
CARIBE PARAENSE: O Calypso e a formação de uma identidade cultural¹

Kleiton Afonso Silva da CUNHA²
Netília Silva dos Anjos SEIXAS³
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de realizar uma discussão sobre as implicações políticas e culturais que a questão das identidades culturais exercem no mundo pós-moderno, além de iniciar um debate em relação aos trânsitos culturais que proporcionam o fenômeno do hibridismo cultural. O foco deste trabalho é analisar como a chegada dos ritmos caribenhos, em específico o Calypso, na região da Amazônia paraense, transformaram novas práticas culturais e novas formas de identidade. Os conceitos principais utilizados neste trabalho são os de identidade cultural (HALL, 2006a e 2006b) e multiterritorialidade (HAESBAERT, 2012).

PALAVRAS-CHAVE: Calypso; Caribe; comunicação; identidade; transculturação.

IDENTIDADE DO SUJEITO E A INVENÇÃO DE "CULTURA NACIONAL"

Quando pensamos sobre a questão da identidade, talvez a primeira coisa que vem à mente é a ideia de individualidade: as características que transformam uma pessoa como um ser único no mundo. Se levarmos em consideração o conceito jurídico do termo “identidade”, ela seria informações particulares de um cidadão de certo território que o identificam, como nome, data de nascimento, entre outros. Dentro desse contexto de identidade, alguém deve, em primeiro momento, comprovar documentalmente que é alguém antes mesmo de ser alguém; e quando colocamos, dentro dessa discussão, a questão da identidade coletiva (ou cultural), este paradoxo de sentido se torna mais complicado de se compreender. Não se pode, no entanto, ignorar o fato de que um indivíduo não está solto no vácuo do espaço e que, inserido desde o nascimento em uma sociedade ou comunidade, as relações interpessoais e as práticas

¹ Trabalho apresentado no IJ06 – Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – XIX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA), e-mail: kleiton.cunha@ilc.ufpa.br

³ Orientadora do trabalho. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará, e-mail: netilia@uol.com.br

sociais interferem no processo de percepção do indivíduo como um ser dotado de identidade.

No mundo contemporâneo, pode-se sugerir que a questão da identidade antecede o nascimento. Uma criança que nasce no Brasil já tem definida sua identidade: uma criança brasileira; sem contar, é claro, que outras características identitárias também são pré-estabelecidas, tais como o nome e o gênero, por exemplo. Problematizar esse assunto levaria para caminhos complexos, não menos nem mais importantes, mas que não são o foco principal deste trabalho. O que consta aqui frisar, porém, é que as identidades são múltiplas, mudam e se transformam ao longo do tempo e do espaço em que estão inseridas e sofrem intervenção de fatores sociais, políticos e, principalmente, culturais. Stuart Hall (2006a), observa três concepções de identidades do sujeito que foram discutidas ao longo dos anos pelos pesquisadores da área.

A primeira concepção de identidade, segundo o autor, é a do sujeito do Iluminismo, uma concepção que coloca foco na pessoa como centro unificado, aquilo que citamos no início sobre identidade ser o mesmo que individualidade. Para Hall (2006a), essa concepção não seria muito adequada para dar cabo da complexidade do mundo moderno e pós-moderno, pois a ideia de identidade colocada aqui desconsidera todos os fatores externos ao indivíduo que são fundamentais para estruturação de um sujeito; por isso o termo “Iluminismo”, a identidade de uma pessoa individualista, ou mais especificamente falando, de um homem. Então viria a segunda concepção de identidade, a do sujeito sociológico.

O sujeito sociológico, segundo o autor, seria uma concepção mais completa de identidade no mundo moderno, pois levaria em consideração, além das características individuais que caracterizam uma pessoa, as interações interpessoais entre outras pessoas. Aqui já vale destacar a questão da identidade coletiva ou cultural, já que “a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” e, partindo daí, pode-se visualizar um panorama geral de comunidade ou sociedade (Hall, 2006a). Entretanto, essa ideia de identidade do sujeito sociológico ainda não leva em consideração o grande fluxo de interações entre culturas diferentes, algo muito debatido de maneira negativa com o fenômeno da “Globalização” (Haesbaert, 2012), algo que ainda discutiremos mais adiante.

