram recolhidas no período de 1994 a 2004 e fazem parte do acervo audiográfico do projeto IFNOPAP – O imaginário das Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense, que reúne hoje



1.439 narrativas digitalizadas, com áudio em formato mp3, e transcritas, de 114 municípios, dentre os quais está o *campus* de Belém.

A riqueza das composições orais entoadas no carimbó, ritmo marcadamente percussivo típico do Estado do Pará, tem em suas origens a influência dos indígenas, dos negros e dos europeus.

Do tupi Korimbó, veio a primeira denominação do tambor que daria nome a essa importante manifestação da cultura brasileira. Junção de *curi* (pau oco) e *m'bó* (furado, escavado), traduzido por “pau que produz som”, o longo do tempo o termo foi adaptado e/ou transformado em *curimbó*, *corimbo* e *Carimbó*. [...] inicialmente esta nomenclatura era utilizada para definir o instrumento principal dos batuques: um tambor feito de um tronco escavado e encoberto com um couro de animal onde o tocador (ou batedor) sentado sobre o corpo do instrumento produz um som grave e constante que dita o ritmo e a dança do carimbó. (CHAGAS, 2013, p.14).

Além de ser considerado um ritmo particular do Estado do Pará, o Carimbó na região amazônica é uma forte expressão cultural que está inscrita nas letras das canções, no canto, na dança, na música e na formação instrumental. Desde 2013, o Carimbó é considerado patrimônio cultural imaterial brasileiro, dada a sua riqueza que também

[...] congrega um conjunto de práticas sociais festivas seculares, mas também religiosas incorporadas no cotidiano das populações do Pará. Estas práticas estão dispostas em torno da elaboração musicada, cantada e dançada dos conjuntos de carimbós produzidas nos contextos de trabalho e lazer dos seus reprodutores. (CHAGAS, 2013, p.14).

A força cultural das práticas sociais e dos cotidianos dos povos da Amazônia é notória nas letras das músicas de Carimbó, posto que “as letras das músicas em geral fazem alusão ao cotidiano do trabalho de agricultores e pescadores, mas também há temas em voga divulgados pelos meios de comunicação, como questões políticas, sociais e ambientais.” (CHAGAS, 2013, p.15) Este forte apelo cultural é corroborado pela fala do mestre Nego Ray, morador de Icoaraci, compositor de Carimbós, percussionista e luthier, em entrevista cedida à pesquisadora do presente artigo, quando afirma: “o Carimbó é um modo de vida pra nós”²⁹.

²⁹ SILVA, Raimundo Piedade da. Raimundo Piedade da Silva: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.



Estes modos de vida também expressos nas letras de Carimbó atestam e contribuem para a grande diversidade temática das narrativas que assumem esta configuração cantada. Desta feita, em pesquisa de campo e bibliográfica prévia, a partir de entrevista semiestruturada realizada no ano corrente de 2017, três mestres de Carimbó concederam entrevistas, a saber, Mestre Luizinho, Mestre Nego Ray e Mestre Lourival Igarapé, todos residentes e atuantes na região metropolitana de Belém. Eles foram entrevistados a respeito de suas histórias de vida, bem como a relação que tem com o Carimbó e de suas experiências com suas composições musicais.

É importante ressaltar que, para fins de estudos comparados, cujo objeto é “o estudo de diversas literaturas em suas inter-relações” (WELLEK APUD COUTINHO, 1994. p.129), utilizou-se os princípios técnicos da História Oral para o tratamento dos dados coletados e estruturação da entrevista com o questionário semiestruturado, que permite ao contador/mestre o livre testemunho ao compartilhar as memórias que privilegia, abrindo espaços para inserções temáticas por parte dos entrevistados (ALBERTI, 2005. p.17-18).

A memória e o tema em narrativas

A escolha do tema de uma narrativa, com vistas à classificação, foi identificado um verdadeiro embate para a captação temática, sobretudo para um simples leitor das narrativas. Isto porque Tomachevski delimitou categoricamente a função de um leitor, como captador do tema, posto que mesmo depois deste deixar de ler a obra, ainda assim encontrará as significações dos elementos particulares da mesma (TOMACHEVSKI, 1973, p.169-170). Classificar tematicamente, neste íterim, significa captar aquele elemento que sustenta o texto,

[...] a ideia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto, novela, romance ou peça teatral, visto concretizar-se na ação que sustenta essas modalidades narrativas. Nesta acepção, o tema pode revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária. E, proporcionalmente à complexidade da obra, vários temas podem concorrer ao mesmo tempo e dar margem a controvérsias (Moisés, 2004, p.18).

