

“O Caribe é Aqui!": Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense¹

Andrey Faro de Lima (Doutorando/PPGCS/UFPA/Pará)

Resumo

Pensar os diferentes recursos, estratégias e negociações a partir dos quais grupos sociais diversos constroem suas fronteiras identitárias consiste em reconhecer, desde já, que se está a caminhar por terrenos repletos de trilhas que se cruzam, bifurcam-se, encontram-se ou até mesmo estão por serem abertas, e que não deixam de constituir os percursos pelos quais se deve enveredar. Por meio desta comunicação apresento algumas considerações desenvolvidas acerca da contribuição, apropriação e influência de gêneros musicais caribenhos para o processo de construção de uma identidade ético-estética paraense. Pesquisas preliminares sugerem que além das relações decorrentes de circunstâncias e condições históricas, tecnológicas e geográficas específicas, houve também uma série de construções e articulações performático-discursivas no direcionamento que a relação Caribe/Pará teria ou não assumido para a definição e legitimação de uma identidade marcada pela presença caribenha. Além disso, percebe-se que este processo não se deu de maneira tão casual ou pontual, pois envolveu domínios múltiplos, que incluem transformações e fenômenos inclusive globais, gradativamente e em diversas frentes, abrangendo projetos implementados ou articulados por sujeitos e grupos sociais com vistas à configuração desta relação.

Palavras-Chave: Identidade, Fronteira, Música

Pensar os diferentes recursos, estratégias e negociações a partir dos quais grupos sociais diversos constroem suas fronteiras identitárias consoante processos de identificações e diferenciações, consiste em reconhecer, desde já, que se está a caminhar por terrenos repletos de trilhas que se cruzam, bifurcam-se, encontram-se ou até mesmo estão por serem abertas, e que não deixem de constituir os percursos os quais se deve enveredar.

Neste sentido, por meio desta comunicação apresento algumas considerações desenvolvidas durante o andamento de minhas pesquisas de doutorado² acerca da contribuição, apropriação e influência de gêneros musicais caribenhos para o processo de

¹ Trabalho apresentado na 27ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil.

² Projeto intitulado “Caiu do céu, saiu do mar...”: A face caribenha da música popular do Norte do Brasil (PPGCS/UFPA, 2009).

construção de uma identidade ético-estética paraense. Pesquisas preliminares sugerem que além das relações decorrentes de circunstâncias e condições históricas, tecnológicas e geográficas específicas, houve também uma série de construções e articulações performático-discursivas, realizadas por diversos mediadores, no direcionamento que a relação Caribe/Pará teria ou não assumido para a definição e legitimação de uma identidade marcada pela presença caribenha. Além disso, percebe-se que este processo não se deu de maneira tão casual ou pontual, pois envolveu domínios múltiplos, que incluem transformações e fenômenos inclusive globais, gradativamente e em diversas frentes, abrangendo projetos implementados ou articulados por sujeitos e grupos sociais com vistas à configuração desta relação. Considerando que a presença de gêneros musicais caribenhos no estado do Pará, (e em alguns estados vizinhos como o Maranhão e o Amapá), representa, de um modo ou de outro, um indicativo dos fluxos e refluxos que, subseqüentemente, marcaram a identificação deste último com a primeira, percorro aqui, caminhos que busquem aprofundar os estudos acerca de como tem se configurado e se desenvolvido esta mesma “identificação”.

No “ritmo” da relação Caribe/Norte do Brasil

Quando, ainda por conta de minhas pesquisas de mestrado³, entrevistei vários produtores musicais, músicos e proprietários de *aparelhagens* de Belém do Pará, observei o quanto eram freqüentes as menções à participação dos então referidos “ritmos caribenhos” no processo de construção do que contemporânea e notoriamente se reconhece como “música/cultura paraense”. Tais menções não deixaram de frisar o caráter subterrâneo que estes mesmos “ritmos” assumiram nos momentos tidos como iniciais de sua presença no estado do Pará.

[...] Quando foi chegando a década de cinquenta; a década de sessenta, começaram a surgir aquelas vitrolas, aquelas radiolas no Brasil... aí começaram a trazer umas pra cá... Como não tinha publicidade, era só aquele Repórter Shell... bem pouquinho ainda se ouvia falar alguma coisa de publicidade... Papai como era marinheiro, ele conseguia muitas músicas através dos portos, dos colegas, conseguia muita música de merengue aí de

³ Em minha dissertação, intitulada “É a festa das *aparelhagens*!”: Performances Culturais e Discursos Sociais (2008), desenvolvi estudos sobre as *festas de aparelhagem* que, genericamente, inserem-se no conjunto de modalidades festivas sonorizadas pelas *aparelhagens*, empresas que se identificam pela utilização de suntuosos aparatos sonoro-eletrônicos; devidamente diferenciadas pelo “estilo” de festas que propõem, o público que atraem e por suas dimensões e feições diversas.

fora. E ele colocava na porta da loja que nós tínhamos, uma fábrica de móveis, pra animar os clientes, os funcionários. Ele gostava da música e deixava tocar lá na frente... O tempo todo tocando aquilo [...] Mas naquela época nem todo mundo queria ficar escutando... sabe como é que é, diziam que era música de bordel, de cabaré... (Zenildo Fonseca, proprietário da *aparelhagem* Brasilândia em entrevista realizada em 27/05/2007).

De acordo com Zenildo Fonseca, proprietário de uma conhecida *aparelhagem* chamada Brasilândia, o *merengue*⁴, nas décadas de cinquenta e sessenta, em Belém do Pará, restringia-se, quase que exclusivamente, às gafieiras e bordéis das zonas portuárias e “distantes” da cidade, bastante conhecidas pelos personagens que ali figuravam – estrangeiros, artistas, prostitutas, boêmios em geral – sendo que muitos segmentos da população cultivavam forte “recalque” pelo gênero: “ninguém costumava tocar nas festas mais familiares”.

Durante o doutorado, conheci o famoso banjista e compositor Raimundo Leão (o Mestre Curica), ex-componente do conjunto de carimbó Uirapuru (do notório Mestre Verequete); e também do grupo Mestres da Guitarrada⁵, na ocasião, este me explicou o matiz moral que o *merengue* possuía na capital paraense.

