



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA  
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

ELIELTON ALVES AMADOR

**A CENA FANTASMA**  
UM OLHAR SOBRE A EXPERIÊNCIA DA MÚSICA POPULAR MASSIVA DA  
AMAZÔNIA

BELÉM DO PARÁ  
2014

ELIELTON ALVES AMADOR

# **A CENA FANTASMA**

UM OLHAR SOBRE A EXPERIÊNCIA DA MÚSICA POPULAR MASSIVA  
DA AMAZÔNIA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

BELÉM DO PARÁ  
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Amador, Elielton, 1976-

A Cena fantasma um olhar sobre a experiência da  
música popular massiva da Amazônia / Elielton Amador. -  
2014.

Orientador: Fabio Castro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal do Pará, Instituto de Letras e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação, Cultura e Amazônia, Belém, 2014.

1. Música - História - Pará. 2. Música -  
aspectos sociais. 3. Indústria musical - Pará.  
4. Análise do discurso. I. Título.

CDD 22. ed. 780.981

---

ELIELTON ALVES AMADOR

## **A CENA FANTASMA**

UM OLHAR SOBRE A EXPERIÊNCIA DA MÚSICA POPULAR MASSIVA DA  
AMAZÔNIA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, apresentado, avaliado e aprovado no dia \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014, pela Banca Examinadora constituída pelos professores.

---

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro – Orientador  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa – Avaliador Interno  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior – Avaliador Externo  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

BELÉM DO PARÁ  
2014

À minha família, Tânia, Tamilton, Temis, Zilna,  
Paulo e Diego. Em especial, às minhas filhas Cecília e  
Júlia.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro, pela cortesia, sabedoria, decência e generosidade com que acolheu meu trabalho no PPGCOM/UFPA, e pela sua enorme contribuição para o conhecimento sobre a comunicação e a cultura na Amazônia.

À Profa. Dra. Maria Ataíde Malcher, pela sua bravura e pelo incentivo ao consolidar um programa de pós-graduação da importância do PPGCOM/UFPA. A todos os professores do programa com quem muito aprendi, especialmente à Profa. Dra. Netília Seixas, ao Prof. Dr. Otacílio Amaral e à Profa. Dra. Regina Lima, com quem cursei disciplinas no Programa.

Agradeço a Giluí Costa, pelo apoio e incentivo na fase de seleção do mestrado, por ter lido trechos da bibliografia de seleção comigo enquanto eu dirigia para levar nossa filha ao médico. A toda a família Sóter, especialmente Gilvânia, Gilvan e Dona Neco, pelo apoio nesta mesma fase.

Agradeço à minha família, minha mãe, Zilna, e meus irmãos Temis, Tamilton e Tânia, sem os quais eu jamais teria chegado ao final desse desafio. Com eles redescobri o sentido de compartilhar, de conviver e desenvolvi o sentido do comum. Obrigado. Obrigado a Francisco Alves Amador, pelo que a ausência também pode ensinar.

Às minhas filhas Cecília e Júlia, eu agradeço por me mostrarem o sentido de continuar mesmo nos momentos mais difíceis.

Agradeço a todos os amigos e colegas que conheci no meio musical de Belém que me proporcionaram experiências incríveis e apaixonantes, além de me darem informações preciosas. Aos irmãos de música com quem dividi o palco durante 15 anos, Carlos Bremgartner, Giovanni Villacorta, Regi Cavalcante, Manuel Malvar, Angelo Cavalcante, Chiquinho Maués, Wagner Nugoli e todos os músicos que passaram pelas tantas formações da Norman Bates.

Aos colegas e amigos de produção, militância e de associação Gláfira Lobo, Rui Paiva, Augusto Hijo, Paulo Martins, Jayme Katarro, Lucas Monteiro, Raoni Joseph e Edvaldo Souza e todos os demais com quem compartilhei a paixão e o trabalho pela música.

Aos mais recentes parceiros Ziza Padilha, Dayse Addario, Toni Soares, Leonardo Coelho de Souza, Nanna Reis, Alfredo Reis, Sandro Santarém e Renato Rosas pelo apoio de sempre, além do convívio na produção musical.

