



## TAMBORES DA ROÇA: OS CURIMBÓS E A DIMENSÃO SONORA DO LUGAR EM VISTA ALEGRE DO MAÚ – TERRA ALTA/PA

Edgar Monteiro Chagas Junior<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente texto-ensaio, investiga a relação entre som, espaço e experiência na Amazônia a partir da sonoridade do tambor curimbó. Propõe-se uma leitura geográfica e fenomenológica do som como elemento constitutivo do lugar, compreendendo-o não apenas como manifestação musical, mas como fenômeno existencial e territorial. A partir de uma abordagem inspirada na geografia cultural e humanística (DARDEL, 2011; RELPH, 1976; MERLEAU-PONTY, 1999), o texto mostra como as batidas graves do curimbó estruturam práticas cotidianas, memórias afetivas e pertencimentos, funcionando como um marcador acústico de identidade (SCHAFER, 1997; FELD, 1996; DOZENA, 2024). O estudo auto-etnográfico em Vista Alegre do Maú (Terra Alta-Pa) revela que o tambor atua como mediador entre o homem e o meio, religando corpo, território e memória, e resistindo às transformações trazidas pela urbanização. O som, ao atravessar a floresta e os igarapés, constitui uma geografia sonora do pertencimento que reafirma a territorialidade simbólica das comunidades amazônicas. Assim, o curimbó é compreendido como um elo entre tempos, corpos e lugares, um instrumento que traduz, em vibração e ritmo, o modo amazônico de habitar o mundo e de perpetuar laços culturais e existenciais.

**Palavras-chave:** Curimbó; Geografia Cultural; Paisagem Sonora; Fenomenologia; Amazônia.

### RESUMEN

El presente texto-ensayo investiga la relación entre sonido, espacio y experiencia en la Amazonía a partir de la sonoridad del tambor curimbó. Se propone una lectura geográfica y fenomenológica del sonido como elemento constitutivo del lugar, entendiéndolo no solo como manifestación musical, sino también como fenómeno existencial y territorial. Desde un enfoque inspirado en la geografía cultural y humanista (DARDEL, 2011; RELPH, 1976; MERLEAU-PONTY, 1999), el texto muestra cómo los golpes graves del curimbó estructuran prácticas cotidianas, memorias afectivas y sentimientos de pertenencia, funcionando como un marcador acústico de identidad (SCHAFER, 1997; FELD, 1996; DOZENA, 2024). El estudio autoetnográfico en Vista Alegre do Maú (Terra Alta, Pará) revela que el tambor actúa como mediador entre el ser humano y su entorno, religando cuerpo, territorio y memoria, y resistiendo a las transformaciones provocadas por la urbanización. El sonido, al atravesar la selva y los igarapés, constituye una geografía sonora del sentido de pertenencia que reafirma la territorialidad simbólica de las comunidades amazónicas. Así, el curimbó se comprende como un vínculo entre tiempos, cuerpos y lugares: un instrumento que traduce, en vibración y ritmo, el modo amazónico de habitar el mundo y de perpetuar lazos culturales y existenciales.

**Palabras clave:** Curimbó; Geografía Cultural; Paisaje Sonoro; Fenomenología; Amazonía.

---

<sup>1</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Pará (PPGG/UEPA); Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (PPGCLC/UNAMA) – [edgar.chagas@gmail.com](mailto:edgar.chagas@gmail.com)



## INTRODUÇÃO

*Tum, tum-tum, tum, tum-tum...*

*- Escuta Mariazinha! já começaram a bater carimbó lá pro roçado do Mundico, Bura?*

*- Vixe comadre, nem te falei que ele passou aqui na semana passada falando da coivara na roça dele. Bura logo! Pega tuas coisas e te apruma pro Mundico, chama os meninos e deixa avisado pro Zé que ainda não chegou da capina dele.*

*Tum, tum-tum, tum, tum-tum....*

Sons graves transitam entre as árvores na floresta, ganham velocidade nos caminhos de igarapés, chegam nos outros sítios e invadem as casas de taipa pelas janelas, portas e pelo cavaco nos telhados. Se for dia de se semana é trabalho, se for final, é festa.

Os vizinhos seguem para a roça do Mundico, a coivara já começou, os tambores já pararam e, ao longo do dia, sol na moleira e inchada na mão, todos ajudam... Meio dia, feijão feito na lata preta de queimar na lenha. Nele, tripa, osso, mocotó, bucho, e toma-lhe farinha. Na sequência, descanso na sombra da folha de bananeira nas bordas do roçado.

