

A presença do merengue nas práticas musicais de Belém do Pará

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Etnomusicologia

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Universidade do estado do Pará (UEPA) – guerreirodoamaral@gmail.com

Paula Thais Pelaz da Silva

Universidade do estado do Pará (UEPA) – thaispelaz9@gmail.com

Resumo. O contexto histórico social e musical da cultura paraense apresenta uma concepção cosmopolita de caribenhidade presente em algumas práticas musicais locais. Diante disso, torna-se pertinente identificar onde e como estão presentes essa caribenhidade formadoras da cultura local. Essa pesquisa contempla uma breve análise sobre a estrutura instrumental de músicas em que o merengue está presente como um dos integrantes dessa caribenhidade e, a partir de Cuello; Solano (2003) Mejía (2002) e Santana (s.d), tal análise é feita pelo reconhecimento da instrumentalização utilizada no merengue tradicional Dominicano e entendida como ressignificações no contexto das práticas musicais paraenses.

Palavras-chave. Merengue. Belém do Pará. Práticas musicais.

The presence of meringue in musical practices in Belém do Pará

Abstract. Merengue. Belém do Pará. Musical practices

Keywords. The historical social and musical context from Pará culture brings a cosmopolitan conception of Caribbean identity located in some local musical practices. In view of this, it is pertinent to identify where and how these Caribbean identities that form the local culture are present. This research includes a brief analysis of the instrumental structure of songs that the merengue belong as one of the members of this Caribbean identity from CUELLO and SOLANO, 2003; MEJÍA, 2002 and SANTANA, s.d, such analysis is made through recognizing the instrumentalization used in Dominican traditional merengue and its reinventions in the context of musical practices from Pará.

1 – Introdução

Esse artigo pretende identificar a presença do merengue nas práticas musicais de Belém através das justificativas presentes no discurso da execução musical (instrumentação e suas ressignificações) como uma possibilidade de investigação do gênero na região além do campo, impossibilitado pelas dificuldades encontradas em função da pandemia e suas impossibilidades. As análises possuem um caráter de identificação dos instrumentos utilizados e suas possíveis conexões com o merengue através da execução pensada para ele. Por exemplo, no merengue dominicano a clave é um instrumento importantíssimo caracterizador, pois sua função desdobra-se sobre o andamento, ou ainda, em sua subdivisão. Diante disso, no contexto paraense, é importante questionar: Há essa presença da clave? Se não há, como poderíamos identificar as músicas que se dizem merengue como tal? Há alguma outra instrumentalização disponível que possua a mesma função que a clave possui? A clave indica somente uma característica a ser procurada nas canções utilizadas para análise, também

foram conferidas características como a métrica e o protagonismo dos instrumentos percussivos dentro desse escopo. As canções foram escolhidas de acordo com a compreensão lógica do brega e da guitarrada como expressões da área urbana de Belém. A pesquisa possui aporte teórico histórico em Austerlitz (1997), Cuello; Solano (2003) e Mejía (2002), onde encontramos apontamentos quanto a definição do merengue que o insere num contexto de ressignificação da cultura negra na República Dominicana (AUSTERLITZ, 1997), percebendo sua influência através da execução percussiva do gênero (LEON, 2019), também trazendo uma percepção sobre o merengue e a localidade caribenha caracterizado como uma manifestação cultural (MEJÍA, 2002), caracterização do gênero através do instrumental (CUELLO & SOLANO, 2003) e (MEJÍA, 2002), além de utilizar Santana (s.d) para apresentar aspectos relacionados a forma musical “tradicional” do merengue, sendo elas compreendidas em métrica 4/4 ou 5/4; com o andamento variável de 108 a 120 bpm. Sobre o gênero no contexto amazônico buscamos trabalhos que contribuem diretamente para o objetivo específico desse projeto, nos quais discutem sobre assuntos que versam sobre a possível presença do gênero na região (CARAVEO, 2019); (CARAVEO & CHADA, 2019); (FARIAS, 2011); (LIMA, 2010, 2013 e 2015); (LAMEN, 2011 e 2018); (MESQUITA, 2009) e (TAVARES & SOUZA, 2019). Além de um trabalho pautado na utilização do conceito de prática musical (CHADA, 2007).

2 – O merengue e contexto amazônico

Através da lógica sobre prática musical trazida por Chada (2007) compreende-se que essa está relacionada a um construto social e a partir de sua conceituação compreendemos nossos estudos e análises em constante diálogo com a sociedade através do breve mapeamento sobre a entrada do merengue no contexto amazônico.