Stuart Hall (2006a) então enfatiza na terceira concepção de identidade que ele chama de sujeito pós-moderno. Nessa concepção, o sujeito teria uma identidade fragmentada (Hall, 2006a), possuindo mais de uma identidade “muitas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Nessa perspectiva um tanto pessimista, colocando em cheque o fato da globalização, o indivíduo não consegue se estabelecer enquanto sujeito pleno pela vasta quantidade de identidades que o atravessam. O autor discorre problematizando essa ideia, contudo, conseguimos perceber que essa concepção enxerga um sujeito pós-moderno que não tem uma identidade fixa e imutável, mas que se estabelece de várias identidades, e isso é imprescindível para quando formos tratar da presença caribenha na região Amazônica.

No decorrer de sua argumentação, Hall (2006a) se concentra nas mudanças dentro do que ele chama de “modernidade tardia”, especificamente a respeito do fenômeno da globalização. Para começarmos a refletir sobre como os ritmos musicais caribenhos chegaram até parte norte do país – não necessariamente à região Norte – e se consolidaram como parte das repletas identidades culturais das localidades durante um longo processo de transformação (Lima, 2014), é imprescindível compreendermos que as sociedades modernas são, essencialmente, compostas por intensas mudanças “rápidas e permanentes” (Hall, 2006). O autor diz que na modernidade tardia, por seu alto grau de mudança, se produz “variedades diferentes de ‘posições de sujeitos’”, ou seja, diferentes posições de identidades. Ele faz a seguinte afirmação sobre esse assunto:

Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (HALL, 2006a, p. 17)

Partindo desse pressuposto, é preciso analisar as concepções sobre identidade cultural para que se possa entrar nas transformações socioeconômicas e políticas que a música caribenha proporcionou ao Norte e Nordeste, em especial ao Pará (que é o foco deste trabalho). Hall (2006b) expõe duas ideias de identidade cultural: uma que defende uma identidade cultural “indivisa mas partilhada” e outra que, mesmo com as semelhanças defendidas pela primeira, possui “pontos críticos de profunda e

significativa diferença”. Essa segunda concepção conversa com a ideia das mudanças de uma modernidade tardia.

Tendo isso em mente, pode-se estabelecer um parâmetro acerca da forte e violenta experiência colonial nos países que hoje compõem a América Latina e o Caribe. Pensar em identidade cultural como algo fixo e imutável, uma essência indissolúvel do sujeito, apaga todo o histórico de exploração e expropriação dos povos colonizados. Culturas diferentes, identidades diferentes e sujeitos diferentes apagados em razão de uma única identidade nacional (Hall, 2006a). Perceber as articulações discursivas que a concepção de uma identidade nacional única usa para ocultar o processo de silenciamento dos povos colonizados e escravizados ajuda a montar um panorama de como a cultura musical caribenha conseguiu chegar na Amazônia paraense e modificar-se e transformar-se em uma nova identidade cultural.

Chegamos à ideia de “cultura nacional”; para Hall (2006a), esse termo seria um discurso para construir sentido que “influencia e organiza tanto nossas ações quando a concepção que temos de nós mesmos”, assim construindo identidades que proporcionam identificação. Seria, em resumo, o exemplo no início deste tópico sobre a criança possuir como identidade primária a nacionalidade brasileira, mesmo o fato de ser brasileiro não fazer parte de suas características físicas e biológicas. O autor cita alguns aspectos que o discurso de “cultura nacional” utiliza para gerar identificação: a história da nação, que gera significados; a origem e tradição com sua “intemporalidade”; a invenção da tradição, que molda as crenças populares de um passado nacional; o mito fundacional e suas narrativas heróicas, entre outros aspectos.

O discurso sobre uma cultura nacional é, podemos concluir, por exclusividade, eurocêntrico e imperialista/colonial. Hall (2006a) explica que essa ideia tenta colocar membros de certa comunidade em uma representação única, independente da classe social, raça ou gênero, assim assumindo sua “estrutura de poder”. As nações que criaram o discurso de “cultura nacional”, segundo o autor, são as mesmas que modelaram suas comunidades a partir da violência e extinção de comunidades diferentes, que generificaram os papéis entre homens e mulheres e que foram as principais nações imperialistas que causaram genocídios nos territórios que colonizaram.