Ao empresário Ná Figueredo pela sua dedicação à música de Belém e do Pará. Aos professores e amigos da Escola de Música da UFPA (Emufpa), em especial as professoras e

professores Valéria Marques, Alessandra Castro, Thais Carneiro, Adriana Carneiro, Adriana Azulay, Isac Almeida e Alexandre Contente. Ao Max Alvin da banca de vinis e CDs da Praça das Mercês, em Belém.

A Gaby Amarantos, Felipe Cordeiro, Luê, Natalia Mattos, Keyla Gentil e a uma série de outros artistas que revelam a cada dia uma adumbração diferente da cultura de Belém em suas canções.

Aos marginais do rock. Às bandas Madame Saatan, Stress, Mosaico de Ravena, Molho Negro, Cravo Carbono, Delinquentes, Álibi de Orfeu, Renegados, Baby Loyds, Insolência Pública, Strobo, Turbo, Destruidores de Tóquio, Johnny Rockstar, Suzana Flag, Stereoscope, Clepsidra, Moonshadow e todas as outras, que todo e qualquer esforço de citar em sua totalidade seria inútil. Ao Movimento Bafafá do Pará e todos os seus artistas representantes. E todos os coletivos e grupos que empreendem nesta cena. Enfim, a todos que fazem parte dessa experiência musical na Amazônia. Obrigado.

A Roosevelt Bala, pela cortesia de sempre ao atender aos pedidos de entrevistas e informações.

Aos professores Jeder Janotti Jr. e Antonio Maurício da Costa pela importância dos seus trabalhos e pelas orientações na banca de qualificação do meu projeto de pesquisa. Aos professores Agenor Sarraf, Ivânia Bentes e Alda Costa pelo mesmo motivo no seminário de avaliação interna no PPGCOM/UFPA.

Aos colegas Enderson Oliveira, Arthur Silva e Talita Baena pelas conversas e apoio mútuo em relação a esta pesquisa e às pesquisas deles. A Marcelo Gabbay pelo diálogo cordial com seu trabalho. A Andrea Amazonas pela amizade e apoio profissional em momento difíceis do período em que se desenrolou esta pesquisa.

Aos amigos da turma de 2012 do PPGCOM, em especial Avelina Castro, Alinne Passos, Lúcio Baia e Ednaldo Rodrigues pelo compartilhamento das crises que o processo de formação de um mestre ocasiona. Obrigado também a Thiane Neves, Diogo Miranda e Danielle Blanco pela troca afetuosa e solidária de textos, referências e companhia. Pelas críticas que ajudam ao discernimento no caminho do conhecimento.

Aos colegas de outras turmas em especial à turma de 2011 que nos recepcionou com muita cortesia, Gleidson, Edenice, Suzana, Fernanda e Vanessa. Obrigado em especial a Vanessa Brasil pelo apoio na realização do I Seminário Comunicação, Música e Identidades, coordenado por mim durante o curso. Pelo mesmo apoio, agradeço ao parceiro Carlos Pará, editor da revista Pará Zero Zero e a todos os pesquisadores que participaram do evento, e especial a Tony Leão, Mauro Celso e Jeder Janotti Jr.

A Andrea Lílian Marques pelo apoio e carinho na fase final deste trabalho. Pelo incentivo e afeto que me deu nos momentos mais tensos de conclusão da escrita desta pesquisa. Obrigado a Fernando Souza pela orientação extraclasse, que me ensinou a ficar “de cócoras em terra de sapo”.

Finalmente, gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio concedendo bolsa para a pesquisa na maior parte do período de execução da mesma.

*Um bicho brabo nas brenha  
Pras bandas lá da Mucajá  
Nenê, teus filho no mundo  
Na noite preta, Tum-tá-tá.*

Walter Freitas

## RESUMO

Este trabalho analisa a cena musical da cidade de Belém, estado do Pará, Amazônia, Brasil, a partir do conceito de Will Straw (1991). Desse ponto de partida, o estudo faz uma abordagem sensível e discursiva da cena, com base na fenomenologia de Alfred Schütz (2012) e Michel Maffesoli (2001), considerando seu espectro intersubjetivo entre os atores deste fenômeno, seus mediadores e uma audiência “nacional”. Tomando como base autores como Jacques Derrida (1994), Fabio Castro (2011), Frédéric Martel (2012), Renato Ortiz (2006) e Marcel Mauss (2004) analisa-se a presença de uma fantasmaticidade “nativista” que interfere na sociabilidade e na economia total da dinâmica territorializada da cena, com reflexos em sua projeção midiática. Tomando também como base a experiência vivida do autor, e análises de amostras, são estudados produtos e materialidades gerados nesta cena durante o período que compreende o final dos anos 1960 até os anos 2000. Introdutoriamente, discute-se a fenomenologia como metodologia de pesquisa na Amazônia.