A inserção de gêneros caribenhos na região norte tem a rádio como uma de suas maiores colaboradoras, incluindo o merengue. Tais gêneros foram assimilados no gosto da população paraense como consequência do isolamento da região em relação com outras localidades do país – ocasionado por uma precariedade na busca de sinal radiofônico (FARIAS, 2011). A rádio possui peculiaridades discutíveis a partir do olhar histórico e social que está presente. Costa & Viera (2011) descrevem a importância da rádio em nossa localidade na década de 1940-1950 e suas contribuições para consumo da música nacional e estrangeira nesse período, além de versar sobre a receptividade do público diante das apresentações musicais da época, o que reforça uma procura maior por artistas de outros

países. Igualmente a contribuição da rádio, o tráfego marítimo e de pessoas trouxe o protagonismo de pessoas que consumiam e incentivavam a apreciação de novos gêneros, oriundos de outras localidades, através de uma cadeia a qual incluía comércio musical local:

O merengue, a cúmbia e outros tantos gêneros populares, para além de seus contornos estilísticos, remetem contextos e domínios, compõem experiências e conformações (...) estéticas material e simbolicamente verificáveis, ritual e ciclicamente atualizadas por meio das interações lúdicas e dos interstícios festivos (LIMA, s.d, p. 3).

A partir disso, entende-se que o gosto estético-musical da sociedade belenense é acrescido da maneira dançante como soa a música caribenha – ou ainda “merenguera”, como proposto no projeto – pois possui no seu DNA uma Amazônia caribenha¹, entendida como uma concepção de ideais que embasam-se através da história de formação territorial distante do contexto nacional e intimamente ligada ao contexto caribenho através de sua forma musical de expressão presente na formação da sociedade paraense e seus artistas.

3 – Práticas musicais conectadas ao universo do merengue

Práticas musicais locais como o brega e a guitarrada² possuem uma ligação com universo caribenho por motivações que permeiam e se entrelaçam pela história de chegada desses gêneros na região e a construção dessa identidade Amazônica-caribenha atrelada com a música trazida das ilhas e localidades fronteiriças, não reconhecida pelo restante do país por uma visão hegemônica sobre o norte (CASTRO, 2008) ou ainda, baseada no purismo da música nacional e regional (LIMA, 2013). Apesar disso, é possível indicar iniciativas que visam reverter e revelar o norte como cosmopolita através da guitarrada, brega, tecno-brega e outras vertentes que possuem um caráter moderno aparente, dentre elas é destacada a iniciativa do Terruá-Pará³ (ver LAMEN, 2018). Adiante, apresentaremos sobre os gêneros que conectam-se a essa visão baseados em Costa (2008), Mesquita (2009) e Caraveo (2019).

Algumas dessas práticas possuem uma determinada conexão com merengue em decorrência de como o gênero fora inserido na região. Por exemplo, temos o brega transitando pelo tráfego de pessoas e comércio musical local (COSTA, 2008); (MESQUITA, 2009) em ambientes como aparelhagens ou bailes, ambientes por quais o merengue também se inseriu. Sendo assim, o brega têm em seu repertório o merengue como uma das formas musicais de apreciação, inserindo-se na história do brega justamente por estar presente na escuta sugerida de discos trazidos de outras localidades para a região e tocado durante as festas. Além disso, fora identificado que outros gêneros caribenhos também fazem parte desse processo, isso porque Mesquita (2009) menciona que algumas aparelhagens, sonoros e casas de shows que

tocavam músicas caribenhas em suas festas iniciaram de maneira contida, como um festejo familiar que estendeu-se para estruturas maiores, anteriormente citadas. E, a partir disso conquistaram uma clientela que buscava um ritmo dançante para divertir, tornando-se popular a caracterização do gênero atrelada a dança, apreciada através de resultados apresentados nas pesquisas de Costa (2008) e Mesquita (2009) entre outros.

