

# SOBRE O CARIBE E A “INVENÇÃO” DA MÚSICA PARAENSE POPULAR

Andrey Faro de Lima

Universidade Federal do Pará

---

Neste trabalho, apresento algumas observações balizares referentes à tessitura de minha pesquisa para o doutoramento que, de modo geral, compreendeu estudos sobre a construção, a reprodução e a sedimentação de narrativas identitárias pautadas em uma suposta identificação ética e estética do Pará com a musicalidade caribenha.<sup>[1]</sup>

Por meio da pesquisa observei que além dos processos decorrentes de confluências e circunstâncias históricas, tecnológicas e geográficas, houve também uma série de elaborações e articulações empreendidas por diversos mediadores em torno do direcionamento que esta mesma identificação teria ou não assumido. A partir deste mote, propus caminhos que possibilitassem a interpretação de questões relevantes acerca da realidade paraense e amazônica.

### **Sobre o problema**

As distâncias e proximidades de uma ou de outra região, nacional ou estrangeira, foram fundamentais para a consolidação da presença musical caribenha em terras paraenses, porém, tais considerações ensejam indagações oportunas. Para além das distâncias e proximidades, a dimensão notoriamente hegemônica que as narrativas remissivas a esta mesma presença adquiriram, sobretudo a partir dos anos 1970/80, levou-me a atentar às estratégias e interesses presentes nos procedimentos de aceitação ou negação dos expedientes envolvidos. Tais expedientes evidenciam discursos e projetos diversos nos quais pude verificar uma recorrência dorsal<sup>[2]</sup>: as supostas identificações teriam ocorrido haja vista o “terreno fértil” encontrado na região. E aqui aponho duas perguntas, a saber: qual seria este “terreno fértil” e como possibilitou tais identificações?

### **Método**

A abordagem de um tema ainda (especificamente) pouco focado academicamente e que envolveu diferentes perspectivas disciplinares (musicologia, antropologia, história, comunicação), exigiu certos procedimentos.

Nestes termos, deparei-me, desde já, com a dimensão historiográfica que este tema traz consigo. Embora se possa dispor de diversas fontes que mostrem como se compunha uma determinada paisagem sonora, surgiu a necessidade de se fazer inferências acerca das possíveis mudanças sobrevindas nesta paisagem, principalmente quando se está a lidar com o “costumava-se ouvir”.

Isto, dentro da pesquisa, diz respeito às interlocuções com personagens específicos que, de algum modo, possuíam conhecimento ou vivenciaram aspectos e elementos relativos aos processos aqui tratados.

Acrescentei ainda as averiguações de cunho mais musicológico e o estudo das formas e elementos musicais e estruturas extramusicais. O intuito consistiu em coadunar tal estudo a perspectivas antropológicas. Neste sentido, o acuro etnográfico, o *circunstanciamento* construído por meio de uma *descrição densa*, também se fez pertinente.

Em escala mais ampla, a inserção de perspectivas que abrangessem os aspectos mediatizados, correspondentes aos processos de comunicação e recepção, foi igualmente importante.

### **Abordagem teórica e conceitual**

No que compete à abordagem teórica e conceitual norteadoras de minha pesquisa, acredito que sejam adequadas algumas considerações. A ênfase no teor performático e discursivo das construções e reproduções identitárias pressupõe o reconhecimento da dimensão processual da cultura. Sendo assim, ainda que “inventadas”, estas mesmas construções e reproduções de modo algum constituem meras ficções aleatórias. Remetendo-me a Marshall Sahlins (2008), aponho que tais “invenções” nunca ocorrem no vácuo, já que constituem a reprodução de signos devidamente atualizados por meio de novos arranjos.

Ulf Hannerz (1997), ao abordar a noção de *fluxos culturais*, ressalva que tal categoria não deve ser interpretada como uma questão de simples transmissão ou transposição de formas tangíveis carregadas de significados intrínsecos, mas o processo que origina uma série infinita de deslocamentos no tempo e espaço, estabelecido entre formas externas acessíveis aos sentidos, esquemas de interpretações e a configuração de novas formas externas. Na medida em que introduzem uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas, os *fluxos culturais* acabam se tornando cada vez mais polimorfos, diferindo muito na maneira com que fixam seus próprios *limites*.

Aqui, os *limites* remetem à noção de *fronteira* e de *zona fronteira*, estas, marcadas por indistinções e ambigüidades, onde as diferentes formas significativas são mais livremente negociadas e manipuladas.