**Palavras-chave:** dádiva, fantasmaticidade, cenas musicais, Amazônia, soft power.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the musical scene of the city of Belém, Pará State, Amazon, Brazil, using the concept from Will Straw (1991). From this starting point the study make a sensitive and discursive approach of this scene, based on the phenomenology of Alfred Schutz (2012) and Michel Maffesoli (2001), considering its intersubjective spectrum between the actors of this phenomenon, its mediators and a "national" audience. Based on authors Jacques Derrida (1994), Fabio Castro (2011 ), Frédéric Martel ( 2012), Renato Ortiz (2006) and Marcel Mauss (2004 ) it analyzes the presence of a nativist phantasmagory that interferes on the sociability and the total economy of territorialized dynamic scene, with reflects on their media projection. Taking also based on the experience of the author and analyses of samples, products and materiality generated at this scene have studied on the period from the late 1960s until the 2000s. Introductorily discusses the phenomenology as a research methodology in the Amazon.

**Keywords:** gift, phantasmagory, musical scenes, Amazon, soft power.

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES**

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

CCBB - Circuito Cultural Banco do Brasil.

CFE – Circuito Fora do Eixo.

CNPC – Conselho Nacional de Políticas Culturais.

CSA I – Ciências Sociais Aplicadas I.

ECAD – Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais.

EMBRATEL – Empresa Brasileira de Telecomunicações.

EMUFPA – Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

ENADE - Exame Nacional de Desempenho de Estudantes.

FCPTN – Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

FDE – Rede Fora do Eixo.

FUNTELPA – Fundação de Telecomunicações do Pará.

IASPM – International Association for the Study of Popular Music.

INTELSAT – International Telecommunications Satellite Organization.

INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

MEC – Ministério da Educação.

PNC – Plano Nacional de Cultura.

PPGA – Programa de Pós-Graduação em Antropologia

PPGCOM – Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia.

SECOM – Secretaria de Estado de Comunicação (PA).

SECULT – Secretaria de Estado de Cultura (PA).

SEMEAR – Lei Semear de Incentivo à Cultura do Estado do Pará

SID – Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural.

UFAM - Universidade Federal do Amazonas.

UFPA – Universidade Federal do Pará.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	
Sobre uma trajetória comum e individual	Pág. 14
<b>CAPÍTULO 01</b>	
<b>1. Comunicação aberta: do cotidiano ao campo científico</b>	Pág. 20
1.1. Comunicação funcional ou comunicação reflexiva?	Pág. 23
1.2. Entre margens e centro: A intersubjetiva do campo	Pág. 24
<b>2. Desenvolvimento cultural e intelectual como motor da história</b>	Pág. 28
2.1. Campo acadêmico e produção de conhecimento na Amazônia	Pág. 32
2.2. Para uma crítica do <i>habitus</i> do campo	Pág. 34
<b>3. Uma trajetória fenomenológica possível</b>	Pág. 38
3.1. Sínteses de uma metodologia	Pág. 43
<b>4. Tateando a compreensão fenomenológica</b>	Pág. 45
4.1. Fenomenologia e comunicação em Heidegger	Pág. 48
4.2. Uma concepção fenomenológica para a educação	Pág. 51
<b>5. Procedimentos de método e arquivos pessoais</b>	Pág. 54
5.1. Intersubjetividade da cena fantasma	Pág. 57
5.2. Entre a dimensão intersubjetiva e as práticas econômicas	Pág. 61
<b>CAPÍTULO 02</b>	
<b>1. Os fantasmas do rock belemense</b>	Pág. 67
<b>2. Os espaços policêntricos do rock na cena</b>	Pág. 72
<b>3. As identificações do rock local</b>	Pág. 76
3.1. O lamento do Mosaico de Ravena	Pág. 78
3.2. O sentimento global da banda Stress	Pág. 81
<b>4. Trajetórias interrompidas e os “olheiros”</b>	Pág. 83