No trabalho de categorização das narrativas em temas foram detectados motivos que permaneceram inalterados e recorrentes; estes, por sua vez, acabam por ter uma função dominante e confluem, assim, para a determinação de um tema comum, mesmo que haja



vários motivos concorrentes que “fogem”, por assim dizer, de um tema ou a ideia principal da narrativa. A organização destes motivos ocorre cognitivamente, por ocasião da contação, no caso das narrativas orais, e quando estes motivos não se apresentam de forma concatenada, o tema da narrativa se dissolve.

Sobre a designação destes motivos que foram assinalados na narrativa acima, Scholes e Kellogg os definem como “a *representação* do mundo externo” (SCHOLES, KELLOGG, 1977, p.18) e tema é “definido como a “ilustração daquilo que podemos interpretar como ideias e conceitos” (SCHOLES, KELLOGG, 1977, p.18). Muitos podem ser os motivos e as motivações que sucedem a narrativa, gerando uma fartura em variedade de temas. Cada narrativa é constituída por estes elementos sobrepostos, encadeados, formando então o enredo, o assunto, o conteúdo, elementos estes que não desfilam de forma inédita nas narrativas, mas aparecem em terras incontáveis e numa multidão de exemplos, próximos e longínquos. O que há de novo nestas produções é tão somente a forma como os enredos figuram na cultura de cada contar, como bem assinala Cascudo:

Essas variantes são os mesmos enredos com diferenciações que podem trazer as cores locais, algum modismo verbal, um hábito, uma frase, denunciando, no espaço, uma região, e no tempo, uma época. Assim, as histórias mais populares no Brasil não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda superfície da terra. O mesmo para todos os demais gêneros da Literatura Oral, no plano da tradição e da novidade (CASCUDO, 2006, p.33-34).

Sob este aspecto, urge destacar que a aplicação deste pressuposto teórico do russo Tomachevski mereceu considerável reflexão e adaptação a uma realidade literária não-pronta e não-canônica, como em geral, acontece nas obras literárias escritas; por se tratar de narrativas orais, as reflexões teóricas merecem um enquadramento específico, posto que há exaustivos estudos e pesquisa na teoria literária, com base nos textos escritos, e não no oral. Entretanto, optou-se pela conceituação teórica de Tomachevski em virtude da importância com que o autor teoriza sobre os tipos de tema e os critérios de escolha relativos ao assunto.

Outrossim, é inegável determinadas similaridades encontradas em Tomachevski, no estudo inevitavelmente comparativo e, conseqüentemente, passível de adaptação entre narrativas orais e escritas: “É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 172). Não é diferente o que



ocorre nas narrações orais cantadas e contadas; o elemento emocional é igualmente ou tanto mais marcante nas contações orais e este foi levado em conta na escolha e delimitação dos mais diversos temas encontrados no *corpus*.

A elaboração oral destes narrares e a performance imbuída em cada um, enquanto ato de recepção desta experiência transmitida e altamente emotiva são marcas culturais muito presentes nas canções de Carimbó, pois

A performance é então um momento de recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando do enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma das marcas do discurso poético (do “literário”) é, seguramente, por oposição a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. (ZUMTHOR, 2007, p.50-51)

A performance envolvida nas canções de Carimbó, juntamente com suas narrativas entoadas, tornam seus expectadores/ouvintes/receptores não somente captadores de discursos utilitários, mas também de vivências individuais e sociais, na partilha de memórias oralizadas.

No que tange às narrativas cantadas é importante considerar não apenas a análise das narrativas cantadas em sua forma transcrita, mas também a performance que as envolve por ocasião das entrevistas coletadas. Isso porque em pesquisa de campo realizada previamente com três mestres de Carimbó, moradores da região metropolitana de Belém, observou-se a necessidade de registro audiovisual quando da entrevista prévia todos contam não somente suas histórias de vida e a relação intrínseca que tem com o ritmo do Carimbó, mas também anseiam cantar e explicar as memórias envolvidas nas composições de suas canções. Memórias estas que implicam diretamente nas temáticas diferenciadas enfocadas nas letras das canções produzidas.