*- Bora gente! levantu que daqui a pouco vem água! (O roçado é reavivado).*

*- O sol começou a esfriar... já são cinco e meia da tarde, chega!*

*Tum, tum-tum, tum, tum-tum... coivara feita, aguardente, avoado e farinha, bora comemorar!*

A vida do homem da Amazônia, notadamente aquele da terra firme é marcada pela lida na roça. Nas diferentes paisagens desse imenso e diverso espaço geográfico, o trabalho na enxada modelou modos de viver cultivados pela força da mandioca, ela, alimento, mas também, produto levado pelos batelões e paus-de-arara para o comércio nas feiras das cidades. A realização da vida nos interiores amazônicos, apesar de sua precariedade material, foi (e em alguns lugares ainda é) condicionada por um modo de existir em simbiose com a natureza, e os sons que nascem dessa interação produzem um tipo de experiência sensorial que tece os sentidos humanos e produz tipos específicos de territórios sonoros (AUGOYARD; TORQUE, 2005). Essa constatação tende a nos permitir observar os cotidianos dessas populações a partir de sua condição experiencial advindos de seus processos de significação que moldam a cultura material a imaterial dos acontecimentos ordinários e mobilizam pertencimentos.

Em mais de duas décadas de trabalhos de pesquisa relacionados a inventários etnográficos de bens culturais para instituições públicas de documentação e fomento da cultura e, em paralelo, a realização de uma vida acadêmica de caráter geográfico-fenomenológico sobre os batuques da Amazônia e uma trajetória tocando tambores em grupos musicais de Belém do Pará, a vivência com algumas comunidades interioranas desse



estado, me permitiu observá-las e escutá-las para além de suas narrativas orais, mas também, por suas sonoridades que, do ponto de vista espacial, definem marcadores de distinção de agrupamentos humanos em diferentes contextos socioambientais (SCHAFER, 1997).

Parto de uma tentativa de aproximação da experiência cotidiana junto aquelas populações que produzem imagens sonoramente relacionadas aos lugares, daquilo que contribui para uma compreensão apurada sobre os corpos ancestralmente territorializados que cantam, dançam e performatizam indissociados do labor cotidiano, e com acréscimos da inventividade artística de seus habitantes.

Como caminho para essa compreensão, faço um recorte de espiada e me volto para um dos microcosmos pertencentes ao atual estado do Pará, mais especificamente para os locais que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) rebatizou pelo nome de agrovilas: vilas-agro, áreas de agricultura..., denominação que reduz o espaço a uma substantivação sem significação. Prefiro então tratá-las tal qual seus habitantes mais antigos: a “vila”, - vamos lá pra vila hoje?

Convido-os então a adentrar em Vista Alegre do Maú, um pequeno povoado de pouco mais de 800 habitantes localizado em uma confluência de estradas vicinais de terra batida no município de Terra Alta no nordeste paraense. Ali, após séculos de invasão e extermínio colonial, há pouco mais de cento e vinte anos, famílias de agricultores(as) vindos do litoral fincaram bandeira, e passaram a produzir e se reproduzir num tempo em que tudo era no lombo do cavalo e nas canoas grandes (batelões) que desciam o rio Maú para levar a produção da lavoura até Marapanim ou Curuçá, cidades portuárias que enviavam a produção da região para a capital do estado, Belém.

Fazendo um salto temporal para o presente: energia elétrica, ônibus de linha, carros, motocicletas, água encanada, internet e mercearias abastecidas instituem uma nova lógica em que o tempo deu sinais de uma pequena mas constante aceleração, e o lugar pouco a pouco passou a receber outras atitudes, hábitos e costumes chegados pelos fios elétricos, pelo cabo de fibra ótica e pela melhoria dos meios de transporte.

No entanto, fazendo uma pausa temporal, como se pudéssemos congelar momentaneamente o tempo, um objeto sonoro, um tambor robusto e de som grave, ainda mantém aquilo que Milton Santos (2002) chamou de “acumulação de tempos e espaço desiguais”, nesse caso, não visto pela materialidade das formas, mas pela sonoridade da frequência grave (frequência sonora baixa, com vibrações mais lentas) de um membranofone que está presente na condição existencial (significação) que permite uma outra compreensão do próprio lugar no mundo (SARTRE, 2014) dos habitantes da Vila.