Sobre a Lambada, temos contribuições importantíssimas em Caraveo (2019) e Mesquita (2009), onde há uma descrição evolutiva dessa para a guitarrada, possíveis diferenciações entre elas e suas motivações para a troca de nomenclatura, apesar de não ser o eixo principal das pesquisas dos autores. A lambada carrega oficialmente a influência de gêneros latinos americanos, nacionais e regionais, de acordo com a sua definição. Sua possível ligação com o merengue possui um caráter de inspiração e/ou influência em relação a execução acelerada e forte presença da percussão, Mesquita acrescenta que:

No final dos anos 80 e início da década de 90 a lambada começa a ficar muito conhecida nas pistas de dança do Brasil e o país conhece um novo ritmo musical. As lambaterias (pistas de dança) popularizavam-se por vários lugares do país e cantores como Beto Barbosa e Alípio Martins despontavam no cenário musical nacional. Saindo do anonimato, divulgando a música do norte do Brasil, Beto Barbosa surge na década de 80 passando a ser conhecido por músicas como “Adocica” e “Nêga”. (MESQUITA, 2009, pág. 138)

Por fim, a guitarrada também mescla influências nacionais, estrangeiras com a musicalidade regional através da guitarra, seu desligamento da lambada é caracterizado por uma necessidade de diferenciação entre o cantado (agora lambada) e o puramente instrumental (guitarrada). A conexão com o universo caribenho com a guitarrada é caracterizado pelo visual utilizado pelos artistas desse gênero, pois possui uma ambientalização sugestiva a tal interpretação como a utilização de camisas de cores vibrantes e iluminação na mesma lógica, em locais onde se apresentam, remetendo a uma possível forma das ilhas caribenhas. A partir de resultados obtidos, percebe-se a influência do merengue na música belenense na guitarrada através da métrica, andamento e traços sincopados, dispostos tanto na percussão como na melodia, suas inspirações são inegavelmente atreladas a personalidade artística musical de Mestre Viera, um dos percussores do gênero, sobre Viera percebe-se que sua influência fora um misto da música nacional – dentre elas o choro é o mais evidente – com a de gêneros caribenhos presentes na região, recorrendo a Lamen (2011), esse último sendo concebido através da “beirada”, que segundo explicado é uma forma singular de executar um gênero diferente a primeira escuta, ou ainda, pode-se compreender como uma improvisação do que fora escutado.

O merengue possui uma presença bem marcante na história belenense, em alguns momentos é nomenclatura daquilo que é tocado nas festas da cidade (caracterizador de música para dançar), em outros como inspiração para músicos que desejam fazer essa música dançante, acelerada e etc. Alguns artistas locais utilizam a nomenclatura merengue por falar sobre a história caribenha no norte (Artista A – merengue latino, 2015) e para fins de dança e descrição da cidade de Belém (Artista B – merengue no Pará, s.d). Podemos citar também outra nomenclatura utilizada do merengue referenciando a capital do Pará (Artista C – merenguelícia, 2021). Sobre os aspectos relacionados a estrutura musical do merengue belenense tem como características: Ter a voz como instrumento solista; possuir na percussão um protagonismo secundário; e nos sopros tem o caráter de coral responsivo sincopado dialogando com a percussão. Dentre os artistas citados, o Artista C, até o momento dessa análise, possui uma história mais íntima de construção dessa identidade amazônico-caribenha, o compositor mistura conscientemente e conceitualmente a sua produção musical baseada nos gêneros latinos como um todo (OLIBERAL, 2021).

4 – Produção musical local e nexos do merengue

Até o momento não foi possível estabelecer contato com artistas de gêneros anteriormente citados e, por conta disso, será feita breves considerações a partir da escuta sobre produções e as práticas musicais populares na cidade de Belém, anteriormente citadas. Pretendemos, através de suas similitudes, indicar o que possa representar merengue para cada uma delas, além disso, iremos descrever possíveis alterações e semelhanças também com o merengue dominicano. Como é a forma de tocar merengue em Belém do Pará? Essa forma possui alguma ligação com o gênero Dominicano ou foi ressignificada pela beirada? (LAMEN, 2011). Será seguida a lógica de apresentação do item 3.

Como representantes do brega temos a música “Merengue Latino” (2015) e “Merengue no Pará” (s.d), sendo que a primeira já estabelece uma modernização na organização dos sons utilizados para produção da música em relação a linha evolutiva do brega (trata-se mais de um tecno-brega, para uma melhor compreensão, isso porque essa música conta com uma estilização já sugerida na música e no conceito do álbum). Sobre suas possíveis influências merengueras podemos destacar a clave ao fundo, não exatamente uma clave mas um agogô fazendo-se da mesma função que a clave possui no merengue, a marcação do tempo. Além disso, encontramos a guitarra como instrumento solista e segunda voz, possuindo em alguns momentos com caráter responsivo e a percussão predominante em

relação ao volume sonoro e improviso. Ademais, temos “Merengue no Pará” que também possui a utilização do agogô para a mesma funcionalidade da clave no merengue, o protagonismo secundário percussivo e sopros possuindo um caráter responsivo.