Em acordo com sua condição *fronteira*, a posição *marginal* ou, mais além, a ideia de *isolamento* da região, vem nortear alguns aspectos relacionais presentes na construção de uma identidade paraense (amazônica), ambigüamente confrontada com “aquele”

do qual se é “isolado”, e é a partir destas distinções contrastivas que são demarcadas (ou desmarcadas), conforme lembra Fredrik Barth (2000), as fronteiras das identidades. Fredrik Barth acrescenta, neste ínterim, que a identidade não se situa nas diferenças “objetivas”, manifestas, mas sim naquelas que os próprios atores consideram significativas, segundo vicissitudes sociológicas.

Como frisa Stuart Hall (2003), a cultura é uma produção, tem sua matéria prima, recursos e trabalho produtivo, “(...) portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições” (HALL, 2003, p. 44). Acresço aqui, utilizando-me das proposições de Fredrik Barth (2000), a seguinte indagação: o que fazemos de nossas tradições quando procuramos definir nossas identificações e diferenças?

### **Campo**

Ao percorrer os caminhos que me indicassem como estes gêneros se fizeram presentes na paisagem sonora paraense (do ponto de vista material e discursivo), observei que a maioria das referências menciona as distâncias e a pouca integração econômica e sociocultural entre a Amazônia e as demais regiões do país, o que teria levado aquela primeira a estabelecer diversas relações, sobretudo por via marítima/portuária, com países caribenhos próximos, principalmente com a Guiana Francesa. Há também várias menções à importância da radiofonia, pois, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1960, nos estados do Amapá, Pará e Maranhão, seria possível, por meio das *ondas tropicais*, a captação das programações de algumas rádios estrangeiras, principalmente de países do Caribe. Do mesmo modo, a radiofonia regional e a expansão da fonografia, mais a atuação de certos personagens (marinheiros, comerciantes, músicos, radialistas, produtores e empresários), foram também mencionadas como fundamentais.

Com a chegada dos anos 1970, a ideia da cumplicidade paraense com o Caribe passou a ser mais publicamente e deliberadamente reproduzida, por meio tanto da expansão de uma indústria musical popular local/regional que se desenvolveu a partir desta mesma cumplicidade, quanto da recorrência a esta última como parte das atualizações discursivas regionalistas que se fizeram vigentes desde então.

Nestes termos, coadunada à importância que adquiriram as *ondas tropicais*, os portos e as incursões e empreendimentos musicais de artistas e produtores, há também várias retóricas pautadas no reconhecimento de uma possível situação de isolamento da região, que teria contribuído para a vitalidade que assumiu a identificação paraense com a música do Caribe.

O discurso acerca do isolamento evidenciou um período assinalado pelas várias articulações empreendidas por intelectuais e artistas paraenses, durante as décadas de 1960/70, em torno da afirmação de uma identidade regional.

Dentre tais articulações, incluem-se diversos elementos trazidos iconograficamente, como o *carimbó*, a influência regionalista do compositor paraense Waldemar Henrique, a ênfase na idealização da cultura/identidade amazônica, além da identificação do estado com uma *transnacionalidade* caribenha.

O contexto em que se deram tais articulações envolve a expansão dos meios de comunicação e a perseverança do pensamento nacional-popular brasileiro, que imprimiu, no caso da narrativa identitária amazônica e paraense, um dilema característico que acompanha, como uma sina, a retórica regionalista. A afirmação da especificidade regional, ao mesmo tempo em que se constituiu desdobramento do discurso nacional-popular, veio acompanhada de noções relacionais e contrastivas ancoradas nas ideias de *margem* e *isolamento*, o que permitiu a reprodução de uma narrativa pautada na busca por uma identidade fronteiriça na qual a presença da música caribenha, mercadológica e politicamente, tornou-se oportuna.

### Referências Bibliográficas

BARTH, Fredrik. 2000. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Editora Contracapa.

HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil.

HANNERZ, Ulf. 1997. "Fluxos. Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional". *Mana* 3(1): 7-39

LIMA, Andrey Faro de. 2013. "*Caiu do céu, saiu do mar...*": o Caribe e a invenção da música paraense. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Antropologia – Belém

SAHLINS, Marshall. 2008. *Metáforas Históricas e Realidades Míticas*. Rio de Janeiro: Zahar.

Andrey Faro de Lima

Universidade Federal do Pará  
Currículo Lattes  
farolima@yahoo.com.br

---

<sup>[1]</sup>Ressalto que as referências usadas neste trabalho, como “música caribenha”, “música paraense” e demais variações, ocorrem, sobretudo no domínio discursivo-retórico. Constituem imagens e representações narrativas que, em sua própria elaboração, possuem contornos genéricos.

<sup>[2]</sup>Aqui, remeto-me tanto aos registros documentais sobre o assunto, quanto às entrevistas que realizei com músicos populares, poetas, radialistas, jornalistas, intelectuais, dentre outros, notoriamente reconhecidos como referenciais quanto ao tema da presença da música caribenha na região.