Do tupi-guarani *curi m'bo*, ou *Kori'bo* sua tradução literal: “pau oco”, ou simplesmente Curimbó, é um tambor feito com parte de um tronco de árvore de um metro e meio (em média), encourado com pele de animal em uma das suas extremidades. O “batedor” (tocador) sentado sobre ele, utiliza as mãos para repercutir o som em um toque sincopado que nos informa sobre sua influência afro-indígena. A história do primeiro registro desse instrumento percussivo é atribuída a Vicente Chermont de Miranda que no início do século XX o descreveu em seu Glossário Paraense de 1906.

(...) feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos (MIRANDA, 1968, p 20).

Há tempos um debate está em cena sobre sua filiação étnica – se africana ou indígena – não é nosso objetivo aqui reacendê-lo, mas sim, compreender como esse tambor acabou por consolidar uma representação sonoro-territorial nos lugares de sua utilização e que, mais tarde, e por razões outras, se tornaria central para a definição de uma condição identitária sobre o “ser paraense”.

Ressalta-se que até o final da década de 1960, nos lugares interioranos do Pará, *Carimbó* era o nome que identificava o instrumento de percussão, dependendo dos lugares, os eventos festivos que tinham este tambor como centralidade eram denominados principalmente de zimba e samba. É somente na década seguinte (1970) que o nome Carimbó será associado ao conjunto musical que executa o ritmo, notadamente em razão da sua veiculação nas rádios da capital Belém, o que favoreceu surgimento de grupos especializados com denominações próprias e devidamente uniformizados, período que marcou um ligeiro sucesso do ritmo nacionalmente naquele período (IPHAN, 2014).

Para este ensaio, não tratarei do caminho histórico dessa manifestação cultural, tema já tratado em outros trabalhos<sup>2</sup>. Permito-me tecer os caminhos que, a partir dos sons (ou frequências) graves do Curimbó, no levem por entre florestas e igarapés da vila de Vista Alegre do Maú, deixando-se perceber um ambiente sonoro que expressa a condição do trabalho, da festa, dos rituais da vida cotidiana, do afeto e da lembrança acionada pela memória dos

---

<sup>2</sup> CHAGAS JUNIOR, E. M.; LIMA, A. F. Da origem à perda: o jogo identitário do carimbó. In: Luciana Gonçalves de Carvalho. (Org.). Patrimônio cultural na Amazônia: inventários e intervenções. 1ed. Santarém: UFOPA, 2013, v. 1, p. 1-172.



habitantes diaspóricos ou não do lugar. O som grave do tambor que fazia a festa à luz das lamparinas, de tão intenso, convidava para as celebrações da vila ou para o trabalho na roça, daí o nome “cunvidado”: sistema de parcerias e solidariedades onde as trocas de favores mantinham os laços afetivos e instituíam a coesão social (CHAGAS JUNIOR; RODRIGUES, 2018).

Desse modo, alinhado às teorias sobre as possibilidades de interpretação sonora das paisagens geográficas as quais, conforme defendidas por Dozena (2024), mobilizam o saber acadêmico também para outras epistemologias que buscam dar conta da territorialidade e da identidade sonoramente produzida. Proponho aqui um breve ensaio de como um pesquisador geógrafo (já com uma certa estrada), tem se reencontrado teoricamente e afetivamente com a possibilidade de compreender uma outra geografia (ou a geografia real como queria Eric Dardel) nas maneiras de ler, ouvir e sentir o lugar enquanto condição para a produção do território, este, resultado das subjetividades em interação com o mundo vivido que demarca uma experiência espaço-cultural.

## **METODOLOGIA**

Este texto-ensaio está assentado naquilo que se convencionou chamar de geografia cultural e humanística cujas bases filosóficas é comumente relacionada ao método fenomenológico que, na Geografia, possui fundamento no transcendentalismo de Edmund Husserl, na Hermenêutica de Martin Heidegger e no Existencialismo de Merleau Ponty e Jean-Paul Sartre. Para o primeiro, este método se ocupa de compreender a realidade a partir da percepção e da intenção da consciência em relação à existência humana e os fenômenos ao seu redor, diz ele: “A consciência é intencional, pois se dirige sempre a algo; compreender o mundo é compreender o modo como os fenômenos se apresentam à consciência.” (HUSSERL, 2006, p. 54).

Na Geografia, o canadense Edmund Relph nos ensina que a fenomenologia como base metodológica ajuda a compreender a experiência humana em relação ao lugar. Nesse contexto, ela é entendida como uma abordagem filosófica e metodológica que busca descrever e interpretar a experiência vivida das pessoas em relação ao espaço e ao lugar, antes de qualquer explicação teórica ou científica. Diz ele: “*The foundations of geographical knowledge lie in the direct experiences and consciousness we have of the world we live in*”<sup>3</sup> (RELPH, 1976, p.4).

