

O Calypso no Pará: breve análise

Bernardo Thiago Borges Farias
PPGMUS-UFBA/Mestrado etnomusicologia
apostilas2001@yahoo.com.br

Sumário:

Este artigo traz para o debate acadêmico um tema importante não só para a Etnomusicologia, mas também para todos os estudos musicais sobre a região norte do Brasil: a influência da música caribenha nessa região. Para este fim, empreendemos uma análise sobre o aspecto rítmico do *calypso trinidadiano* e sua influência na música do criativo compositor paraense Mestre Vieira. Aqui focaremos a música produzida no Estado do Pará através das composições de Vieira. A análise será baseada no CD *A Volta*, lançado em 1998 pelo compositor paraense, e na coletânea *Legends of calypso*, disco que reuni os grandes clássicos do *calypso trinidadiano* da década de 40 e 50.

Palavras-chave: Calypso; Mestre Vieira; Pará.

Considerações iniciais

Quando falamos sobre a música produzida na região norte do Brasil, em especial quando nos referimos a esta fora dos limites fronteiriços da região, logo esbarramos no desconhecimento quase que total sobre o assunto. Se em vez disso, propomos uma reflexão sobre a relação existente entre a música produzida naquela região e a música caribenha, caímos, então, em um vazio de ignorância ainda mais profundo. Portanto, este breve artigo é uma modesta tentativa de trazer à tona, ao debate acadêmico, um tema importante não só para a Etnomusicologia, mas também para todos os estudos musicais sobre àquela região: A relação de influência da música caribenha na região norte do Brasil. Para este fim, empreendo aqui uma análise comparativa sobre o aspecto rítmico do *calypso trinidadiano* e sua influência na música do criativo compositor paraense Mestre Vieira. Neste trabalho focaremos a música produzida no Estado do Pará através das composições de Vieira. A análise será feita a partir do cd *A Volta*, lançado em 1998 pelo compositor paraense, e da coletânea *Legends of calypso*, disco que reúne os grandes clássicos do *calypso trinidadiano* da década de 40 e 50. Escolhemos o disco de Mestre Vieira por considerá-lo o compositor paraense que mais congrega a musicalidade caribenha em sua música.

Devido aos poucos estudos sobre a relação musical Caribe-Amazônia pouco se aprofundou sobre o processo histórico que permitiu a chegada dessa música no Pará e de como se deu sua assimilação pela população local (músicos e público). Vicente Salles (apud Tinhorão, 1991:150), iminente historiador da música paraense, parece ter sido o primeiro a ter considerado tal fenômeno. No seu artigo “*Folclore da região canavieira do Pará*”, Salles defende a hipótese de que a presença do merengue não seria fruto da divulgação realizado pelo rádio na década de 50, mas sim que este teria sido introduzido por rotas de contrabando.

Além da grande contribuição de Vicente Salles temos no artigo *Música caribenha e sua influência no norte brasileiro* (Farias, 2007) uma tentativa de voltar ao tema. Entre os vários aspectos discutidos, o artigo tenta esclarecer a influência da música caribenha apontando justamente o rádio como o veículo de propagação desta música na região. Ao indicar a possibilidade de que as raízes negras da música paraense tenham sido o fator primordial de sua absorção, abre-se um enfoque diferenciado dentro da discussão sobre a presença do *Merengue caribenho* no Pará.

Estes exemplos de estudos, por serem raros e de caráter inconcluso, mostram como é imperativo que haja mais estudos sobre o fenômeno. Devido a sua importância e abrangência o tema requer além de estudos historiográficos ainda mais acurados, um maior esforço etnomusicológico para sua compreensão. A influência da musicalidade caribenha foi decisiva na formação de vários gêneros musicais no Pará. *Guitarrada*, *Brega Calypso*, *Lambada*, *Carimbó merenguido*, apresentam, em suas instrumentações,

contornos rítmicos melódicos ou padrões rítmicos característicos, elementos oriundos de gêneros caribenhos. No que tange ao *Calypso* de Trinidad & Tobago consideramos tal influência bastante acentuada em algumas composições, principalmente no *Brega Calypso* e na *Guitarrada*.