Maria Queiroz (1989), por exemplo, argumenta que os primeiros estudos sobre identidade cultural entre os pesquisadores brasileiros eram dotados de pensamentos parecidos com o que Stuart Hall vai contra. Queiroz (1989) cita o trabalho do médico baiano Raymundo Nina Rodrigues que se voltavam para as culturas afro-brasileiras, no qual ele afirmava que “os atrasos e os desequilíbrios da sociedade brasileira, fenômenos sociais, provinham das misturas raciais, - bases biológicas, - e culturais encontradas no país” (QUEIROZ, 1989, pág. 30). Pensar em uma identidade nacional unificada, principalmente no Brasil, que possui uma extensa área territorial, é um absurdo.

Assimilado essas discussões a respeito de identidade e identidade cultural e as suas implicações sociais, econômicas e políticas, podemos iniciar um debate sobre a cultura musical caribenha na Amazônia paraense. Nos poucos estudos realizados sobre a entrada da música caribenha no Pará, de cunhos quase totalmente etnográficos, três cenários sociais e políticos são de destaque para a ampla assimilação dos ritmos: o primeiro é precisamente o “isolamento” econômico e sócio-cultural da região Norte do resto do país, o segundo trata-se da forte presença e importância da radiofonia na região e o terceiro coloca a questão do contrabando de mercadorias pelos portos da capital Belém (Farias, 2011; Lamén, 2011; Lima, 2014)

EXPERIÊNCIA TRANSCULTURAL CARIBE-AMAZÔNIA

Como já mencionado no tópico anterior, as discussões que envolvem a identidade de um indivíduo precisam ser postas em consideração, em uma análise mais complexa, as características individuais somadas às interações sociais, políticas e culturais com a sociedade ou comunidade, além das grandes mudanças que ocorrem no espaço ao longo do tempo através daquilo que Rogério Haesbaert (2012) vai chamar de hibridismo cultural/transculturação.

Haesbaert (2012) explica que hibridismo cultural seria o constante fluxo, positivo ou não, de experiências culturais entre territórios diferentes, muito influenciado pela famigerada globalização, característica do mundo pós-moderno, no entanto, isso não seria um fenômeno recente. Para compreendermos esse conceito no qual ocorre uma mesclagem de culturas que geram um novo estilo cultural, temos que entrar na discussão sobre multi ou transterritorialidade. O autor define “território” como um “espaço geográfico visto a partir do ‘foco’ nas relações de poder, seja o poder em seus

efeitos mais estritamente materiais, de âmbito político-econômico, seja em sua articulação mais simbólica” (HAESBAERT, 2012, p. 34). Em outras palavras, um território, além de um espaço localizado e delimitado geograficamente e que nos situa em um lugar, ele também faz parte de uma constituição simbólica de pertencimento e, portanto, de identidade.

A multi ou transterritorialidade seria, então, o trânsito entre territórios, seja pela mobilidade física entre os múltiplos territórios, que Haesbaert (2012) vai chamar de “multiterritorialidade lato sensu”, seja através de mecanismos virtuais entre territórios híbridos por si só ou que possam estabelecer relações simultâneas com outros territórios, o que o autor definiria como “multiterritorialidade stricto sensu”. Independentemente da forma de multiterritorialidade, conseguimos perceber que as trocas culturais que, indiscutivelmente, ocorrem nesse processo, geram o que é chamado de hibridismo cultural ou transculturação. Haesbaert (2012) ressalta o fato de que o fenômeno de transculturação pode acontecer de duas maneiras distintas: uma mais positiva ou “antropofágica”, essencialmente latino-americano, e outra mais lasciva e violenta, geralmente associada a presença do colonizador.

Em relação aos ritmos musicais caribenhos que, após o final do século XIX e no decorrer do século XX, chegaram à região Amazônica e se transformaram no processo de hibridização, se reconfigurando em outras práticas culturais, ambas as maneiras de transculturação acontecem. O histórico colonial violento vivenciado na América Latina é um exemplo perfeito de hibridismo cultural lascivo, no qual diversos povos colonizados foram obrigados a experienciar suas práticas culturais serem mescladas com outras ao longo do tempo a partir do colonialismo. Haesbaert (2012) ressalta como a América Latina é, na maioria das vezes, vista como um “continente híbrido” e coloca o hibridismo cultural com origens latino-americanas, mas que possui, além da perspectiva de dominação do Outro, seu caráter de resistência e transformação cultural, “recriando, pela mistura, novas formas de construção identitário-nacional” (Haesbaert, 2012). O autor afirma o seguinte em relação à "antropofagia":