Adiante, temos “Merenguelícia” (2021), aqui compreendida como representante da guitarrada, ou ainda da lambada por ser cantada, a música possui características como a percussão majoritariamente grave, utilização de improviso, a guitarra como solista, marcação do tempo pelo contrabaixo e a síncopa marcada pelo prato da bateria. Do mesmo álbum presenciamos “Dançadeira” (2021) que possui um desenvolvimento mais acelerado, síncopa e marcação de tempo executada pelos pratos da bateria – subdividido – e improvisação por instrumentos de corda. Além das anteriores temos “Merengue da Nengue” (2007) onde presenciamos o protagonismo da guitarra, seguido da presença percussiva com agogô basicamente marcando o tempo sem improvisos ou subdivisão e os pratos da bateria no contratempo.

A partir das descrições acima, podemos entender uma possível concepção sobre o que pode vir a ser o merengue para artistas locais e como ele está presente em suas práticas musicais, a compilação de informações acima disponíveis indica unanimidade na presença da percussão como coadjuvante da voz principal, execução em 4/4, seguida da marcação pelo agogô na maioria e pratos da bateria, como uma substituição da sonoridade da clave por um instrumento aparentemente mais agudo, apesar de possuírem a mesma função – subdivisão presente em “Merengue Latino”, “Merengue no Pará”, “Merenguelícia” e “Dançadeira”. Além disso, temos a presença da guitarra como solista ou com caráter responsivo e sopros unicamente em “Merengue no Pará”. Todas essas informações são referentes a manuseios da percussão e ritmo sugerido (síncopa), tal análise baseia-se na compreensão dos traços definidores do gênero através da organização rítmica, pois entende-se que há perda da identidade primária (negra) em decorrência da lógica racista formadora das diversas sociedades na América Latina e Caribe, (RIVERA, 2020).

5 – Conclusão

Essa análise ancora-se na reflexão sobre evolução do merengue e suas práticas ressignificadas dentro e fora da ilha Dominicana, a partir de Cuello & Solano (2003) que descrevem a evolução do merengue:

“Cada oleada generacional trae sus propias preferencias musicales. El nombre de merengue se mantiene aún a través de los tiempos, sin importar las ocurrencias rítmicas, melódicas y lingüísticas que puedan adicionarse o definitivamente

reemplazar a las existentes. (...) Esos diferentes giros y evoluciones del merengue, se entiende, no se suscitan como productos de laboratorio; no surgen de probetas graduadas ni de cálculos previos: son los mismos músicos, siempre anónimos, quienes a fuerza de romper las noches en pedazos de madrugada, los que transforman, adicionan acentos, alteran los patrones y hasta a veces engalanan el texto musical con sus improvisaciones. Con el tiempo y el manejo, estas adiciones se hacen parte del trabajo diario, y sin darnos cuenta, se impone un nuevo estilo, ...un nuevo merengue! (CUELLO & SOLANO, 2003, págs. 329-330).

De acordo com as informações coletadas, há um estreitamento do merengue paraense/belenense com o Dominicano na disposição métrica 4/4; na presença de uma “clave” (função executada pelo agogô e prato da bateria), também na presença do instrumento melódico da guitarra, pode-se presenciar tal característica pela ligação com o violão – instrumento de execução do merengue folclórico Dominicano (MEJÍA, 2002), e, por fim, destacamos o improviso presente nas músicas por instrumentos de percussão, sopros e cordas.

Diante do exposto, pode-se compreender através das estruturas rítmicas pela análise proposta, a presença do merengue nas práticas musicais de Belém do Pará entendida prioritariamente como influência resignificada por meio das gerações de músicos e músicas de práticas musicais da região. Suas ligações com o merengue dominicano não possuem elo direto. Entretanto, com uma escuta atenta, percebe-se disposições atreladas a esse gênero. Além disso, tal estudo contribui para um entendimento, ainda que supérfluo, sobre o merengue na região e seus possíveis indicadores

Infelizmente essa análise não contempla possíveis músicos que tocam o merengue Dominicano em Belém do Pará, podendo o estudo ser posteriormente desenvolvido em um período pós-pandêmico nessa linha, sobre músicos de merengue tradicional dominicano na região paraense.

Referências

AUSTERLITZ, P. **Merengue: Dominican music and Dominican identity**. Philadelphia, Temple University, 1997.