Neste momento, apesar das contribuições dadas por Vicente Salles e pelo artigo mencionado quero ressaltar a importância de se aprofundar estudos sobre este fenômeno não só levando em conta os olhares sociológico e histórico, mas sobretudo etnomusicológico. Junto a uma tradição etnomusicológica que tem em John Blacking um dos principais nomes, entendo que este olhar investigativo deva contemplar os elementos musicais dentro de um contexto sócio-histórico, não significando, portanto, que este enfoque contextualizado descambe em um desprezo pelos aspectos estruturais da música. A prática da “boa etnomusicologia” trabalha dentro da tensão gerada entre esses dois pólos e seu sucesso depende de sua capacidade de evitar que um engula dogmáticamente o outro. Por exemplo, pouco se sabe sobre como essa música (caribenha) foi recebida na região amazônica (em especial a paraense) e de como foi sua absorção. De que forma indicar um processo de resignificação? Como isso permitiu o desenvolvimento de outros gêneros musicais? Ou seja, como os elementos puramente musicais (principalmente tendo em vista as semelhanças) puderam em um contexto específico da história da música paraense se juntar à outra constelação de ritmos resultando em tais gêneros?

Pretendo, através desta análise, iniciar um caminho que possa gradativamente tirar da nebulosidade atual os processos de transmissão, recepção e resignificação da música caribenha no Pará.

Análise dos padrões rítmicos

Para nos orientarmos em relação aos dois complexos de músicas em questão (Paraense e Caribenha), começo esta análise expondo na figura 1 o que poderíamos considerar ser o padrão rítmico do Calypso. Como quero mostrar os elementos caribenhos na música de Vieira (e não o contrário), destacar os padrões do *Calypso trinidadiano* é aqui fundamental. Devo dizer que coloco abaixo um misto entre a transcrição presente no artigo de Shannon Dudley, “Judging ‘By the Beat’: Calypso versus Soca” e alguns acréscimos feitos por mim com base na audição das faixas do disco *Legens of Calypso*.

The figure shows a musical score for five instruments in 2/4 time. The instruments are Quatro, Baixo, Chocalho, Clave, and Caixa. Each instrument has a specific rhythmic pattern. The Quatro part consists of eighth notes and sixteenth notes. The Baixo part consists of quarter notes and eighth notes. The Chocalho part consists of eighth notes. The Clave part consists of quarter notes and eighth notes. The Caixa part consists of quarter notes and eighth notes.

Figura 1

Dudley, ao apresentar a célula rítmica padrão do Calypso, se baseia no conceito de “Grupo rítmico fixo”. Tal conceito, surgido dentro dos estudos de música africana, expressa a necessidade dos pesquisadores em entender como na música africana o sentido rítmico se apresenta inseparável do pulso. A partir da constatação de que os músicos africanos não percebem essas duas coisas de forma separada, Orilly Wilson (1974) criou o conceito analítico defendendo que o sentido rítmico não é produzido por apenas um único padrão, tocado digamos por apenas um único instrumento, mas sim o conjunto sonoro formado através de vários instrumentos que tocam células rítmico-melódicas de forma repetida e interligada.

Dentro desse conceito, na figura 2 apresento alguns padrões rítmicos tirados da faixa 4 do disco *A Volta*, de Mestre Vieira. A faixa “Passageiro” é o típico exemplo do ritmo batizado no meio musical bregueiro de Belém como *Brega Calypso* (com a diferença de que em geral o *Brega calypso* é cantado e no caso de Vieira, é instrumental). Mesmo com a ausência de estudos musicais e a quase inexistente fonte de

informações à disposição, o fato deste nome ter surgido de forma espontânea a partir do circuito musical de Belém, mostra que os próprios músicos daquela época (década de 80) identificavam a relação existente entre a música caribenha e a paraense.

A música “Passageiro” tem sua execução feita no andamento 153 b.p.m e é cortada por solos de guitarra por todo momento, marca registrada de Vieira. Nos instrumentos destacados temos a clave tradicional do *Son cubano*, que está presente em toda faixa e já nos mostra uma primeira semelhança.