Nada de fins preconcebidos, teleologia rumo à redenção divina, mas o refazer constante do Outro – e de si mesmo – pela “devoração pura”. Uma outra espécie de “destruição criadora” daqueles que se alimentam constantemente deglutindo a própria força do Outro. Em outras palavras, o hibridismo como força, a antropofagia como arma: devorar

é instigar a re-criação constante, o brotar de um pensamento mítico-poético indomável pelo utilitarismo e a domesticação do pensamento e das identidades euro-colonizadoras. (HAESBAERT, 2012. p. 32-33)

Com isso em mente, conseguiremos traçar os caminhos que os ritmos caribenhos e, posteriormente, o Calypso, que é o objeto de pesquisa deste trabalho, trilharam até estabelecerem-se, numa nova configuração, como ritmos paraenses e, portanto, parte de uma das múltiplas identidades culturais da Amazônia. Para isso, alguns fatores foram cruciais para as músicas caribenas se tornarem febre no Pará, principalmente pelas ruas da periferia de sua capital, Belém. A questão do “isolamento” da região Amazônica em relação aos centros hegemônicos economicamente do restante do Brasil, especificamente do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, é um dos fatores que foi estabelecido nos trabalhos de cunho etnográfico realizados sobre a temática. Os artistas paraenses que foram entrevistados nos trabalhos dos pesquisadores Andrey Lima (2014), Bernardo Farias (2011) e Darien Lamen (2018), acabam colocando o sentimento de distanciamento cultural entre a região Amazônica com o restante do país.

Lamen (2018), destaca como a Amazônia está sendo representada, a partir de uma lógica expansionista do Capitalismo, como um “vazio demográfico”. Pensando nessa afirmativa discursiva, talvez, podemos compreender que o “isolamento” que o Norte sofre em relação às regiões hegemônicas reafirme o método de exploração colonial, na qual essa coletividade cabocla, o que o autor vai citar como não-indígena, é empobrecida enquanto “coletividade política, étnica e cultural” (LAMEN, 2018). Lamen (2018) salienta a capacidade que as comunidades amazônicas têm de remodelar as condições impostas por “forças hegemônicas e dominadoras”.

A ideia de cultura cabocla leva-nos novamente ao conceito de transculturação ou hibridismo cultural, já que é exatamente esse o cerne da discussão proposta por Haesbaert (2012): a mesclagem de diferentes culturas de diferentes territórios e, conseqüentemente, sua reconfiguração como algo novo, que foge dos limites exigidos pelos centros hegemônicos. O autor conclui novas maneiras de enxergar a Amazônia, principalmente a Amazônia paraense, diferente das representações deterministas que a cercam:

A lambada nos permite enxergar uma Amazônia bem diferente daquela que é representada pela literatura desenvolvimentista como um vazio, isolado e impenetrável, e diferente também da Amazônia representada pela mídia nacional como exótica, excêntrica e patologicamente violenta e provinciana. A Amazônia que a lambada nos permite pensar é caracterizada não por provincianismo e isolamento mas por uma postura aberta e cosmopolita. (LAMEN, 2018, p. 23)

Logo, entendendo a questão do dito “isolamento” da região Amazônica do resto do Brasil, sem desconsiderar as implicações econômicas implícitas do trecho da pesquisa de Lamén (2018), poderemos partir para outro movimento histórico que proporcionou o hibridismo cultural “antropofágico” no Pará que é a chegada de mercadorias contrabandeadas pelos portos de Belém, facilitando a penetração da cultura afro-caribenha na cidade, com mais ênfase nas áreas mais periféricas e portuárias. Na virada do século XIX para o século XX, muitas companhias de navegação internacionais que passavam pelas rotas transatlânticas encontravam Belém em uma posição estratégica economicamente (FARIAS, 2011). A construção do porto de Belém devido a sua posição estratégica geograficamente foi um fator crucial para favorecer esse cenário.

É interessante perceber como a crescente busca pelo material dos seringais amazônicos durante o ciclo da borracha foi imprescindível para a criação do porto e a chegada dessas companhias de navegação. Bernardo Farias (2011), destaca a grande quantidade de trapiches no início do século passado que funcionavam como ponto de chegada das embarcações de contrabando. Segundo o autor, todo o comércio marítimo que passasse pela região deveria, obrigatoriamente, atrelar no porto paraense, assim “Belém tornou-se uma grande metrópole regional, pois sua privilegiada situação geográfica no estuário amazônico lhe garantiu um importante centro urbano” (FARIAS, 2011, p. 230).