Pra ti ter uma consciência, só tocava *merengue* em programas nobres. Ninguém escutava. O cara lançava lá na... não tocava em FM nem AM... *merengues*. Era considerada música de gafeira. Era puta que dançava *merengue*. Aqueles caras com calça boca de sino, sapato branco. Era bonita a dança. Então não tocava em rádio. Pra tocar era de meia noite até uma hora. O pessoal não escutava. Vê agora. (...) (Curica, por que o *merengue* só tocava em gafeira?) porque não tinha mercado pra ele na alta sociedade. Se tocasse *merengue* na alta sociedade: “olha! aquela casa virou agora cabaré!”. Só tocava onde? Nos cabarés, nas boates da condor, onde dava

⁴ De acordo com Teo Veras (2007), o *merengue*, gênero musical de origem afro-caribenha que, presume-se, tenha surgido na República Dominicana (alguns autores afirmam ter se originado no vizinho Haiti ou derivar de uma modalidade do *son* cubano); até o início do século XX era marcado pelas proibições e desprezo por parte de setores dominantes daquele país. No entanto, após o término da ocupação americana, o *merengue* passou a ser apresentado e projetado como símbolo nacional dominicano. O principal veículo de propaganda nacionalista mediado pela representação do *merengue* foi a radiodifusão. Gradualmente, o *merengue*, assim como outros gêneros musicais também nacionalizados no Caribe e América Latina (*bolero*, *samba*, *rumba*, *mambo*, *plena*, *son*), expandiram-se para todo o mundo, incluindo, Estados Unidos e Europa.

⁵ Os Mestres da Guitarrada foi um projeto do músico paraense Pio Lobato e procurou juntar algumas personagens representantes da chamada *guitarrada*, ou *lambadão* (algo como uma *mescla* de vários gêneros musicais caribenhos, o *merengue*, a *cúmbia* e o *kompá*, com alguns elementos da música local e regional, como o forró e o carimbó; caracterizado pela onipresença melódica da guitarra). O grupo fez, nesta primeira década do século XX, bastante sucesso, tocando em vários outros estados e fora do país. Os componentes do Mestres da Guitarrada eram Curica, Vieira e Aldo Sena. Atualmente (2008), Curica e Aldo Sena saíram do grupo para formarem o Guitarradas do Pará.

mais povão. Era gafeira. Porra, tu ia ali no bar São Jorge na Condor, meu. Era casa cheia. Tu rolava um merengue desse até os mortos levantavam. (...) (Curica, tens uma ideia do porque a alta sociedade não gostava de merengue?) porque eles tinham preconceito com a música. A alta sociedade tinha preconceito porque quem ouvia merengue e dançava era gente que freqüentava a baixa sociedade. Era puta, ladrão, rapariga. Essas pessoas que freqüentavam a baixa sociedade. Um filho de família não ia pra uma boate daquela. (Entrevista realizada em 27 de janeiro de 2010).

Como se nota, o *merengue* em Belém era comumente associado à “imoralidade”, ao “mau-gosto”, à “vulgaridade”, ao “exagero” e a outras demais conotações relacionadas. Por sua vez, estas mesmas conotações eram atribuídas a grupos e sujeitos reconhecidos como pertencentes à “baixa sociedade”⁶. A trajetória do *merengue*, em si, é marcada pela negação, pela repulsa e pelo desprestígio das camadas sociais mais altas. Mesmo na República Dominicana, onde o gênero musical, com a ascensão de Rafael Trujillo (1930-1961), adquiriu status de símbolo nacional, o merengue chegou a sofrer restrições e reações negativas por conta de seus aspectos étnico, musical, poético e coreográfico. Desde meados do século XIX, quando o *merengue* começou a “cair no gosto popular” dominicano, não foram poucas as manifestações de repúdio e ojeriza. Manifestações estas oriundas, sobretudo, de segmentos intelectuais pertencentes a uma elite branca local, representante de um nacionalismo devidamente ancorado no sentimento anti-haitiano (anti-africano) e pró-europeu. Conforme comenta o etnomusicólogo Paul Austerlitz (1996), muitos foram os escritos repudiando a “nova música”, vista como associada à presença negra haitiana e de outros países caracteristicamente afro-caribenhos (como Cuba) no país.

The frequency with wich contemporary writings refer to merengue indicate it's popularity in the Republic, but most of these writings condemn it. (...) The earliest extant document, from 1854, reflects the horror with wich urbane intellectuals reacted to the licentious commotion provoked by the new music. (AUSTERLITZ, 1996 p 18)

⁶ O historiador Milton Moura comenta em artigo que o *merengue* na capital baiana, diferentemente da *rumba* e do *mambo*, geralmente era visto com escárnio, o que contrasta com o tom nostálgico apresentado pelos seus informantes, quando se referiam à presença do gênero nos bordéis e gafeiras de Salvador. “No Maciel, no São Miguel, no Julião, na Misericórdia, nas casas do baixo meretrício – o *brega* – a variação de música caribenha mais praticada era o merengue, notadamente picante, semelhante à lambada e ao arrocha de nossos dias. Dizia-se que era *uma música esculhambada* – uma *baixaria*. (...) A coreografia do merengue costumava ser identificada com pantomimas eróticas; ainda hoje, 50 ou 60 anos após, os informantes manifestam indisfarçável prazer em lembrar esse tipo de música e dança” (MOURA, 2009, p 368-369).

Grande parte das manifestações de repúdio buscava se justificar na crítica que fazia acerca da suposta lascívia e vulgaridade do *merengue*, presente não apenas nas temáticas da maioria das letras, com teores geralmente satíricos e eróticos, mas também na dinâmica com que muitas canções eram *performatizadas*. O notório etnomusicólogo Peter Manuel (2006), ao escrever sobre o *sexismo* presente em diversas canções caribenhas, incluindo o *merengue*, tece comentários em torno da dinâmica performática de alguns gêneros musicais que construiriam ou refletiriam contextos e relações sociais.