---

<sup>3</sup> “Os fundamentos do conhecimento geográfico residem nas experiências diretas e na consciência que temos do mundo em que vivemos”. (tradução nossa)



Ainda o referido autor nos informa que a perspectiva da percepção humana na geografia está presente nos primórdios da sua sistematização e constituição no campo dos saberes científicos, sendo o botânico e também pintor alemão Alexander Von Humboldt seu principal expoente (RELPH, 1976). Além disso, mesmo assujeitado pelo positivismo ao longo do século XX, a proposta fenomenológica de compreensão da realidade geográfica não passou despercebida, fato que pode ser constatado nos famosos escritos do francês Eric Dardel na obra *O Homem e a Terra* de 1952. No entanto, conforme salienta Gomes (1996), as aproximações com a fenomenologia se fortalecem a partir da chamada “virada crítica” da Geografia nos anos 1970, segundo este autor, ao mesmo tempo em que os paradigmas marxistas se instauravam como contraposição ao positivismo, abriu-se também espaço para reflexões sobre o espaço vivido, sendo “seu objetivo principal é fornecer um quadro interpretativo às realidades vividas espacialmente” (GOMES, 1996, p. 320).

A proliferação de pesquisas sobre a experiência humana com base na consciência e na percepção espacial aconteceu em autores como Yi-Fu Tuan, Edward Relph, Anne Buttimer, Paul Claval, Armand Frémont, Augustin Berque e Denis Cosgrove. E no Brasil, Zeny Rosendhal, Roberto Lobato Corrêa, Werther Holzer e mais recentemente Eduardo Marandola Jr. e Alessandro Dozena, entre outros, mobilizaram (e mobilizam) uma diversidade de estudos onde a dimensão da experiência humana na compreensão do espacial não fosse mais desprezada nos estudos de geografia.

O presente ensaio-texto busca dialogar com o que Dozena (2024) denomina de “geografias sonoras”, também título de seu último livro publicado pela editora Mórula em 2024. Em sintonia com seus escritos, parto da ideia de que há uma geografia que se permite compreender pelos sons que os lugares produzem em suas realidades cotidianas. Me interessa, portanto, ouvir o lugar, no caso aqui proposto, a sonoridade de uma comunidade interiorana do estado do Pará, mas que pode servir de amostra para a compreensão de uma grande região que tem nos batuques uma das possibilidades de realização da vida em sociedade, e no tambor Curimbó a centralidade que afeta a experiência humana advinda desse instrumento de percussão (sobretudo, por sua frequência grave) produzindo uma experiência espacial.

A partir de Clifford (2014), proponho um ensaio autoetnográfico acompanhando a composição dos arranjos socio-festivos que mobilizam a pequena vila de Vista Alegre do Maú, buscando a compreensão da maneira pela qual o som grave do curimbó fundamenta a produção de percepções do lugar, ao tempo em que colabora na manutenção de seus vínculos afetivos. Desse modo, escuto as suas narrativas orais, leio das letras de músicas de carimbó, observo suas danças e ouço o som do lugar tentando compor um arranjo sonoro-territorial que permita uma



aproximação dos fenômenos que envolvem a relação homem-meio ouvindo o tambor-curimbó ressoando na floresta, nas águas dos igarapés e nos corpos da sua gente.

## REFERENCIAL TEÓRICO

A discussão sobre o som como dimensão constitutiva do espaço vivido tem ganhado relevância nas últimas décadas dentro da Geografia Cultural, sobretudo em abordagens que se aproximam da fenomenologia e da hermenêutica. A partir dessa perspectiva, o espaço não é compreendido como mero suporte físico da existência humana, mas como uma experiência sensível e simbólica que emerge da relação entre o sujeito e o mundo vivido (DARDEL, 2011; RELPH, 1976; TUAN, 1977). No caso amazônico, essa relação se expressa de forma singular por meio das sonoridades produzidas e compartilhadas nas práticas cotidianas das comunidades, como o toque do tambor curimbó, que materializa uma geografia da escuta e da pertença (SCHAFER, 1997; FELD, 1996; DOZENA, 2024).