Nos trabalhos de Lima (2010), Belém ganha destaque como porta de entrada dos ritmos caribenhos justamente pela sua privilegiada posição geográfica e, em decorrência disso, de seu porto; além do fato de a capital paraense possuir uma indústria musical local que conseguia interagir bem às novas tendências musicais, característica daquilo que Lamén (2018) destaca sobre a “cultura cabocla”. Farias (2011) menciona a área portuária ou centro histórico de Belém como “um espaço de hibridização por

excelência” e frisa que “o porto acaba desempenhando não só uma função econômica, mas também uma influência cultural interessante”.

Um dos ritmos afro-caribenhos que chegou ao estado do Pará através dos portos foi o famoso Merengue. Lima (2010) destaca a forte presença de marinheiros, comerciantes, estrangeiros, músicos, produtores e empresários que traziam ou encomendavam LPs desse ritmo musical. O autor constatou como o Merengue foi assimilado pelas comunidades da região e a maneira subalterna que o ritmo, assim como o Bolero, foi tratado nos períodos iniciais de sua chegada ao território paraense. Na capital, o Merengue era restringido às gafieiras e bordéis nas décadas de 1950 e 1960. Uma das possíveis explicações de o ritmo musical ter sido tão mal visto por pessoas de classes sociais mais abastadas da sociedade belenenses seja pela sua proximidade à área portuária, que era centro de prostituição e boêmia (LIMA, 2010).

Lima (2010) ressalta que o Merengue “era comumente associado à ‘imoralidade’, ao ‘mau-gosto’, à ‘vulgaridade’, ao ‘exagero’ e a outras demais conotações relacionadas”, e isso era reflexo de como as pessoas de classes mais baixas da sociedade eram vistas. Nos resultados de sua pesquisa, Lima (2010) diz que o Merengue também era visto desta mesma forma em seu país de origem, a República Dominicana, inclusive durante o período em que entrou no “gosto popular” – em meados do século XIX. O que cabe aqui mencionar é as mudanças que aconteceram com o estilo musical ao longo dos anos; de acordo com Lima (2010), os locais onde o Merengue e, posteriormente, a Lambada eram tocadas nas festas, foram os mesmos locais onde a tendência cultural de décadas depois também tocou, as famosas aparelhagens.

Essa dinâmica social nos retoma a discussão sobre identidade cultural proposta por Stuart Hall (2006a; 2006b) e de hibridismo proposto por Haesbaert (2012). As mudanças aceleradas políticas, econômicas e culturais, características do mundo moderno e pós-moderno, acontecem em um processo de transculturação e transterritorialidade. Como já citado por Lamen (2011) e ressaltado pelas pesquisas etnográficas aqui apresentadas, a construção dessas identidades culturais se deu, em grande parte, pela facilidade de adaptação da cultura cabocla da região Amazônica. A partir desse pressuposto, partiremos para a forte presença da radiofonia que foi de extrema importância para que esse cenário fosse possível, como menciona Lima (2010):

A radiofonia, por sinal, é comumente reconhecida como o “veículo original” da presença musical caribenha na região, uma vez que, das décadas de quarenta a setenta, nos estados do Amapá, Pará e Maranhão, através das chamadas “ondas curtas” (certas frequências de captação de sinais radiofônicos), seria possível ouvir as programações de algumas rádios estrangeiras, principalmente, de países do Caribe. (LIMA, 2010. p. 8)

A presença da radiofonia de ondas curtas são de extrema importância também para a ampla assimilação da cultura musical do Caribe, o que é o caso de ritmos como o Reggae, da Jamaica, o Merengue, da República Dominicana, o Bolero, de Cuba, e o Calypso – foco deste trabalho –, de Trindade e Tobago. Com isso, temos a presença da Rádio Clube do Pará, que surge como a primeira estação de rádio da região Norte, 22 de abril de 1928, começando a mudar o cenário de isolamento do Pará com os municípios do interior (Wanderley, 2019). Seus criadores são Roberto Camelier, Eriberto Pio e Edgar Proença, inicialmente como um projeto experimental que passou por diversos desafios logísticos e econômicos antes de se estabelecer como uma estação importante de rádio para a região da Amazônia brasileira.