Percebeu-se, portanto, que as narrativas cantadas e contadas trouxeram à tona a presença de elementos que referem a memória na Amazônia paraense como aquela que ‘procura salvar e reconstruir o passado para servir o presente e o futuro’, como bem menciona Jacques Le Goff (1994, p.77).

Partindo da premissa de que a memória social, como a individual, é seletiva, faz-se necessário identificar os princípios de seleção e observar como os mesmos variam de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, como se transformam no transcorrer do tempo e que



símbolos são resguardados e/ou esquecidos como representações imagéticas no discurso narrativo qual reprodutor de uma cultura num dado recorte temporal. Conforme Burke, “as memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (BURKE, 2000, p.85).

Desta feita, os temas de narrativas configuram-se como a culminância e concretização destas maleáveis memórias plurais como bem coloca Paul Ricoeur:

Elas se apresentam isoladamente, ou em cachos, de acordo com as relações complexas atinentes aos temas e às circunstâncias, ou em seqüências mais ou menos favoráveis à composição de uma narrativa. Sob esse aspecto, as lembranças podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de fundo memorial, com o qual podemos nos deleitar em estados de devaneio vago [e que impregnam e servem como arrimos às narrativas orais]. (RICOEUR, 2007, p.43).

O primeiro mestre entrevistado foi Mestre Luizinho. Nascido no bairro de Icoaraci, é cantor e tocador de banjo e compositor desde 16 anos. Filho de um pescador músico nordestino, mestre Luizinho, atualmente, aos 42 anos, além de compor as letras dos Carimbós que toca e canta, ministra oficinas de “Vivências de Carimbó” em Belém ao público em geral e para jovens em situação de risco social. Além de participar do grupo Carimbó de Icoaraci e do grupo instrumentista Trio Chamote, ele é um dos músicos e tocadores oficiais, atuante no espaço Cultural Coisas de Negro, localizado no bairro de Icoaraci, espaço este que abre suas portas todos os domingos, desde 1992, para a apresentação de bandas de Carimbó da capital e do interior do Estado do Pará³⁰.

Quanto ao mestre Lourival Igarapé, aos 66 anos, é maraqueiro do grupo Carimbó de Icoaraci, luthier, e tocador na roda de Carimbó do espaço cultural Coisas de Negro há 16 anos. Nascido no município de Maracanã no Pará e registrado somente aos 8 anos de idade no município de Igarapé-açu, mestre Igarapé cresceu em uma família devota católica e muito musical, bastante envolvida com a confecção de instrumentos, composição e arranjos musicais. Estabeleceu residência, desde 1969, em um lugar mais afastado do caos da cidade

³⁰ FILHO, Luis Antonio de Albuquerque Lair. Luis Antonio de Albuquerque Lair Filho: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Áudio em formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.



de Belém, no Paracuri, localizado no bairro de Icoaraci, cercado pelo frescor da mata e pelas águas de um igarapé³¹.

Percebeu-se nos testemunhos prestados a vastidão e a variadíssima temática narrativa na Amazônia paraense que certamente vem a somar-se aos estudos narratológicos em sentido *strictu*, e no sentido *lato*, literário, em textos cantados carregados de memórias e experiências. Um exemplo disso é a letra de Carimbó composta pelo mestre Luizinho Lins:

Caminho de arraia na areia fofa da praia
Se faz caminhando
A sereia do mar parou pra fazer um colar e ficou só me olhando,
Ela acalmou o mar,
Na luz do seu olhar
E o pescador se rendeu
Para o mar correu.³²

Conforme dito em entrevista concedida, mestre Lins explica a relação íntima que esta composição apresenta com lembranças suas, as quais ele mesmo as chama de “memória”:

Esse caminho de arraia na areia fofa da praia é uma memória que eu tenho lá de Tamandaré de um menino, arrastando uma arraia, ele tirando ela do rio, da praia, ai fez aquele caminho do pé dele e dela...ai já inventei a questão da sereia, da encantaria do mar, pra fazer essa brincadeira.” (Mestre Luizinho)³³