A fenomenologia, conforme Edmund Husserl (2006), propõe a compreensão da realidade a partir da intencionalidade da consciência — ou seja, do modo como os fenômenos se apresentam ao sujeito. A percepção é, nesse sentido, uma forma de conhecimento primordial: “compreender o mundo é compreender o modo como os fenômenos se apresentam à consciência” (HUSSERL, 2006, p. 54). Essa noção foi decisiva para o surgimento da Geografia Humanista e Cultural, que passa a considerar o espaço como experiência e não apenas como extensão mensurável. Relph (1976) reafirma essa abordagem ao afirmar que “as fundações do conhecimento geográfico estão nas experiências diretas e na consciência que temos do mundo em que vivemos”, defendendo uma epistemologia baseada na vivência concreta dos lugares.

Eric Dardel (2011), ao elaborar sua “geografia do homem”, amplia essa compreensão ao situar o espaço geográfico como expressão da existência. Para ele, o homem não está diante do mundo, mas *no* mundo, e é nesse “estar-no-mundo” que se dá a experiência geográfica fundamental. A paisagem, portanto, é um fenômeno vivido e percebido, onde corpo, tempo e ambiente se entrelaçam em uma totalidade sensível. Tal concepção abre caminho para que o som, como elemento constitutivo da percepção espacial, seja incorporado à análise geográfica, permitindo pensar o “lugar” como uma experiência sonora e corporal.

A noção de *paisagem sonora* proposta por R. Murray Schafer (1997; 2011) é fundamental para compreender como as sociedades organizam e significam seus espaços acústicos. Para o autor, o ambiente sonoro é um sistema de comunicação que estrutura a relação



entre o homem e o meio. Certos sons funcionam como “marcadores acústicos”, sinalizando identidades culturais e territorialidades. No caso de Vista Alegre do Maú, o toque do curimbó atua exatamente como esse marcador: um som que diferencia, identifica e territorializa. É por meio dele que a comunidade convoca, celebra e reconhece a si mesma, configurando o que Alessandro Dozena (2024) denomina *geografias sonoras*, espacialidades produzidas pela escuta e pela experiência sensorial do som.

Essas geografias sonoras propõem um deslocamento epistemológico dentro da própria Geografia Cultural, ao reconhecer que o território não é apenas visto, mas também ouvido. O som, ao mesmo tempo em que demarca fronteiras simbólicas, dissolve distâncias, conectando corpos e lugares. Na roça ou no terreiro, o grave do curimbó percorre as matas, atravessa igarapés e reúne pessoas, é um som que convoca, um som que faz existir o comum. Essa experiência acústica revela o que Augoyard e Torgue (2005) chamam de *experiência sonora ordinária*: um modo de produzir sentido e identidade a partir do cotidiano auditivo.

No contexto amazônico, onde a oralidade e a musicalidade desempenham papel central na transmissão de saberes, o som é também memória. Ele ativa lembranças, emoções e histórias coletivas, constituindo o que Yúdice (2013) identifica como o “uso performativo da cultura”. A sonoridade do curimbó, nesse sentido, não apenas representa uma tradição, mas atualiza uma forma de ser e estar no mundo. Ela dá continuidade à vida comunitária, mesmo frente às transformações tecnológicas e urbanas que reconfiguram as práticas culturais.

A memória sonora, conforme Chagas Junior e Rodrigues (2018), é também uma forma de coesão social. O toque do tambor que outrora convocava para a coivara hoje ressoa como lembrança e como símbolo, religando passado e presente. Tal processo exemplifica o que Milton Santos (2002) chama de “acumulação desigual de tempos e espaços”: na mesma paisagem coexistem o antigo e o novo, o som ancestral e o ruído moderno. O curimbó, portanto, encarna uma temporalidade múltipla que resiste à homogeneização cultural, funcionando como instrumento de enraizamento e resistência simbólica.

Ao compreender o som como forma de inscrição no espaço, é possível pensar o lugar não apenas como localização, mas como acontecimento sonoro. Para Dozena (2024), ouvir o lugar significa perceber suas ressonâncias, seus ritmos e suas pausas, e é por meio dessa escuta que se revelam dimensões invisíveis da territorialidade. O som do curimbó produz um espaço que é ao mesmo tempo físico e metafísico, material e afetivo, uma geografia da presença.