In many cases, more important than a song's lyrics are the dynamics of how the song is used, especially in terms of what is happening on the dance floor. (...) Hence, while a dour critic might regard the words of the meringue "La Tanga" (The Thong) as "objectifying", when that song is performed in clubs women love to jump to the stage and strut their stuff to wild applause. (MANUEL, 2006, p 282)

Mesmo após desfrutar da posição de ícone da nacionalidade dominicana (não deixando de ser, em muitos domínios, discursivamente afastado de qualquer referência afro-caribenha), tendo sua presença controlada politicamente pelo governo de Rafael Trujillo, observa-se que a modalidade mais conhecida do chamado *merengue cibaeño*⁷, então reconhecido como legítimo representante do *merengue* dominicano (e, por conseguinte, da identidade dominicana), chamava-se *perico ripiao* (queira ou não, uma alusão direta à genitália feminina). O *perico ripiao*, segundo observa Paul Austerlitz, era apreciado nas casas de prostituição por muitos dominicanos oriundos das camadas mais altas da sociedade. Uma questão interessante, diz respeito ao fato de que um dos maiores nomes do "estilo" *perico ripiao*, o acordeonista e violonista dominicano Luis Kallaf, tornou-se uma referência bastante presente nos relatos das pessoas que entrevistei. Luis Kallaf mudou-se ainda na década de trinta para Nova York, passando a fazer parte, junto com outros músicos como Joseíto Mateo, da emersão da música dominicana em terras norte-americanas. Posteriormente, com a queda do que se chamou de "Era Trujillo", em 1961, Luís Kallaf e seu grupo, o *Los Alegres Dominicanos*, adquiriram expressiva notoriedade na República Dominicana. Este período coincide com o sucesso do *merengue*

⁷ Tanto no período governado por Rafael Trujillo quanto em época posterior, o *merengue* tido como mais tradicional, ou *merengue típico*, era o composto por tambora, güira, acordeon, maracas e violão, conforme tocado na região de Cibao, no leste da república Dominicana, de colonização e povoação marcadamente espanhola.

e, sobretudo, da música de Luis Kalaff, em gafieiras, bailes sonorizados por equipamentos valvulados, concursos de dança e programas radiofônicos noturnos em Belém e cidades próximas.

Antônio Maurício da Costa, em sua tese de doutorado, intitulada *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém* (2004) observa que a *festa de brega*, como um modelo típico de lazer da cidade, adequou-se a outro modelo festivo já presente no Norte do Brasil. “As aparelhagens de válvula e ‘boca de ferro’ faziam festas nas antigas ‘sedes’ e cabarés/gafieiras da cidade em que se tocava merengue, bolero e versões mais abrazeiradas do bolero”. O autor sublinha, a partir da entrevista que realizou com Gilmar Santos, proprietário da *aparelhagem* Rubi, que as festas de cabarés/gafieiras eram ambientes devidamente distanciados e diferenciados pela reputação que obtinham.

Mestre Curica cita (além dos bares e casas de prostituição do bairro da Condor) diversos locais destinados à música caribenha.

(...) o xodó ali. Tu te lembrás do xodó. O pessoal dizia: “olha, onde é que tem putada. Vamo pra uma putada. Pra dançar mesmo”. Gente que gostava de dançar. Você numa festa de sociedade era só música clássica. Já o povão não. Ia pra Icoaraci, Alto do Bode, Chacrinha, Carroceiro, Norte Brasileiro, São Joaquim da Marambaia, Santa Cruz na Pedreira. Era putada mesmo, casa cheia. (Entrevista em 27 de janeiro de 2009)

Constituíam “espaços” social e geograficamente periféricos, porém, eventualmente frequentados por sujeitos de camadas sociais mais abastadas. O músico e poeta Paulo André Barata relata no livro de poemas e memórias *Palácio dos Bares*, de Salomão Larêdo, o que lhe levou até o bairro da Condor, espaço da boemia belemense.

Eu frequentei o Bar da Condor por curiosidade. A primeira vez que estive lá eu já sabia que ali se fazia a grande música no Pará, a música que vinha do Caribe. Eu não ia atrás de sexo na Condor, eu ia atrás de dançar, porque as meninas que frequentavam o bar eram exímias dançarinas. (BARATA citado por LARÊDO, 2003 p 391).

A dança, por sinal, é comumente apresentada como elemento primo da empatia dos paraenses com a música caribenha. Ionete da Gama, a Dona Onete, cantora e compositora paraense que, nesta primeira década do século XX, adquiriu relativo renome como uma das representantes da expansão, no cenário brasileiro, da “música paraense”, fala justamente do

papel que a dança obtém no processo de identificação dos paraenses com a música caribenha e no próprio processo de identificação do “ser paraense”.

(...) vou te dizer, nós não temos no Brasil pessoas melhor pra dançar do que nós, o nosso corpo já é ritmado, note o andar da mulher do Pará e o andar das mulheres aí de fora. Você ta entendendo. Você pode ver, ela anda sem compromisso, ela não se preocupa... no jeito de andar, no jeito de sentar, entende. Nós... é uma coisa livre. Você dança um brega... lá eles saem aí dançando, não sabem dançar. Não sabem, mas qualquer ritmo que tocar a paraense dança. Já é o corpo dela, já é ritmado de natureza. Então o Caribe ta aí. A lambada não é nada mais do que o ritmo do merengue. Sabe aqueles merengues velhos, dos anos cinqüenta, anos quarenta e nove, que eu dancei muito merengue, quando eu morava na Pedreira, dancei muito merengue. Então esse ritmo de merengue se juntou com o toque do samba daqui da Pedreira. Então ele foi se criando no jeito caribenho. (Entrevista realizada em 02 de março de 2010)

Com intuito de enfatizar a importância da dança na relação com os ritmos caribenhos, Dona Onete canta um trecho de uma das suas composições, no “ritmo da cúmbia”, que ilustra de modo pertinente suas observações: “(...) meu balanço crioulo veio de Itamaracá, São Jorge. Santa Lúcia, Cayena/aí pelo mar do caribe eu velejei/lá encontrei um ritmo louco pra se dançar” (Entrevista realizada em 02 de março de 2010).

Os concursos de dança, que incluíam majoritariamente a *cúmbia*, o *bolero* e o *merengue*, são mencionados como bastante estimados por vários segmentos da população local. Conforme pude observar em minha pesquisa acerca das *festas de aparelhagem*, estes concursos, na década de sessenta, ocorriam em bailes sonorizados por equipamentos valvulados que, posteriormente, passaram a ser chamados de *aparelhagens*. Curica sublinha, inclusive, que a presença recorrente de músicas caribenhas nos repertórios se tornou o mote do sucesso de alguns *aparelhos*.