Observa-se que o contador faz da canção um exercício mnemônico, no qual ele associa suas lembranças, ampliando-as e aliando-as ao tema mítico-religioso da encantaria, em que a sereia além de testemunhar o cotidiano do nativo, ela também vivencia o seu, realizando seus feitos míticos ao preparar seu colar, acalmar o mar e encantar o pescador com a luz de seu olhar. A relação entre as imagens do menino, a arraia e o estar de frente para o mar fez com que o contador estabelecesse analogias que extrapolam a sua memória pessoal, como aquela

³¹ BARROS, Lourival Monteiro. Lourival Monteiro Barros: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Áudio em formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.

³² FILHO, Luis Antonio de Albuquerque Lair. Luis Antonio de Albuquerque Lair Filho: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Áudio em formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.

³³ Idem.



descrita por Ricoeur como “um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vividas pelo sujeito” (RICOUER, 2007, p.107).

Essas memórias outras são frutos de uma memória coletiva, posto que nela “cabe acrescentar os costumes sociais, os costumes morais, todos os *habitus* da vida em comum, uma parte dos quais é praticada nos rituais sociais ligados aos fenômenos de comemoração” (RICOUER, 2007, p.45).

A memória coletiva abriga o imaginário do homem amazônico, e vice-versa. Conforme Gilles Deleuze, o imaginário não é irreal. Antes, trata-se do conjunto de trocas entre uma imagem real e uma virtual, como uma indiscernibilidade entre o real e o irreal, o que coincide com a sua noção do falso. Assim, entende-se aqui que o imaginário seria a potência do falso, ou fruto do que foi construído pela associação entre imagens reais (que representações mentais, conscientes ou não, formadas a partir de vivências, lembranças e percepções passadas e passíveis de modificações por novas experiências) e imagens virtuais, visto que as ideias se realizam ora nas imagens, ora nos conceitos. (DELEUZE, 1992.p. 85.)

Desta feita, pelo fato de esta memória coletiva constituir e trazer à tona imagens reais e virtuais no imaginário, temas referentes aos seres encantados da Amazônia persistem e assumem novas configurações em narrativas, a exemplo de uma contação oral registrada no acervo IFNOPAP, em que um narrador do Bairro do Coqueiro reafirma a atuação deste ser encantado, referenciada por Mestre Luizinho, destacando o quanto a sereia tem ciúmes de que peguem o que lhe pertence na beira praia, rendendo as pessoas ao encanto e ao sumiço:

Também tem muitos casos em que as pessoas são avisadas pra não levarem nada daqui. Da Praia da Princesa. Em geral, elas pegam uma concha né? Um caramujo, um objeto qualquer da praia, uma pedra que acham mais bonito e querem levar aquilo como recordação, “souvenir” (ele ri) Então é... a lenda conta que as pessoas ela não tem sossego enquanto não vierem devolver o que levaram. São obrigadas a virem aqui e devolver e ficam “encantadas” durante esse tempo, ficam deformadas....acho que a lenda ela vai justamente disso, essas pessoas vão e não retornaram mais, não se tem más notícias delas. Geralmente são marinheiros de 1ª viagem né, os “encantados”, as pessoas que vêm pela 1ª vez, as pessoas que querem ficar à noite, na praia, aqui dizem que é muito perigoso.”³⁴

Esta narrativa coletada em 1994 registra uma referência mnemônica compartilhada pelos habitantes amazônicos, pois as crenças de que o encantamento pela sereia do mar “é

³⁴ Narrativa retirada do acervo IFNOPAP, código de localização E08CZcoq250294-II 091.



muito perigoso” e que “essas pessoas vão e não retornaram mais, não se tem mais notícias delas”, ainda persistem em constituir as representações mentais do contador e suas ideias a respeito.

Outro diálogo interessante entre tema e memória pode ser vislumbrado na letra da canção Queimadas, composta em 2006 por Mestre Lourival Igarapé, em uma poética referência a preservação ambiental da fauna e flora amazônicas.