CUELLO, C. P; SOLANO, R. **EL MERENGUE: música y baile de la República Dominicana**. Colección Cultural Codetel. Volume VI, Santo Domingo República, Dominicana, 2003.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Bailes da “Saudade” e do “Passado”: atualidades do circuito bregueiro em Belém do Pará. Ponto Urbe. n° 3, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1800>



CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. A Guitarrada: considerações sobre a literatura, contextos e prática musical diante do panorama atual. VI Jornada de Etnomusicologia e IV Colóquio de Etnomusicologia. Págs. 143-150. Belém, 2019.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. A Guitarrada em Belém do Pará: uma abordagem Nettl'iana. VI Jornada de Etnomusicologia e IV Colóquio de Etnomusicologia. Págs. 151-158. Belém, 2019.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 336-356, set./dez. 2019.

CARAVEO, Saulo Christ. **A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira.** 2019. 136f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências das Artes. Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Reorganizações identitárias na Amazônia Brasileira. *Revista de Estudos Paraenses*. 2008.

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007. P. 137-144.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. VIEIRA, Edimara Bianca Corrêa. Na Periferia do sucesso: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas 1940 e 1950. *Projeto História* nº 43. Dezembro de 2011.

FARIAS, B. O MERENGUE NA FORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR URBANA DE BELÉM DO PARÁ: reflexões sobre as conexões Amazônia-Caribe. *Revista Brasileira do Caribe*. São Luis. Vol. XI, p.227-265. 2011.

LAMEN, Darien. Pelo mar do Caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade e a poética da beirada em Belém do Pará. V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Págs. 148-157. 2011.

LAMEN, D. V. REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A LAMBADA, IDENTIDADE CULTURAL E O MITO FUNDADOR DA AMAZÔNIA CARIBENHA. In: CAMELO, M. A. C. et. al. *Sociedades e saberes da amazônia*. Belém: EDUEPA, 2018. Págs 15-32.

LEON. C. Cuaderno Fradique Lizardo del folklore. 2019.

LIMA, Andrey Faro de. “O CARIBE É AQUI!”: Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. *Interethnic@-Revista de estudos em relações interétnicas*. Belém, vol 14, nº1, agosto de 2010. Disponível em: periodicos.unb.br.

LIMA, Andrey Faro de. A FRONTEIRA CARIBENHA: Música, identidade e transnacionalismo na porção norte do Brasil. In *Reunião equatorial de antropologia*. Nº1, 2015, Maceió.

LIMA, A. F. “CAIU DO CÉU, SAIU DO MAR...” O CARIBE E A INVENÇÃO DA MÚSICA PARAENSE. 2013. 229f. Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais,



Antropologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará, Belém. 2013.

MEJÍA, R. C. **Antes que te vayas: historia del merengue folklórico**. Colección Centenario 2002.

MESQUITA, B. T. P. **A GUITARRADA DE MESTRE VIEIRA: A presença da música afro-latina-caribenha em Belém do Pará**. 2009. 174f. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia) Universidade Federal da Bahia. 2009.

OLIBERAL. Toda a latinidade de Bruno Benitez em 'Tropicodélico'. Março, 2021. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/cultura/musica/toda-a-latinidade-de-bruno-benitez-em-tropicodelico-1.366817>>

RIVERA, Angel G. Quintero Rivera. La danza de la insurrección: Para una sociología de la música latinoamericana. 1. ed. atual. Online: CLACSO, 2020.

TAVARES, Max David da Silva; SOUZA, Doriedson Viana de. Clube da guitarrada: de um encontro de apreciação à disseminação de um gênero musical paraense. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas, 2019.

TROPICODÉLICO. BENITEZ, Bruno (Compositor e Intérprete). Spotify [Streaming]. Bruno Benitez, 2021.

TREME. AMARANTOS, Gaby (Intérprete). Spotify [Streaming]. Amarantos Eleva, 2012. GUITARRADAS DO PARÁ. PARÁ, Guitarradas do (Vários intérpretes); Curica (Guitarra); SENA, Aldo (Guitarra). Spotify [Streaming]. Tratore/ Ná Music, 2008

VOL. 2. BELÉM, Fernando (Intérprete). Spotify [Streaming]. NP Digital, 2020.

NOTAS:

¹ Compreendido a partir das pesquisas consultadas no decorrer do projeto, sendo principalmente aliadas a falas de entrevistados como a Dona Onete, disposto em Farias (2015).

² Entretanto, não limitamos a presença do merengue somente a esses gêneros.

³ Festival realizado pelo governo do estado para apresentação e projeção da música e artistas locais no sudeste brasileiro, citado por Lamen (2018) e Farias (2013).