O Itamarati só era pra alta sociedade. Agora por que o Itamaraty pegava porrada do Leão Azul em Icoaraci? O Leão Azul metia um merengue desses, chega a mulata... (mas isso em que época, mais ou menos?) na época de sessenta, até os anos setenta, era isso. (...) Lá em Icoaraci, o Pinoti, que era funcionário do Itamarati, ele largava o Itamarati pra se meter lá no Leão Azul. Ele pegava uma dona que ele tinha lá. Uma magrinha morena. Andava com limãozinho na bolsa. Quando sapecavam: olha, concurso de merengue! Uma taça, meia dúzia de cerveja, meia grade, era assim. Formavam um jurado. O cara que entendia de dança mesmo. Aí, porra! largavam um merengue daquele. Meu irmão. Tu gostava de ver o cara sapatear com a dona. Dona que parece que tinha uma mola na cintura.

Boa de merengue. Pra sacanear o cara ainda botava o limão aqui, junto com a testa da dona. Aí ia marcando... (Entrevista em 27 de janeiro de 2010)

Sobre as festas na quais se escutava e dançava os “ritmos” do Caribe, Maurício da Costa frisa que estes também estavam presentes em outros ambientes festivos que não os bordéis e gafieiras, onde “ocorriam festas de merengue e bolero; que mais tarde viriam a ceder lugar às festas de brega” (COSTA, 2007, p. 37).

Ao percorrer as trilhas que me indicassem como teria se dado a presença da música caribenha no estado do Pará (do ponto de vista material e discursivo), parti em busca de produções acadêmicas e não-acadêmicas sobre o assunto. A maioria das referências encontradas menciona o isolamento econômico e sócio-cultural da região Norte em relação às outras regiões do país (sobretudo, à região Sudeste, tida como hegemônica); e a importância da radiofonia para a introdução de “ritmos caribenhos” na região. 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. Com isso, os “ritmos caribenhos” tornaram-se, já naquele período, bastante familiares para parte da população destes estados.

Na “sintonia” caribenha: as ondas curtas

Nas entrevistas que realizei, embora tenham sido comumente citadas como “veículo original”, as “ondas curtas” não eram consideradas como preponderantes no que tange à presença de gêneros musicais caribenhos em Belém após as décadas de quarenta e cinquenta. Curiosamente, o francês é reconhecido como o idioma possivelmente falado e cantado nos programas radiofônicos estrangeiros nas décadas de sessenta, diferentemente das décadas imediatamente precedentes, quando o idioma captado pelas ondas curtas eram, geralmente, o espanhol. Isto faz crer, de acordo com alguns entrevistados, que aquelas primeiras provinham de lugares como a Martinica, Guadalupe e Guiana Francesa. Outra questão curiosa é que canções tidas como oriundas do Caribe de língua francesa, como o *meringue* e o *kompa*, só são ouvidas nas rádios e festas paraenses e estados próximos a partir do final da década de sessenta. Estes gêneros, por sinal, permearam a paisagem

sonora da região em um período marcado pelo sucesso expressivo (sobretudo, nas décadas de setenta e oitenta), em vários estados do Norte e Nordeste, do grupo haitiano Les Aiglons e sua divertida canção Cuisse-La (em Belém, a música ficou conhecida como *Melô do Tipiti*). Deve-se ressaltar que muitos destes gêneros musicais são reconhecidos, ao menos no Pará, como variações do *merengue*. A própria *cúmbia*, que também fez bastante sucesso na década de setenta e oitenta, principalmente, por meio do grupo colombiano Los Corraleros de Majagual e a canção Caballito Relinchon (o *Melô do Cabacito*), é muitas vezes referida como um estilo de *merengue* mais “lento e marcado”. O *merengue* de certa forma compreende, como definição, até a década de setenta, toda a diversidade de gêneros musicais reconhecidos como caribenhos (o *bolero*, ainda que muito presente nas festas, nas rádios e nas memórias dos entrevistados, não é, na maioria das vezes, referido como “ritmo caribenho”); introduzidos na paisagem sonora da região. O próprio *merengue*, dominicano, a partir de setenta, cedeu espaço para a música proveniente das Antilhas Francesas, então consideradas como um estilo de *merengue* “mais acelerado e frenético”. Na década de oitenta, estes ritmos passaram a serem chamados de *lambadas*, sobretudo, a partir da série de coletâneas *Lambadas Internacionais*, da gravadora paraense Gravason (cujo proprietário era o cantor, compositor, empresário e político Carlos Santos). Nestas coletâneas, que adquiriram grande sucesso em vários estados do Norte e Nordeste, as canções antilhanas eram referidas como *lambadas internacionais*, sendo então vinculadas ao termo que, desde o final da década de setenta, já era utilizado por locutores de rádios e músicos como um adjetivo referente às produções locais consideradas mais “explosivas” e “agitadas”, inspiradas nas músicas de origem caribenha tão em voga nas rádios e festas⁸.

Músicos, produtores, empresários, portos e marinheiros

Associada à influência da rádio, chama-se então a atenção para a participação de certos personagens (marinheiros, comerciantes, estrangeiros, músicos, produtores, empresários) que, pelos portos, desde meados do século XX, traziam ou encomendavam LP's de *merengues* e *boleros*.

⁸ A partir da década de oitenta, tanto a música das Antilhas francesas, quanto o *merengue* dominicano e a *cúmbia* colombiana foram acolhidos pelo “guarda-chuva” do *brega*, aqui associado a qualquer música tida como do “gosto” das camadas mais populares.

Talvez, uma das possíveis explicações para a presença de gêneros musicais como o *merengue* e o *bolero* em cabarés e gafieiras de Belém, Macapá, São Luís e Salvador – para citar alguns exemplos de capitais brasileiras – e; conseqüentemente, o desprezo que estes mesmos gêneros obtinham em determinados domínios sociais, esteja na proximidade recorrente, não casual e quase coincidente entre as zonas portuárias e de prostituição.

O antropólogo Carlos Benedito da Silva (2007) ressalta, neste íterim, a exemplo de Maurício da Costa, que o *reggae*, no Maranhão, até recentemente era identificado com a chamada “zona do baixo meretrício”, onde se ouvia diariamente “o ritmo jamaicano entremeado de *boleros* e *merengues*” (SILVA, 2007, p. 110). Conforme observa este autor, além da posição geográfica da região ter facilitado tais diálogos, vários grupos sociais de algumas localidades rurais do Maranhão afirmam que o *bolero* e o *merengue* (assim como o *reggae*) tornaram-se conhecidos através dos sons captados pelas “ondas curtas” ainda nas décadas de cinquenta e sessenta. Outros, por sua vez, afirmam que tiveram contato através de LP’s trazidos em navios que aportavam na capital. Muitos autores reconhecem que os portos de São Luís foram a principal entrada do *reggae* naquela cidade, por meio de marinheiros que utilizavam LP’s como moeda nas casas de prostituição das zonas portuárias.