4.1. Norman Bates e as mensagens cifradas	Pág. 87
4.2. Agenciamento e <i>soft power</i> em cena	Pág. 93
4.3 A dimensão espetaculosa da Madame Saatan	Pág. 96
4.4. Rock de pastiche no Terruá Pará	Pág. 103

### **CAPÍTULO 03**

<b>1. Indústria Cultural: A moderna tradição de exclusão</b>	Pág.109
<b>2. A indústria fonográfica brasileira</b>	Pág.116
<b>3. A instituição da Música Popular Brasileira</b>	Pág.120
<b>4. A reforma agrária da MPB</b>	Pág.121
<b>5. Outro lado da moeda: O espaço de socialidade da cidade</b>	Pág.123
5.1 O momento presente e a dádiva na economia local	Pág. 124
<b>6. Um fantasma nativo sob a capa modernizadora</b>	Pág. 129
6.1 <i>Soft power</i> como dádiva no carimbó eletrificado	Pág. 130
6.2 E o que isso tem a ver com carimbó?	Pág. 133
6.3 Pelas ruas de Belém: os discos e as trocas	Pág. 135
6.4. As marcas deixadas nos LP's	Pág. 139
6.5. Destaque local na embalagem do produto	Pág.144
6.6. O carimbó pede passagem e a MPB mostra a miséria nativa	Pág.145
<b>7. Dando voltas em espiral: retornando à dádiva</b>	Pág.148
<b>8. Mediações regionais: hegemonia x contra-hegemonia</b>	<b>Pág. 149</b>
8.1. Fantasmas que assombram a Amazônia	Pág. 151
8.2. A crítica personalizada no corpo, a materialidade cabocla	Pág. 156
8.3. A dádiva amazônica: “o pescador falador”	Pág. 158
8.4. Pinduca e a dádiva da mulher	Pág. 162
<b>9. A força rebelde do Sol do Meio Dia</b>	<b>Pág. 164</b>

<b>CAPÍTULO 04</b>	
<b>1. Trairagem na cena: as dinâmicas de troca contemporâneas</b>	Pág. 169
1.1. Suspensão econômica, efervescência criativa	Pág. 170
<b>2. Organizações e desorganizações</b>	Pág. 187
2.1. Conectando os vivos: cria cultura!	Pág. 200
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	Pág. 207
<b>REFERÊNCIAS</b>	Pág. 214

## INTRODUÇÃO

### Sobre uma trajetória comum e individual

Nasci em 2 de janeiro de 1976, em Macapá, no estado do Amapá. Fui o quarto e último filho de um casamento que acabou quando eu tinha um ano e meio de vida. Meus avós maternos eram descendentes de negros nordestinos e de caboclos que moraram até quase a morte na Ilha de Caviana, no Arquipélago do Marajó, do outro lado da foz do Rio Amazonas de onde fica localizada Belém. Minha mãe veio do interior pequena para trabalhar “em casa de família”. Meu pai é descendente de portugueses instalados no Rio de Janeiro. Cresceu na casa de parentes depois de sair de casa muito jovem.

Aos dois anos de idade vim morar em Belém com meus irmãos e minha mãe no sugestivo bairro do Telégrafo “Sem Fio”. Seria um bairro sem comunicação?! Ou seria esta uma comunicação sem ligação física, visível com o mundo para além de suas fronteiras? Poderia ser uma boa metáfora da relação que mantive na minha trajetória, dentro de um espaço restrito que cria seus próprios mitos e lendas, e os comunica para si mesmo. Uma comunicação cativa. Ou seria uma comunicação nativa?

De todo modo, foi lá que vivi a minha primeira infância e aprendi a escrever cartas aos nove anos de idade, na Escola Santa Inês, durante as aulas da disciplina “Comunicação e Expressão”. Gostei. Escrevi uma carta para uma garota que eu ficava mirando na hora do recreio. Mas não tive coragem de entregar. Fiquei envergonhado depois que meu irmão mais velho encontrou a carta em minha mochila e ficou a troçar de mim. Foi um trauma. Um tipo de *bullying*. Mas naquele tempo não se dizia isso. E foi assim durante muito tempo até que novos e novos conhecimentos me permitissem olhar para a própria experiência de outra maneira.