Assim, a fenomenologia e a geografia cultural convergem na compreensão de que o espaço é inseparável das práticas sensíveis e simbólicas que o constituem. O som, ao mediar a relação entre corpo e ambiente, torna-se vetor de significação, uma ponte entre o vivido e o



imaginado. Ouvir o curimbó é, portanto, participar de uma experiência ontológica: é reconhecer-se no território e, ao mesmo tempo, reconstituí-lo pela vibração que atravessa a matéria e o espírito.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

O Carimbó é uma manifestação cultural comumente conhecida por seu ritmo e dança, é tido como um dos ícones mais expressivos da cultura regional amazônica e registrado no Livro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (IPHAN, 2014). Desde que passou a ser acionado pelo viés patrimonialista, não são poucos os trabalhos que o estudam tendo como ponto de partida notadamente temas relacionados a processos identitários, a questões históricas de formação dos “conjuntos” e também a leituras etnomusicais. Na discussão aqui proposta, como já dito, sua fundamentação está no que poderíamos compreender como a busca pela fonte dessa matéria prima e a maneira de existir de populações interioranas que tem na sonoridade do tambor curimbó uma formação cultural e societal intimamente relacionada ao que é repercutido por aquele membranofone caboclo.

Após algumas décadas de constatação *in loco* da dinâmica sociocultural dos habitantes da Vila de Vista Alegre do Maú e sua relação com o Carimbó, algumas situações estão expressas historicamente na forma pela qual esse tambor era comumente utilizado para convidar familiares e/ou vizinhos para prática da coivara nas roças produtoras de mandioca, o que nos permite pensar nas frequências graves que atravessavam a floresta e seus igarapés instituindo uma paisagem sonora (SCHAFER, 2011) que ainda hoje é acionada afetivamente e nostalgicamente por quem viveu aquela época.

Em outro texto, argumentei sobre as sociabilidades afetivas que produzem a coesão dos denominados “conjuntos de carimbó” por meio daquilo que chamei de grupos familiares e não familiares (CHAGAS JUNIOR; RODRIGUES, 2018). Nele tentei demonstrar como esses grupos se organizam em diferentes escalas de afeto segundo a linearidade parental no primeiro caso, onde se estabelecem repasses de saberes na linhagem direta do mestre ou da mestra que normalmente é o patriarca ou a matriarca de uma grande família e, de outro lado, dos grupos que montam seus conjuntos a partir do interesse por instrumentistas de destaque o que colabora com a especialização de músicos em alguns instrumentos, posto que, são remunerados por cada apresentação.



Nesse contexto, alguns dos grupos familiares ainda resguardam práticas tradicionais de uso do tambor-curimbó como, por exemplo, a “batida” informando a vila de que haverá ensaio, ou mesmo um pequeno evento na casa do dono (mestre) ou dona (mestra) do conjunto. No entanto, a “batida” que convidava para a coivara, praticamente não existe mais, apenas na memória de quem trabalhava na roça no tempo em que as coisas eram mais lentas, a vila ainda era só duas ruas de terra batida e uma pequena capela em honra a N. Sra. do Livramento.

Nesse tempo, dizia o saudoso mestre Macaco, “chefe” do conjunto de carimbó Sayonara do Maú: “era só a gente bater o carimbó que todos vinham pro meu barraco<sup>4</sup>”. Eu, ainda menino, escutava o grave do tambor no igarapé, onde passava quase o dia inteiro...

A física nos diz que a velocidade do som é mais rápida na água do que no ar devido sua densidade, na floresta que cobre o rio Maú, a frequência grave do curimbó atravessava seu túnel rebatendo na lâmina d’água criando uma acústica que seguia rio adentro. O som também seguia as estradas vicinais que encontravam as pequenas casas de cavaco e barro bem como os sítios dos habitantes das redondezas. Não demorava “estaria todo mundo junto”, dizia o mestre.

O conjunto completo tocando:

*Tengo rengo tengo rengo tengo rengo tengo rengo tengo rengo tengo rengo...* (banjo)

*Tum, chic tum, tum chic tum chic tum chic tum chic tum chic tum...* Os graves (curimbó) e agudos (milheiros e maracas)

Mas como se processa no corpo? E como podemos compreender uma produção de significados espaciais que condicionam e acionam a relação com o lugar?

Há uma infinidade de possíveis interpretações quanto a maneira de perceber o corpo enquanto um sensor das frequências graves do curimbó. Escolho três dessas possibilidades: o corpo que toca, o que dança e o que reverbera no cotidiano toda vez que aquela “batida” é ouvida. Sobre o primeiro, como forme constatado em anos de experiência enquanto observador, mas também “batedor” de curimbó, que o corpo pode ser considerado uma extensão do tambor, ligado a ele pela repetição do toque, pela envolvimento do som, e pela continuidade da vibração do corpo do tambor no corpo do “batedor”. Sobre o segundo, o corpo que dança, este segue a cada compasso a marcação de cada batida que ressoa o som grave do curimbó. Sincopas, passos curtos tal qual cavalo manco, braços e pernas em movimento para frente e para trás, corpos dançando em sentido anti-horário no terreiro ou no salão, tudo segue a frequência grave da batida do tambor.