A história do *reggae* na capital maranhense é recente, começou nos anos 1970. Não se sabe ao certo, no entanto, a trajetória do ritmo da Jamaica ao Maranhão. É provável que os primeiros discos tenham sido trazidos por marinheiros que vinham da Guiana Francesa e aportavam em Cururupu. Sem dinheiro para pagar as refeições, eles trocavam vinis de *reggae* por comida e bebida com donos dos bares ou usavam os vinis como moeda de troca para pagar as prostitutas no Porto do Itaqui, em São Luís. (FREIRE, s/r, p 02)

Ainda sobre a presença do *reggae* em São Luís do Maranhão, Carlos Benedito da Silva ressalta que o fenômeno está relacionado, em sua origem, com a amizade entre músicos e produtores paraenses e maranhenses, e do forte interesse de grande parte da população destes dois estados pela música proveniente daquela região.

Em solo maranhense, a música jamaicana chegou na década de 60 do século XX, na condição de música internacional, assim como a rumba, a salsa e o merengue, ritmos que já animavam os salões de festas populares do Maranhão. Através de mercados de discos populares do Pará, indivíduos

maranhenses ligados à música, em geral donos de aparelhagens e casas de shows, adquiriam discos de artistas da Jamaica juntamente com outras obras vindas, inclusive, da Europa (SILVA, 1995, p. 71).

As considerações de Carlos Benedito da Silva são reforçadas em diversos âmbitos discursivos que associam a presença do *reggae* em São Luís às relações estabelecidas entre artistas e produtores do Pará e Maranhão. Tais relações, inclusive, são citadas em uma conhecida música do grupo Tribo de Jah, chamada Pioneiros do Reggae, do álbum Gerreiros da Tribo⁹, 2007. Neste ínterim, em 1977, os DJ's de festas populares paraenses Ra's Alvim e Ra's Margalho, que já possuíam acervo de discos de *reggae*, fundaram a primeira casa especializada no gênero em Belém, chamada Toca do Reggae, no bairro da Pedreira. Quando esteve no Pará, o DJ maranhense Riba Macedo teria adquirido um destes discos, que logo passou a fazer parte, junto com *merengues* e *forrós*, dos repertórios das festas sonorizadas e promovidas por sua *radiola*.

De qualquer modo, sobretudo na década de oitenta, havia o reconhecimento, por parte de vários músicos e produtores do Norte e Nordeste, de que o Pará e, principalmente, Belém, assumia e representava uma espécie de porta de entrada dos *ritmos caribenhos* no Brasil. Isto se deu não apenas pela proximidade geográfica privilegiada, mas, sobretudo pela existência de uma indústria cultural local que, significativamente, retro-alimentava essa relação. O sucesso obtido pela *lambada* naquele período contribuiu fundamentalmente para que se consolidasse esta imagem do Pará e de sua capital.

No início dos anos 1980, a lambada tornou-se um estrondoso sucesso em Salvador, sendo o estilo mais executado nas barracas do Carnaval e da praia. As coletâneas *Lambadas Internacionais* eram presença obrigatória em todo tipo de festa, como uma explosão caribenha na Bahia. A lambada surgia como uma reencarnação do merengue. A conotação de *baixaria* não mais correspondia a uma reprovação; era um estilo considerado *muito picante*. Com estes sucessos, tinha início a penetração do repertório caribenho também através de Belém do Pará, cujos produtores culturais se organizavam para fazer da capital paraense a porta de entrada da música caribenha no Brasil. O paraense Carlos Santos, a partir de 1979, e o cearense Beto Barbosa, anos depois, se consagrariam como carreiras solo no âmbito da lambada. (MOURA, 2009, p 378)

⁹ Para melhor referenciar: “(...) Pioneiros do reggae da nação/Rasta Alvim, mercador de canções/Missionário visionário (seguido de Ras Margalho)/No coração de Belém do Pará/Passando discos e fitas de suas coleções/Rolando as primeiras pedras por lá...”.

Como citado anteriormente, coadunado à importância que obtiveram as “ondas curtas”, os portos e as incursões e empreendimentos musicais de artistas e produtores da região, verificou--se também, não somente em literatura pertinente, mas em relatos e citações feitas por várias personagens locais, retóricas sustentadas no reconhecimento de uma suposta situação de “isolamento” da região, o que teria contribuído para a vitalidade que assumiu esta identificação paraense com a música do caribe.

Um país caribenho que se chama Pará

A antropóloga Izabela Jatene (1997), em sua dissertação de mestrado¹⁰, refere-se ao “isolamento” pelo qual teria passado a capital paraense durante as décadas que se estenderam de 1920 a 1960, o que acabou, paradoxalmente, levando a cidade a estabelecer relações, predominantemente, com outras regiões estrangeiras próximas. Segundo a autora, este “isolamento” não apenas envolveu uma dimensão econômica, mas também sócio-cultural, “visto que, era muito comum, naquele momento, se ouvir contar que até mesmo as rádios de maior audiência eram de fora do país, o que gerava aqui o desenvolvimento de padrões culturais bem próximos a de outras regiões da América Latina e Caribe” (JATENE, 1997, p 28).

O discurso acerca do “isolamento” da região refletiu e sustentou algumas imagens e representações que atuaram significativamente na reprodução de uma série de retóricas e percepções em torno da própria definição identitária do estado do Pará e região. Refletiu e sustentou também, o estabelecimento de *fronteiras* que se desdobraram em muitos processos, dentre os quais a dita identificação com a música/cultura caribenha.

Para ilustrar as considerações aqui apresentadas, utilizo-me do trecho de um dos versos da música Porto Caribe, do notório poeta e compositor paraense Ruy Guilherme Paranatinga Barata. Este trecho de verso não apenas ilustra, mas marca discursivamente o contexto no qual se desenvolvem e se reproduzem muitas das representações e imagens referentes à “condição” que o estado do Pará assumia no cenário *nacional* nas décadas de sessenta e setenta.

¹⁰ Este trabalho discorreu sobre as diferentes composições “neotribais” presentes na paisagem urbana de Belém (com ênfase nos grupos *Drag Queens*).