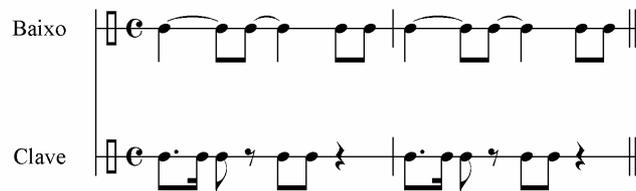


Figura 2

Como falamos, os solos de Vieira são executados em um andamento de 153 b.p.m e têm como base sólida a marcação constante da bateria e da linha de baixo. Agora chamo atenção para a célula rítmica do baixo na música do Vieira e a célula padrão do baixo *do calypso trinidadiano*. É interessante notar como nesse caso não há uma semelhança clara. A linha do baixo de Vieira está deslocada pelas ligaduras e é tocada em um compasso quaternário, enquanto que a célula padrão do baixo *do calypso trinidadiano* é mais regular além de ser tocada em compasso binário.

Nossa análise, no entanto, torna-se mais interessante quando nos deparamos com a faixa 1 do disco *Legends of Calypso*. Nesta faixa, que se chama “Calypso Island”, cantada por André Toussaint, temos uma canção calypso simples, acompanhada apenas por uma guitarra, provavelmente tocada por Toussaint. Apesar da simplicidade, o que chama atenção no acompanhamento rítmico da guitarra é sua surpreendente semelhança com o acompanhamento rítmico do *Brega calypso*. Na figura 3, quando isolamos a célula ouvida neste acompanhamento da guitarra descobrimos não só uma semelhança no que tange o andamento que é de 148 b.p.m, mas também com a célula padrão da bateria e do baixo na música de Vieira. O fato de que a faixa cantada por Toussaint apresente mais semelhanças com a bateria e o baixo da música de Vieira, ao contrário das células retiradas do artigo de Shannon Dudley, pode indicar-nos que, na verdade, o que chegou ao Pará passando a ser absorvido na constituição do *Brega Calypso*, foi uma forma mais tradicional do *calypso trinidadiano*, haja visto que os padrões expostos por Dudley pertencem à um calypso da década de 70, o qual apresenta certas diferenças em relação ao calypso que era feito nas décadas de 40 e 50.

Essa célula foi retirada dos bordões da levada da guitarra da música “calypso island” e quando colocada lado a lado com o padrão básico da bateria e do baixo da música “Passageiro” de Mestre Vieira evidencia as afinidades encontradas.



Figura 3

Considerações finais

Como conclusão da breve análise empreendida, percebemos que os padrões rítmicos observados nos dois complexos musicais - caribenho e paraense - apresentam semelhanças não só em suas instrumentações, mas também em suas células rítmicas executadas. Shannon Dudley abre uma premissa interessante ao se referir ao Calypso. Segundo ela: “Os instrumentos de base (Caixa, bumbo, baixo) são mais importantes dando ênfase ou peso para a pulsação”¹ (1996: 276). De fato, muitos padrões rítmicos característicos da música afro-latino-americana, em especial a brasileira, são executados por instrumentos de percussão de registros graves. Depois da análise rítmica fica claro que o mesmo acontece com o *calypso trinidadiano* e com a música “*Passageiro*” de Vieira, a qual pode ser considerada como um *Brega calypso*. Aludimos aqui que as células rítmicas da guitarra do *calypso trinidadiano* sugerem um acompanhamento rítmico muito próximo daquele consagrado no *Brega Calypso* no Pará. Com isso o ponto de maior conexão entre as duas músicas parece estar na função rítmica (pulsação) que os instrumentos de base (bumbo, caixa, baixo) apresentam em comum.

Referências Bibliográficas

- Dudley, Shannon, (1996). Judging “By the Beat”: Calypso versus Soca. *Ethnomusicology* 40/2: 269-98.
- Farias, Bernardo, (2007). Música caribenha e sua influência no norte brasileiro. *Aspiral* 8/32. Disponível em < www.eca.usp.br/nucleos/njr/esprial >. Acessado em 22.05.2008.
- Tinhorão, José Ramos, (1991). *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora.
- Wilson, Olly, (1974). The significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music. *The Black Perspective in Music*, Vol. 2, No. 1.
- Legends of calypso*. (2002). United Kingdom: ARC Music Productions. CD (64 min).
- Vieira, Joaquim, (1998). *A volta*. Vieira & Banda. Belém-Pa: Rj Produções. CD (50 min).

¹ The bottom instruments (bass, kick drum and snare) are most important in giving rhythmic emphasis or weight to pulses.