De acordo com Patrícia Wanderley (2019), a chegada da rádio na região Amazônica foi a principal novidade da primeira metade do século XX, e essa novidade transformou o cotidiano da vida das populações, “pois o contato com o ‘mundo externo’, antes, era feito pelos barcos que abasteciam os seringais e as pequenas povoações de mercadorias” (WANDERLEY, 2019, p. 41). O principal diferencial do rádio em relação ao jornal impresso era a facilidade de suas informações irem para os interiores do estado, que até então eram “isolados” em relação à capital Belém (Wanderley, 2019). É importante destacar que a energia elétrica apenas surge em algumas regiões dos municípios do interior depois da década de 1960, inclusive, esses aparelhos receptores eram muito caros para as pessoas de classe mais baixa, grande maioria das pessoas que viviam nos interiores, pudessem comprar (Farias, 2011).

A principal causa dessas mudanças que a rádio proporcionou na região da Amazônia paraense foi por causa da criação da Rádio Clube do Pará, a primeira emissora de rádio da região Norte do País. Essa emissora foi a precursora do movimento de interiorização, com sua busca de levar a rádio para os municípios do interior do Pará (Farias, 2011; Wanderley, 2019). Nas entrevistas com os artistas paraenses, Lima

(2010) percebe a forte importância que a rádio teve para que ritmos como o Merengue, em meados do século XX, fosse tão bem recebido, já que era mais comum serem captados as ondas sonoras que vinham do Caribe do que as que vinham do restante do país (Lima, 2010).

As rádios ainda exercem um papel fundamental na vida dos paraenses, e esse papel ajudou na chegada dos ritmos de grande cunho político que ganhava destaque nas duas ilhas de Trindade e Tobago, o Kaiso, que seria conhecido nacionalmente como Calypso a partir da década de 1990. Contudo, antes mesmo de falar do Calypso e sua longa trajetória de luta por emancipação (BBC News Brasil, 2018), é preciso voltar um pouco na discussão sobre a capacidade da “cultura cabocla” de inovar-se e adaptar-se às mudanças sociais e culturais e, principalmente, às tendências musicais.

De acordo com as pesquisas de Lamén (2011), os artistas entrevistados insistiam na facilidade do paraense em ir “pela beira”, ou seja, de ir se adaptando às “influências” que vinham de fora. A Guitarrada, por exemplo, surgiu a partir das tendências musicais que chegaram do Caribe – Merengue e, posteriormente, a Lambada – e dos Estados Unidos via sudeste do país – influências do rock norte-americano – misturados com a própria cultura local, como o Carimbó (Lamén, 2011). É importante essa perspectiva para dar compreendermos a essência do Calypso paraense, que é uma grande mistura de ritmos, em específico o da música brega.

A história da música brega é muito extensa e caberia uma próxima análise futura, no entanto, o que nos interessa para este debate é a forma como essa vertente musical ganhou destaque nas regiões fora do eixo hegemônico, sul e sudeste, no qual se destacava a ascensão da Música Popular Brasileira a partir da década de 1970 (Costa e Garcia, 2015). O trabalho de Maurício Costa e Sônia Garcia (2015) sobre o Tecnobrega, fenômeno do Pará, destaca como as músicas do chamado ritmo brega eram vistas com repulsa pelas “camadas intelectuais” pelo seu “mau gosto” e sua “cafonice”. Mas essa vertente de músicas mais românticas ganharam espaço nas regiões do Norte e Nordeste do país pelas camadas mais populares e moldaram-se na identidade cultural dessas comunidades (Costa e Garcia, 2015).

O brega, no Pará, tornou-se símbolo da cultura paraense. Segundo os autores, “a expressão “brega” seguiu, ela própria, um movimento de posituação, produzindo variações que reeditaram o termo como marca de vitalidade simbólica no imaginário”

(COSTA E GARCIA, 2015, p. 3). O que vale ser entendido com isso para este trabalho é, portanto, o cenário propício para a transformação de um novo ritmo que alavancaria como forte presença na identidade cultural paraense na virada do milênio: a mesclagem da música brega com um ritmo animado e com letras de resistência que as “ondas curtas” traziam do Caribe, o Kaiso, o ritmo mais político do Caribe.