Pois bem, a citação “*Sou de um país que se chama Pará/que tem no caribe seu porto de mar...*”, que Ruy Barata e seu filho Paulo André Barata compuseram em 1978, evidencia um período marcado pelas estratégias performático-discursivas; de cunho estético-político, empreendidas por intelectuais paraenses, durante as décadas de sessenta e setenta; que contribuíram para a construção de uma “identidade amazônica (paraense)” a partir da articulação de elementos culturais então tidos como *caribenhos* (além de outros elementos trazidos iconograficamente nestes mesmos discursos, tais como a música e a dança do *carimbó*; o suposto “resgate” da obra do compositor Waldemar Henrique; os “estilos de vida” *caboclo*, *amazônida* e *ribeirinho*, dentre outros recursos). Destarte, o papel que certas personagens (músicos, poetas, escritores, jornalistas, e outras figuras notórias do cenário artístico e intelectual paraense) desempenharam neste íterim, coadunadas ou não a demais processos (concomitantes ou seqüentes) que incluem a presença de gêneros musicais reconhecidos como *caribenhos*, participaram e participam significativamente das hodiernas imagens através das quais a região (seja referida como Pará, seja associada á ideia de Amazônia) procura se representar. Para se compreender o contexto sociocultural de tais articulações, deve-se reconhecer o nexos de relações e correlações existente entre estas movimentações regionalmente situadas, e escalas mais amplas, tanto nacionais quanto globais. Neste entrementes, há alguns momentos característicos, relativos, por exemplo, ao período de ascensão dos governos militares na década de sessenta, cenário político experimentado pelo Brasil e, de forma semelhante, por outros países da América Latina e Caribe.

Este cenário engendrou novos arranjos relacionais entre o estado do Pará e as demais regiões do país, decorrentes de um processo de *integração* geopolítico e econômico que acabou produzindo, paradoxalmente, tanto uma aproximação e identificação, em certos planos e domínios, entre *grupos sociais* de diferentes regiões do país, quanto também revelou configurações que evidenciaram uma *periferização* do estado do Pará e da Região Norte. Estes arranjos relacionais, que serviram de material sociológico para a adoção de certas posturas contestadoras por parte de artistas e intelectuais locais, marcam uma busca pelas identificações associadas a emblemas calcados na noção de *margem* e *isolamento*. Emblemas estes, sustentados, de modo ambíguo, nos confrontos com a ideia de *nacionalidade* e na afirmação de concepções tidas como *regionalistas*. Representando

assim um jogo duplo: coadunando-se aos movimentos artísticos e contestadores que emergiam, sobretudo, nas regiões hegemônicas do país e, ao mesmo tempo, trazendo à tona a ideia de *margem e isolamento*.

O cantor e compositor Paulo André Barata, filho de Ruy Barata, em depoimento ao livro de Salomão Larêdo, sublinha o caráter marginal que o *merengue* experimentava em Belém e de como este gênero musical adequou-se (representando e balizando) as suas escolhas políticas e estéticas no âmbito da música.

O meu depoimento tem muito a ver com o meu trabalho, com a minha música, com a influência que recebi. A Condor exerceu um fator preponderante na música que eu faço, porque lá recebi influência do caribe, através do merengue. Nós íamos para estes lugares porque a grande música no Pará não tocava no Pará Clube nem na Assembléia Paraense e, sim, nos guetos. (BARATA citado por LARÊDO, 2003, p 394)

Tem-se então a identificação discursiva da região (Amazônia ou Pará) com uma suposta “cultura caribenha” associada à apropriação estética e política de elementos tidos como característicos desta identificação. Conforme citado, tais articulações produziram percepções específicas, devidamente firmadas no leque de referências associadas à região (referências tanto endógenas quanto exógenas); que permeiam certas representações baseadas em processos de legitimação ou não-legitimação das imagens a partir das quais certos segmentos buscam se identificar.

É claro que as articulações políticas e estéticas que possivelmente marcaram esta identificação Caribe/Pará de modo algum podem ser consideradas como motores únicos das contemporâneas representações e imagens que comumente são reproduzidas nos diferentes domínios discursivos, primeiramente porque, do ponto de vista estético e sociológico, observa-se uma série de elementos e processos que indicam certos trâmites que possivelmente serviriam de “matéria-prima” para a construção retórica das identificações que se buscaram enfatizar, tais como a presença significativa, na paisagem sonora da região, de gêneros musicais reconhecidos como oriundos de países da região do Caribe, além de diversas gramaticalidades e demais interações políticas, sociais e econômicas historicamente reconhecíveis. Embora, devo frisar, esta referida identificação passa por uma definição baseada em querelas, negociações e estratégias de construção de diferenças e semelhanças então percebidas e delimitadas a partir do que, igualmente “deve ou deveria”

dizer respeito à música/cultura caribenha. Friso também que, como mostrei anteriormente, esta referida identificação com os ritmos caribenhos, ainda que, no contexto em questão, possua seus contornos e matizes específicos, não é, de modo algum, exclusividade paraense, já que pode ser observada, sob nuances diversas, em vários contextos, inclusive, em outros estados e países.

Destarte, embora se reconheça a presença da música/cultura caribenha em diversos outros estados e países, seguindo por esta trilha, chega-se às várias referências ao Pará como sendo uma espécie de *caribe amazônica* ou uma extensão brasileira do Caribe (ou caribenha no Brasil), devidamente apresentadas e reproduzidas por músicos, jornalistas, poetas, acadêmicos, políticos, dentre outras personagens; em diversos momentos e circunstâncias da história político-identitária recente do estado do Pará, da região e do país. É neste contexto que o verso da música de Ruy e Paulo André Barata se torna, talvez, um dos exemplos mais emblemáticos deste fenômeno. A influência caribenha (segundo me parece) é concebida como símbolo da especificidade e “autonomia” ao menos *cultural* do estado do Pará, no que compete à relação com o “centro” hegemônico do país.

Acredito que as representações e imagens contidas nestas articulações *regionalistas* não necessariamente constituam o eixo ideológico a partir do qual a maioria dos diferentes domínios e segmentos que mais notoriamente participam das definições identitárias da região (meios comunicacionais diversos, academia, personagens [intelectuais, artistas, produtores] locais), até porque tais domínios e segmentos não são, do ponto de vista discursivo, nem um pouco homogêneos, embora muitos certamente sejam permeados pelas articulações das quais venho falando.