---

<sup>4</sup> Relato oral, registrado em conversa informal em 2009.



Mas é sobre o terceiro, o corpo que reverbera aquela sonoridade no cotidiano, que junto com o que foi descrito acima sobre o primeiro e segundo casos, que podemos pensar em como o som pode condicionar uma maneira de re-ligação com o lugar.

O som do tambor curimbó não é apenas uma manifestação rítmica: é uma vibração que convoca memórias, afetos e pertencimentos. Quando o couro ressoa, o espaço se transforma em território vivido. O toque do curimbó não se limita à audição — ele é sentido pelo corpo, pelo chão, pela pele e pela lembrança. Cada batida ecoa uma geografia simbólica, na qual o habitante dos lugares de incidência desse tambor, se reconhece e se reinscreve no mundo.

Do ponto de vista fenomenológico, o som do curimbó atua como uma ponte entre a consciência e o ambiente, um fenômeno que revela o modo como o ser humano percebe e habita o seu lugar. Na perspectiva de Maurice Merleau-Ponty (1999), a percepção não é mera representação, mas uma forma de estar no mundo; assim, ouvir o curimbó é uma maneira de habitar a Amazônia, no nosso caso, a Vila de Vista Alegre do Maú. O som não é um objeto externo, ele atravessa o sujeito, unindo corpo e espaço em um mesmo acontecimento sensível.

Sob o enfoque da paisagem sonora de Schafer (1997), o curimbó constitui um marcador acústico de identidade, um sinal que distingue um modo de vida. Seu timbre grave e terroso evoca a madeira do qual é feito o tambor e o chão de onde vem sua força. Nesse sentido, o som do curimbó é territorial: ele afirma um pertencimento, demarca o espaço simbólico da coletividade e reinscreve o homem no circuito de sons que formam o ambiente amazônico.

Para Steven Feld (1996), os sons não são apenas ruídos da natureza ou produtos da cultura, mas modos de conhecimento — aquilo que ele chama de acustemologia. O som do curimbó, portanto, é uma forma de saber: ele comunica o tempo da festa, o ritmo da terra, o pulso da comunidade. Ao ouvi-lo, o sujeito se reconhece como parte de um mundo que vibra, respira e celebra.

Dessa forma, o toque do curimbó realiza uma religação ontológica entre o homem e seu lugar. Ele reata os fios da experiência sensível que a modernidade tende a romper: o corpo com o território, o som com o silêncio da floresta, o indivíduo com o coletivo. O tambor, enquanto instrumento e símbolo, faz ressoar a existência — ele traduz em som o elo entre o ser e o espaço, entre o vivido e o lembrado.

Em suma, o curimbó é mais que música: é um modo de presença. Seu som ecoa como uma geografia sonora do pertencimento, religando o homem à terra que pisa e ao tempo que compartilha. Ouvir o curimbó é, enfim, reconhecer-se em casa.

Atualmente, a concorrência com as caixas de som amplificadas com suas luzes coloridas tem redirecionado o interesse em relação à produção e audição musical na vila, porém, isso não



diz tudo. Diferentemente do que se prega quanto ao sumiço das manifestações tradicionais, o carimbó permanece em pleno vigor, notadamente por conta das dezenas de festivais realizados nas agrovilas e zonas pesqueiras do litoral nordeste do Pará que acontecem anualmente de maio a dezembro. A partir de uma geografia própria dos grupos, essas comunidades estão organizadas pelo que definem como carimbó da água doce e carimbó da água salgada, uma cartografia êmica feita a partir dos arranjos socioambientais e culturais onde cada uma está inserida, neste caso, áreas agrícolas e pesqueiras do nordeste paraense.

A sonoridade desse tambor ainda figura nas comunidades interioranas do Nordeste Paraense como um importante meio de convite para celebrações e festejos, mas também, pela sua imponência em ditar a cadência dos movimentos dos corpos que dançam resultando em uma estética acusticamente elaborada e ecoadas nas sedes de festas e nos quintais daquelas comunidades.



Vistarimbó – Festival de Carimbó de Vista Alegre do Maú  
(CHAGAS JUNIOR, 2021)

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Segundo Yúdice (2004), a cultura, enquanto formas de expressão de um povo, tem sido cada vez mais acionada enquanto recurso, com o diferencial dado pela sua performatividade identitária. Compreendendo-se os lugares enquanto espaços de reprodução da vida que tendem a cumprir uma nova agenda no contexto do capitalismo flexível, percebê-los em seus enunciados existenciais torna-se uma condição de apreensão da realidade para além dos condicionantes da economia e da política. Nessa premissa, os lugares podem ser interpretados e percebidos a partir das potências geradas nas fronteiras daquilo que por muito tempo se chamou de tradição e modernidade.