KAISO, O RITMO MAIS POLÍTICO DO CARIBE

Após uma longa discussão sobre as questões que envolvem a ideia de identidades culturais e suas mudanças constantes e sobre os movimentos de multiterritorialidade, entremos, então, na trajetória política do Calypso, que remete aos povos negros do oeste da África que foram capturados e escravizados pela antiga colônia de Trindade e Tobago (BBC News Brasil, 2018). A escrita original do estilo musical é Kaiso; o nome Calypso ganhou destaque após o sucesso da versão paraense, pois a maneira como as pessoas que não faziam parte da cultura africana entendiam a pronúncia era Calipso ou Calypso.

De lá para cá, o ritmo musical passou por diversas transformações, antes mesmo de ganhar notoriedade dos músicos paraenses. As informações obtidas através do artigo da BBC News, traduzida para sua versão brasileira em 2018, durante as décadas de 1920 e 1930, praticamente um século depois do fim da escravidão da então colônia britânica, o Calypso recebeu as primeiras gravações comerciais, o que ficou conhecido como a era de ouro do ritmo. As letras dessas canções possuíam caráter crítico diante das diversas questões sociais vivenciadas nas ilhas de Trindade e Tobago, como por exemplo à má administração da Colônia, aos direitos civis e até mesmo à corrupção. Com esses dados históricos, podemos perceber todo o processo de resistência através das práticas culturais que foi mencionado nos tópicos anteriores a partir dos conceitos de Hall (2006a e 2006b) e Haesbaert (2012). Cabe aqui, portanto, situar brevemente o período histórico do país do Caribe que serviu de berço para a ascensão do Kaiso.

As ilhas de Trindade e Tobago tornaram-se colônia da Espanha a partir do final do século XVI com as navegações lideradas por Cristóvão Colombo, no entanto, de acordo com as pesquisas realizadas pelo Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe, da Universidade de São Paulo (USP), apenas a ilha de Trindade foi ocupada pelos colonizadores europeus durante esse período; Tobago só foi ocupada em 1632 por

colonizadores vindos da Holanda. Até então, ainda de acordo com o Portal, as duas ilhas principais que compõem o território do país não eram unificadas, somente após serem conquistados pelos ingleses – Trindade em 1802, a partir do Tratado de Amiens, e Tobago em 1814, depois de anos de disputa pelo controle dela – e terem sua administração unificada em 1898. E, como todas as colônias da América Latina e Caribe, a principal mão de obra era a de pessoas africanas escravizadas.

Diante do perfil de crítica política que o Kaiso possuía, além de outras questões coloniais da época nos territórios controlados pelos ingleses, as autoridades britânicas decidiram proibir instrumentos de percussão na região caribenha em 1881 (BBC News Brasil, 2018). Contudo, houve o que Hall (2006a) chamaria de movimento de resistência, no qual os povos escravizados se inovaram utilizando outros objetos para realizar suas canções, como panelas, tampas e latas (BBC News Brasil, 2018). Em 1939 foi criada a competição Monarca do Calipso, e os primeiros vencedores dessas competições reforçaram o foco político em suas músicas.

Outro ponto importante que é preciso destacar é a presença das mulheres na história do Kaiso. Mesmo com sua longa tradição no ritmo, elas só foram ganhar maior visibilidade após a década de 1960 no cenário comercial, principalmente após Calypso Rose, primeira mulher a ganhar a competição Monarca do Calipso, em 1970. A segunda mulher a ganhar a competição foi Singing Sandra, uma das maiores personalidades do Kaiso, que trazia em suas letras críticas à pobreza, à exploração sexual e ao militarismo em suas canções (BBC News Brasil, 2018). “Die With My Dignity” é uma de suas canções que falam sobre exploração sexual da mulher no cenário trabalhista, nela Singing diz:

“Well, if is all this humiliation to get a job these days as a woman, brother, they could keep their money. I go keep my honey and die with my dignity!” [Bem, se é toda essa humilhação para conseguir um emprego hoje em dia como mulher, irmão, eles podem ficar com o dinheiro deles. Eu vou ficar com meu querido e morrer com minha dignidade!]. (Trecho da música "Die With My Dignity" de Singing Sandra, 2008)

De acordo com o artigo publicado pela BBC News, durante os anos 1960 os artistas do Kaiso – ou Calipso/Calypso como ficaram conhecidos – focaram em composições que falassem da segregação racial, em específico a que acontecia

violentamente nos Estados Unidos na época. Esse processo de conscientização racial estendeu-se para além das ilhas e chegaram em diversos lugares, inclusive com músicos norte-americanos e, obviamente, na América do Sul. Partiremos, então, para o Calypso paraense, que chegou do Caribe e possui influência de outros ritmos regionais, como o Carimbó, o Siriá, a Lambada e a Guitarrada, estes últimos que também possuem influências de músicas afro-caribenhas que vieram através das embarcações e das ondas de rádio que já mencionamos anteriormente.