Neste entretanto, a ideia de “isolamento” do Norte do Brasil, relacionada, por outro lado, à proximidade geográfica e social de outros países da América Latina e Caribe, devidamente refletida na captação dos sinais radiofônicos das emissoras estrangeiras, e o interesse local consolidado pelos “ritmos caribenhos”, surge na maioria das poucas produções documentais encontradas sobre o assunto.

Música, Interpretações e Discursos

Acredito que as distâncias e proximidades de uma ou outra região, nacional ou estrangeira, e a captação de emissoras estrangeiras pelas “ondas curtas”, foram importantes

para a consolidação da “música caribenha” em terras brasileiras, porém, tais fatores abrem algumas indagações relevantes no que diz respeito, principalmente, ao que, afinal, corresponderiam os tais “padrões culturais” caribenhos que teriam contribuído para a formação ético-estética do Norte do Brasil, conforme citado por Izabela Jatene e em que contexto estes “padrões culturais” puderam se reproduzir e se tornaram pertinentes e viáveis para tais identificações?

Muitos autores podem creditar esta possível receptividade paraense pela música proveniente do Caribe a aspectos, elementos, processos e trajetórias étnico-sociais similares entre estas duas regiões. Esta similaridade muitas vezes é reconhecida como decorrente de uma continuidade étnica e social que identifica o Norte do Brasil como parte de um dito “universo caribenho”. É claro que, neste ínterim, deve-se ressaltar que a história e os contornos sociais, humanos e culturais das variadas ilhas, países e litorais que compõem o cinturão conhecido como Mar do Caribe; que envolve uma diversidade de “universos caribenhos” são muitas vezes homogeneizados nesse processo. O antropólogo mexicano Luís Várgues Pasos se refere à dimensão *homogênea* e atemporal que caracteriza as imagens construídas sobre o Caribe, sobretudo, pelos meios de comunicação de massa e folhetos e revistas de turismo.

Qué decir de quien cree que Chichén Itzá se encuentra en Quintana Roo? La culpa no es del todo suya, pues la información turística que ha consumido a través de la televisión, de folletos y de revistas que las aerolíneas obsequian a sus pasajeros, le presenta ante sus ojos como un todo homogéneo y por demás atemporal en donde hipotéticamente hay un mismo tipo de gente, de clima, de vegetación, de flora, de fauna, de mar y de playa, de paisaje submarino, de hoteles, de diversiones, de bebidas, de gastronomía, de música y demás elementos con los que va creando, a partir de esas representaciones, una identidad de las personas y una imagen del Caribe, que sólo existen en su mente y en las de quienes así las imaginan. (PASOS, 2009, p 337)

Embora as referências que marcam discursivamente uma identificação paraense com o Caribe dificilmente se encontrem dissociadas das narrativas e representações que constroem uma *identidade imaginada* para o Caribe¹¹, não se deve desconsiderar certos

¹¹ O etnomusicólogo colombiano Fábio Betancourt sublinha que a região que se entende por Caribe possui uma série de segmentações bastante marcadas e que tendem a diferentes relações do tipo centro/periferia. Dentre tais segmentações, tem-se diferenciações lingüísticas, étnicas, históricas e, principalmente, no que

entrecruzamentos de cunho histórico e sócio-antropológico fundamentais para se entender a “proximidade” não apenas geográfica que muitos (e não somente brasileiros) reconhecem haver com a música/cultura caribenha, tida como *homogênea* ou não. Pode-se citar uma série de processos de cunho colonial, como a presença de uma nação européia (no caso do caribe de língua espanhola, ibérica); de escravos africanos pertencentes, majoritariamente, tanto no Brasil quanto no Caribe, aos mesmos grupos étnicos e lingüísticos (Bantus e Sudaneses), além de populações nativas (de várias etnias), mais presentes no continente do que nas Antilhas, onde foram praticamente dizimadas. Partindo deste ponto, observa-se uma série de processos econômicos, diaspóricos e políticos que, além de comporem fenômenos sociológicos e antropológicos, em alguns aspectos coincidentes, incluem também entrecruzamentos historicamente constituídos entre ambas as regiões, o que não pode ser negligenciado. No entanto, vê-se que tais entrecruzamentos ou similitudes históricas não, necessária e diretamente produziram as respectivas identificações. Fábio Betancourt utiliza o termo *confluências*, como um meio de compreender processos culturais, sobretudo no que tange à música, alicerçados não apenas na convergência ou influência iniludível de uma cultura sobre outra receptiva, mas na confluência sobreposta, seqüente, entrecruzada e inter-relacionada de tradições, escolhas, fusões, hibridismos e trajetórias.

Las confluencias musicales del Caribe, en procesos de transculturación diferenciados, se fundamentan no sólo en la expresividad de dos o más tradiciones culturales, sino también en unas raíces históricas comunes, que van desde las relaciones interétnicas de las culturas precolombinas, el descubrimiento de América y la ulterior colonización ibérica, hasta la trata negrera de esclavos de África y los paradigmas de cultura occidental europea que han sido transferidos a la América hispánica. La noción de confluencia musical parte de este presupuesto sociológico y así mismo de considerar que las relaciones de intercambio no suponen una necesaria convergencia o influencia ineludible sobre una cultura receptiva. La confluencia musical supone pliegues y repliegues etnomusicales, préstamos, puntos de encuentro de tradiciones musicales existentes, hibridismos, tentativas aleatorias, desplazamientos sonoros, y hasta fusiones de géneros o estilos. (BETANCOURT, s/r, p 04)

tange à presença indígena. “Al hablar de cultura caribeña, entonces, además de la diferenciación en zonas lingüísticas, es preciso distinguir la región caribe del centro formada por las Antillas Mayores y Menores y cuyo foco de irradiación está en Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Haití, territorios donde la población aborigen fue exterminada y sometida a la exculturación progresiva, y la cultura caribe de la periferia que incluye regiones costeras de Colombia, Panamá, Venezuela, Perú y México, y donde han podido sobrevivir importantes minorías indígenas en interrelaciones Étnicas con culturas criollas y mestizas de antecedentes africanos, europeos e indoamericanos”. (BETANCOURT, s/r, p 03)

Sendo assim, é neste sentido que, ao refletir sobre os “padrões culturais” transmitidos nesta *dialogicidade*, entram em questão as escolhas e estratégias presentes nos procedimentos de aceitação ou negação do que seria ou não inserido nestas identificações¹², e as diferentes interpretações implicadas que, seja paralelamente ou em ordem seqüente, estenderam-se até os dias atuais. Neste sentido, indaga-se também sobre quais os discursos que demarcariam uma identificação Caribe/Norte do Brasil, baseado, sobretudo, na música.