Ouvir os lugares permite decifrar códigos enunciativos da experiência humana que mobilizam pertencimentos e instituem processos de significação em relação ao espaço vivido,



seja ele reproduzido no presente ou narrado na/pela memória. Ouvir os curimbós de Vista Alegre do Maú é uma dessas possibilidades, e a presente proposta buscou atingi-la.

Ao longo deste ensaio, procurou-se compreender como o som do tambor curimbó ultrapassa o domínio da musicalidade para inscrever-se como uma força geográfica e existencial. Em Vista Alegre do Maú, o curimbó é mais do que um instrumento: é um mediador entre o homem e o lugar, uma linguagem que organiza a vida comunitária e afirma a permanência dos laços afetivos, mesmo diante das transformações impostas pela modernidade. Sua frequência grave continua a ecoar entre as árvores, nas águas dos igarapés e nos corpos que se reconhecem no compasso do tambor, reafirmando que o território também se constrói pela escuta.

A análise aqui empreendida reforça que a dimensão sonora do lugar é parte constitutiva de sua territorialidade simbólica. As paisagens acústicas que emergem do curimbó revelam um modo particular de habitar o mundo, em que o corpo, o som e o ambiente formam uma unidade perceptiva e sensível. Nesse sentido, a experiência do curimbó traduz uma fenomenologia da presença — uma escuta que faz existir o espaço e o devolve ao sujeito como morada.

Em meio às mudanças culturais e tecnológicas que reconfiguram os modos de ouvir e produzir música, o curimbó resiste como um elo entre tempos, práticas e memórias. Ele guarda em suas batidas a história dos trabalhadores da roça, das famílias que fizeram da terra e do som a base de sua existência, e das comunidades que seguem tecendo identidades nas margens do rio Maú. Ouvir o curimbó é, portanto, ouvir o próprio lugar pulsar, é perceber na vibração do tambor o ritmo da vida amazônica e a continuidade de uma geografia feita de sons, corpos e pertencimentos.

## REFERÊNCIAS

AUGOYARD, Jean-François; TORGUE, Henry. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: **McGill-Queen's University Press**, 2005.

CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro; LIMA, Andrey Faro. Da origem à perda: o jogo identitário do carimbó. In: Luciana Gonçalves de Carvalho. (Org.). *Patrimônio cultural na Amazônia: inventários e intervenções*. 1ed. Santarém: **UFOPA**, 2013, v. 1, p. 1-172.

CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro; RODRIGUES, Carmem Izabel. Entre carimbozeiros: contribuições para uma compreensão das redes de solidariedades de uma manifestação cultural ameaçada no interior do Pará. **ACESSO LIVRE**, v. 9, p. 3-197, 2018.

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

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: **UFRJ**, 2014.



- DARDEL, Éric. O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo: ed. **Perspectiva**, 2011.
- DOZENA, Alessandro. Geografias sonoras. Rio de Janeiro: **Mórula**, 2024.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: **University of Pennsylvania Press**, 1996.
- GOMES, Paulo César da Costa. Geografia e Modernidade. Rio de Janeiro: **Bertrand Brasil**, 1996.
- HUSSERL, Edmund. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura. Trad. Marcio Suzuki. Aparecida: **Ideias & Letras**, 2006.
- IPHAN. **Dossiê Carimbó**, 2014.
- RELPH, Edward. Place and placelessness. London: **Pilon**, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: **Martins Fontes**, 1999.
- SARTRE, Jean Paul. O Existencialismo é um Humanismo. 4ª ed. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: **Vozes**, 2014.
- Schafer, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. **UNESP**, 1997.
- \_\_\_\_\_. O ouvido pensante. São Paulo: **UNESP**, 2011.
- SILVA, Felipe Kevin Ramos da. Geografia e fenomenologia: por uma ontologia do espaço e do lugar. Curitiba: **CRV**, 2023.
- YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: editora **UFMG**, 2013.

## AUDIO-VISUAL

- CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro. VISTARIMBÓ - Festival de Carimbó de Vista Alegre do Maú - Terra Alta-PA. Recursos próprios. 2021. (Roteiro e edição de video-documentário). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V4kbvkZtRIE>. (Acesso: 14/10/2025)