Foi bem-te-vi quem viu, foi bem-te-vi quem viu
a terra arder,
Foi bem-te-vi quem viu, foi bem-te-vi quem viu
a mata queimar,
Beija-flor me dê um beijo antes de partir,
Partiu contrariado de ver tantas queimadas na floresta tropical,
As vidas se acabando, as fontes todas secando,
Sem ter água pra beber,
Mas um dia a terra gira para o lado do bem,
Pra nascer novas sementes
na cabeça dessa gente que não pensa em ninguém,
É aí que a coisa muda,
toda muda terá vida,
Toda vida terá sol,
E faz girar o girassol
E faz girar
E faz girar
(Queimadas – mestre Lourival)

A canção narra a visão de um bem-te-vi, qual testemunha ocular da terra ardendo em chamas e da mata queimando e de um beija-flor, que carregando o signo do beijo de despedida, sob um atmosfera triste, parte contrariado ao ver a destruição das florestas. Ao narrar um ciclo de perdas, o narrador-cantor referência a escassez de água como consequência alarmante das queimadas. Em uma bela metáfora de esperança, o narrador-compositor refere a expectativa de que as pessoas assumam uma nova consciência em relação ao meio ambiente, para que nasçam “novas sementes na cabeça dessa gente que não pensa em ninguém”. Ao



brincar polissemicamente com a palavra “muda”, mestre Lourival explora a beleza do renascimento e de uma nova consciência ambiental, que numa progressão permitirá que as mudanças aconteçam, culminando com o desabrochar da vida do girassol, flor esta que gira e vive conforme o movimento solar.

Conforme dito em entrevista cedida, a composição desta canção tem total relação com as viagens que Mestre Lourival fazia ao interior do Estado do Pará. Em uma viagem a Conceição do Araguaia, o compositor de “Queimadas” percebeu a destruição total da Amazônia ao ser transformada neste percurso em fazendas, assim como a lembrança do rio deste município totalmente seco, marcaram notoriamente suas lembranças³⁵. O mestre refere de forma muito emocionada a relação de respeito e zelo com a natureza, representada pela figura dos bem-te-vis e os beija-flores em seu quintal, ao recebê-los, alimentá-los e ao conversar com os mesmos³⁶. A junção destas lembranças corporificaram motivos na narrativa que confluem para temática da preservação ambiental, cuja mensagem está direcionada a um sério problema da região amazônica: as queimadas.

Lembrando Vygotsky (1987, p.83-115), a capacidade operatória do ser humano sobre o mundo é constituída de instrumentos (cultura material) e de representações mentais (cultura simbólica) que este ser humano cria e internaliza, a partir deste mundo que lhe é externo, mais especificamente, do grupo cultural em que se insere e que lhe possibilita formas de perceber e organizar o real/mundo. Portanto, é na sua experiência e nas relações sociais interpessoais que o sujeito dispõe de um ambiente estruturado de signos (informações, conceitos, significados), com que constrói, de forma ativa, o seu “código” de leitura, decifração e interpretação do mundo, em seus objetos, fenômenos e acontecimentos (VYGOTSKY, 1988, p.49). Compreende-se, desta forma, as memórias que conformam o mundo do caboclo amazônico, a partir das representações mentais construídas e externadas nos temas das narrativas, como gatilho que dispara também suas preocupações, seus medos e valores.

Neste sentido, a trama narrativa que conflui para o tema da preservação ambiental pode ser enquadrada como um empreendimento de manipulação da memória, no qual o narrador configura a narrativa para difundir uma ideologia, conforme atesta Paul Ricouer:

³⁵ BARROS, Lourival Monteiro. Lourival Monteiro Barros: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Áudio em formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.

³⁶ Idem.



No plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa e como os personagens são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. (RICOUER, 2007, p.98)

Percebe-se, portanto, que as narrativas cantadas também podem ser transmissoras de ideologias, ensinamentos e apelos. Na letra de “Queimadas”, a modelagem da identidade dos personagens do bem-te-vi e do beija-flor contornam o apelo dirigido a nós que lemos/ouvimos o grito de desespero da fauna e da flora amazônicas quais vítimas das queimadas e da escassez de água, para tanto responsabilizando os sujeitos sociais. Ensino similar é transmitido na narrativa catalogada no acervo IFNOPAP, intitulada “O curupira e o caçador”:

O que eu ouvi falar é de curupira né, disque ele tem os pés ao contrário e que ele só anda assim armado e quando entra o caçador, ele atrai o caçador pra dentro da mata, com seus pés ao contrário. O caçador em vez de pensar que tá saindo da mata, ele está entrando. É esse o problema, que ele protege muito a natureza e mais só isso né. [...] geralmente atrai os caçadores pra se perderem na mata quando querem fazer mal né, depenar a mata, qualquer coisa assim.³⁷

Percebe-se a coincidência temática, sob outro enfoque. Nesta última narrativa, um ser encantado da floresta, o Curupira, é responsável por protegê-la de pessoas que querem “depenar a mata”. Enquanto que na narrativa cantada de mestre Lourival, os animais pareciam ser os portadores testemunhais das queimadas, nesta o curupira é o personagem sob o qual se ‘modela a identidade de protagonista da ação’, conforme referimos Ricouer anteriormente. Sim, o curupira é a figura ideológica do protagonismo social, daquele que pratica a defesa da fauna e da flora.

Tais narrativas implicam em uma ação contínua de reflexão e atualização de textos literários, que envolve o leitor e o produtor de tais textos, os quais conferem aos temas narrados, sentidos, interpretações e valores que os fazem superar o tempo de suas promulgações, tornando-se atuais a cada narrativa, leitura e análise. Desse modo, o processo de atualização e o diálogo entre os cantos e os contos, bem como a rediscussão sobre como se

³⁷Narrativa retirada do banco de dados do acervo IFNOPAP. Código de localização: A05CZma310594-VIII.



projetam nas vozes dos diferentes sujeitos são capazes de formar novos produtores influenciados pela primeira narrativa e novas narrativas aptas a conferir a esse *corpus* o peso de ideologias.

Considerações finais

O presente artigo analisou os diálogos presentes entre o tema e a memória em narrativas cantadas e contadas, no que tange a relação entre os temas mais recorrentes em suas estruturas e a memória na tessitura narrativa.

Em sentido strictu, percebeu-se que as memórias apresentadas nas narrativas ora se apresentam individualizadas, ora são partícipes de coletividades construídas e/ou manipuladas, a fim de legitimar e fortalecer ideologias.

Em sentido lato, o que se pretende com o presente estudo é o estabelecimento relacional entre o que a literatura oral, por meio das narrativas contadas, tem de tão contemporâneo, somativo e diferenciador, quando frente ao que os mestres de Carimbó da capital Belém compõem e recriam em suas performances entoadas nos tempos atuais e tão peculiar à sociedade moderna, contemplando memórias e esquecimentos aos seus ouvintes/expectadores/leitores.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BARROS, Lourival Monteiro. Lourival Monteiro Barros: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Áudio em formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.

BURKE, Peter. História como memória social. In: **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CASCUDO, Luis Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Global, 2006.

DOSSIÊ IPHAN Carimbó. Belém, 2014, 214p. Disponível em: [www.portal.iphan.gov.br>Dossie_carimbos\(1\)](http://www.portal.iphan.gov.br/Dossie_carimbos(1)). Acesso em: 12 nov. 2022.



DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário. *In: Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FILHO, Luis Antonio de Albuquerque Lair. Luis Antonio de Albuquerque Lair Filho: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Áudio em formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

MOISÉS, Massud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. *In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (org.). Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. trad. Alain François. São Paulo: editora da Unicamp, 2007.

SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Rio de Janeiro: MCGrawHill, 1977.

SILVA, Raimundo Piedade da. Raimundo Piedade da Silva: depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: N.Almeida. Belém: 2017. Formato MP3. Entrevista concedida ao projeto “Entre o conto e o canto: os diálogos entre tema e memória em narrativas orais do acervo IFNOPAP e as narrativas cantadas dos mestres urbanos de Carimbó da Amazônia”.

TOMACHEVSKI, Boris. A vida dos procedimentos da trama. *In: _____ et al. Teoria da Literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VYGOTSKY, Lev. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. *In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (org.). Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2ª ed.

Narrativa retirada do acervo IFNOPAP, código de localização E08CZcoq250294-II 091.

Narrativa retirada do banco de dados do acervo IFNOPAP. Código de localização: A05CZma310594-VIII.

[Recebido: 16 jun 22 - Aceito: 16 jul 22]