Interações, Identificações e Diferenças

Em artigo intitulado, *Fluxos, Fronteiras, Híbridos – Palavras-chave da Antropologia Transnacional*, Ulf Hannerz chama a atenção para a dinâmica descontínua das apropriações, interpretações e distribuições de significados e formas de significados em fluxo nas interações entre sujeitos e grupos sociais diversos. Na medida em que introduzem uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas, estes fluxos acabam se tornando cada vez mais polimorfos, diferindo muito na maneira com que fixam seus próprios limites:

[...] um gesto, uma música, uma forma, quer sejam transmitidos por meios eletrônicos através de satélites de comunicação, quer trazidos por um estrangeiro que desembarca no lugar, poderiam ser imediatamente compreendidos, de modo que uma distribuição é modificada e um limite é transcendido, com rapidez e facilidade (HANNERZ, 1997, p 18).

O “limite” combina-se com a noção de “fronteira” e de “zona fronteira”, regiões marcadas por indistinções e ambigüidades (que não quer dizer entropia). Por sua vez, Roberto Cardoso de Oliveira (2000) observa que a fronteira constitui um espaço caracterizado pela ambigüidade das identidades, e que, por sua própria natureza, abre-se à manipulação de representações decorrentes dos processos transnacionais. “E no âmbito de um estudo que tenha por foco a situação de fronteira, essas representações são particularmente significativas quando envolvem relações entre identidades sociais, marcadas por sua ‘contrastividade’...” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2005, P 19)¹³.

¹² Pode-se indagar, por exemplo, sobre os motivos pelos quais gêneros musicais como o *zouk* e a *soca* (*soul calipso*), recentemente passaram a ser apresentados e reproduzidos, por músicos, artistas e produtores musicais dos estados do Pará e do Amapá, como uma das principais influências na formação musical da região, segundo pude observar em minhas verificações preliminares.

¹³ Roberto Cardoso de Oliveira (2000) observa também que nas zonas ou regiões fronteira, em algumas situações, a identidade referente à nacionalidade tende a ser afirmada e referenciada. Se me é permitido uma

No contexto em questão (o Norte do Brasil), a concepção de “fronteira” entra em consonância com a idéia de “margem” – uma região afastada do “centro dominante”, mas bem próxima da (ou na) liminaridade.

A posição marginal ou, mais ainda, a idéia de isolamento da região, (parece-me) vem balizar e definir os aspectos relacionais da construção de uma “identidade paraense”, distinta e mais ou menos autônoma (ao menos como representação) em relação ao que seria reconhecido como “aquele” do qual se é isolado, e é a partir destas distinções contrastivas, no seu reconhecimento e na sua identificação, consoante verifica Fredrik Barth (2000), que são demarcadas (ou desmarcadas) as fronteiras das identidades.

Nesta questão, torna-se relevante, conforme verificou Maria Angelica Motta-Maués (1989), prestar atenção ao discurso sobre a “identidade amazônica” (ou, neste caso, à face caribenha do Norte do Brasil), “na medida em que ele fala desse processo, nos ajuda na interpretação de idéias e imagens que repetimos sem atentar para sua razão de ser” (MOTTA-MAUÉS, 1989, p. 204).

Referências

- AUSTERLITZ, Paul. **Merengue: Dominican Music and Dominican Identity**. Philadelphia: Temple University. 1996
- BARATA, Ruy Paranatinga & BARATA, Paulo André. **Porto Caribe**. Belém: Projeto Uirapurú-SECULT-PA. 1997
- BARTH, Fredrik. **Os grupos étnicos e suas fronteiras**. (In) **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Editora Contracapa. 2000.
- BETANCOURT, Fábio. **Confluencias étnico - musicales en el caribe, una hipótesis**. Medellín: Universidad de Antioquia
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Os (des)caminhos da identidade**. In. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol 15, n° 42. 02/2000. pp. 7-21
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Introdução. (In) BAINES, Stephen Grant & CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (Orgs). **Nacionalidade e etnicidade em fronteiras**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2005. pp 9 - 20

interpretação preliminar, parece-me que, no caso da música de Ruy Barata, anteriormente citada, a postura política diante do possível isolamento pelo qual passou o estado do Pará fez com que o poeta afirmasse, então, uma nacionalidade paraense.

- COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém.** Belém: S/N, 2007. 316 p il.
- FREIRE, Karla. **A Trajetória do Reggae em São Luís: da identificação cultural à segmentação.** s/r. 15 p
- HANNERZ, Ulf. **Fluxos. Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional.** In, Mana 3 (1), Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ. 1997. pp. 7-39
- HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990
- JATENE, Izabela de Souza. **Tribos urbanas em Belém: Drag Queens, rainhas ou demônios.** Belém: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal do Pará. 1997
- LARÊDO, Salomão. **Palácio dos Bares.** Belém: Salomão Larêdo Editora. 2003
- LIMA, Andrey Faro de. **“É a Festa das Aparelhagens!” – Performances Culturais e Discursos Sociais.** Belém: Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Antropologia. 2008.
- MANUEL, Peter. **Caribbean Currents.** Caribbean Music from *Rumba* to *Reggae*. Philadelphia: Temple University, 2006.
- MOTTA-MAUÉS, Maria Angelica. **A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos.** In Estudos e Problemas Amazônicos: história social e econômica e temas especiais. Belém: IDESP, 1989, pp. 195-204
- MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. In **Revista Brasileira do Caribe.** Brasília: Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p 361-388
- PASOS Luís Várgues. A construção de uma identidade imaginada: o Caribe. (In) **Revista Brasileira do Caribe.** Brasília: Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p. 335-360
- SILVA, Carlos Benedito R. da. **Ritmos da Identidade.** Mestiçagens e Sincretismos na Cultura do Maranhão. São Luís: SEIR/FAPEMA/EDUFMA, 2007.
- SILVA, Carlos Benedito R. da. **Da terra das Primaveras à Ilha do Amor.** Reggae, Lazer e Identidade Cultural. São Luís EDUFMA, 1995
- VERAS, Teo. **Breve resenha histórica da radiodifusão na República Dominicana.** Disponível em www.portal.teoveras.com.do/index.2007. Acesso em 08/10/2008