A história do Calypso no estado inicia na década de 1990, quando uma versão alternativa da música brega começa a se tornar tendência na região, o famoso brega pop; sua rápida proliferação pelas periferias belenenses, fez com que os músicos paraenses se adaptassem às mudanças, características do que já falamos sobre a "cultura cabocla". A partir daí, esses artistas decidiram fundir o brega pop aos ritmos regionais e aos ritmos caribenhos, em especial ao ritmo animado e dançante que vinha de Trindade e Tobago, o Kaiso.

Grandes nomes do gênero logo começaram a se destacar no cenário musical da época, como é o caso do cantor Wanderley Andrade e seu álbum *O Gênio do Calypso*, lançado em 2001. Outros nomes são o da Banda Sayonara, Adilson Ribeiro, Banda Quero Mais, Nelsinho Rodrigues, entre outros. No entanto, não poderíamos esquecer das duas principais bandas que consolidaram o Calypso como uma legítima identidade cultural do Pará: Companhia do Calypso, fortemente representada pela ex-vocalista Mylla Carvalho e, talvez a mais importante, a Banda Calypso, liderada pela dupla Joelma e Chimbinha. Este trabalho, deve-se esclarecer, é para mostrar como os movimentos de multiterritorialidades são fundamentais para o processo de transculturação (Haesbaert, 2012) que são características das identidades culturais na modernidade e pós-modernidade propostas por Hall (2006a e 2006b) e suas atrações práticas, como é o caso do Calypso.

CONCLUSÃO

Para a formação de uma nova identidade cultural é imprescindível que haja movimentos e trocas culturais, não apenas se locomover por territórios diferentes, mas participar ativamente das práticas culturais e absorver essas práticas. Como foi discutido

neste trabalho com os autores, podemos concluir que o mundo está sempre mudando e as culturas não são fixas no tempo e imutáveis como defendem as forças hegemônicas.

E as mudanças culturais a partir das mesclagens musicais é um fenômeno histórico em todo o mundo, e isso não foi diferente no Pará. Mesmo com sua diversidade étnica, cultural, social e econômica, ritmos consolidaram-se como símbolos da cultura paraense; a presença do Caribe na região Amazônica não pode ser deixada de lado, pois foi de grande abundância o enriquecimento cultural que foram obtidos através do processo de resistência e que proporcionaram a formação de uma das várias identidades culturais amazônicas.

REFERÊNCIAS

- A POLÍTICA por trás do ritmo Calipso. **BBC News Brasil**, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-fut-45608523>>. Acesso em: 13 de jul. de 2023.
- COSTA, Atônio Maurício Dias da; GARCIA, Sônia Maria Chada. Tecnobrega: uma prática musical paraense. **Revista Tucunduba**, v. 4, p. 50-67, 2015.
- FARIAS, Bernardo. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, v. 11 XI, p. 227-265, 2011.
- HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. In: BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia [online]**. Salvador: EDUFBA; Edições L’Harmattan, 2012, pp. 27-46. ISBN 978-85-232-1238-4.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 11. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006a.
- HALL, Stuart.. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, (1), p. 21-35. <<https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2006.10360>>. 2006b. Acesso em: 13 de jul. de 2023.
- LAMEN, Darien Vicent D. Reflexões críticas sobre a lambada, identidade cultural e o mito fundador da Amazônia. In: **Sociedade e saberes na Amazônia** / Organização de Marco Antônio da Costa Camelo et. al. – Belém: EDUEPA, 2018. 271 p. Inclui bibliografia ISBN 978-85-8458-037-8.
- LIMA, Andrey Faro de. “O Caribe é aqui!”: Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. **Revista de Estudos em Relações Interétnicas | Interethnics**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2014. DOI: 10.26512/interethnica.v14i1.15348.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Identidade Cultural, Identidade Nacional do Brasil**. Tempo Social; Rev. Social. USP, S. Paulo, 1(1): 29-46, 1.sem. 1989.

WANDERLEY, Patrícia Teixeira Azevedo. **Alô, Alô Amazônia:** o rádio que o ouvinte também faz. Orientadora: Luciana Miranda Costa. 2019. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.