Na adolescência aprendi a socializar com uma banda de rock. Era o que se tinha. E havia muito rock em Belém. No extinto Colégio Cearense, onde cursei o Convênio, antes de escolher o vestibular em Jornalismo, foi que conheci o amigo Carlinhos Vasconcelos, com quem aprendi a tocar guitarra para entrar na banda que se formara no colégio. Um acaso. Uma urgência. A guitarrista era namorada do baixista. Os dois brigaram. Vagou o posto a ser ocupado pelo gênio dos solos, dos riffs e dos arranjos. Bobagem. Eu não sabia tocar nada.

Eu ficava horas e horas com Carlinhos aprendendo a tocar os três acordes básicos do punk rock. No dia do terceiro Rock 24 horas, em 1993, que começava no sábado à noite e

terminava no domingo, eu não pude ir. Com um senso de responsabilidade exagerado (se comparado com os demais colegas), eu preferia dormir mais cedo para fazer prova no domingo pela manhã. Só depois da prova é que pretendia passar na Praça Kennedy, onde ocorriam os shows. Mas quando apareci para a prova, pela manhã, só encontrei os amigos abatidos na frente do colégio. Eles me deram a notícia que o festival havia terminado, pouco mais de duas horas depois de ter começado, com a pancadaria generalizada que virou quase um mito na cena de Belém até hoje.

Parecia que eu não tinha mesmo vocação para roqueiro. Mas minha trajetória no rock não estava totalmente perdida. Toquei durante mais de 18 anos em bandas da cidade. A principal delas foi a Norman Bates, com a qual gravei um disco e duas demos, e deixei outro disco incompleto até o momento da revisão desta dissertação. Esse romance intenso durou mais de 15 anos. Depois de tanto tempo, o romance começou a dar sinais de fraqueza, mas confesso que até hoje sinto saudades daqueles momentos. E para ser ainda mais sincero, aguardo ansioso o momento do *revival*, a turnê do “lucro sujo”, como foi chamado o retorno dos Sex Pistols.

No começo, a frustração que se segue à ilusão de fazer sucesso, de viver de música, pode nos deixar abatidos. Mas é nesse caminho que se perde alguma coisa, uma coisa que não é um espírito, não é uma dádiva, não é nada que um conceito possa definir em uma trajetória. Talvez seja necessário criar outro nome, uma nova palavra. É nesse sentido que a fenomenologia de Heidegger me ajudou a compreender a cena e a cair “na real” (a gíria aqui ganha o sentido existencial que o filósofo alemão atribui à queda).

Ficaram as canções. E sempre vamos poder reeditá-las. Regravá-las. Analisá-las, reinterpretá-las. Elas até poderiam virar mitos de uma Indústria Cultural. Mesmo assim elas permeiam a nossa intersubjetividade, com maior ou menor força, sobre os nativos, ajudando a sedimentar ilhas de significados sobre nós mesmos. As pequenas revoluções que ocorrem em nossa trajetória, seja individual ou em grupo, ajudam a modificar essas percepções. Tem sido assim na música paraense. Foi assim que eu, membro efetivo, parte dessa trajetória coletiva, pude compreendê-la ao menos em parte. Com a ajuda dos autores presentes neste trabalho.

Essa trajetória individual foi se misturando em parte com essa trajetória coletiva à medida que minha inserção profissional ocorria. Como a falta de uma indústria cultural não permitia a um garoto da periferia (do bairro, da cidade, do país) viver dignamente de música (assim eu pensava), achei que tinha que ter um curso universitário de mínimo respeito. Foi assim que, por falta de opção, escolhi o curso de Comunicação no vestibular, porque era a única coisa que eu podia fazer além da música. Inscrevi-me na seleção da Universidade do

Estado do Pará (UEPA) para o curso de música, mas naquela época ele coincidia com o vestibular da UFPA. Tinha que escolher. “Música?! E como você vai viver?”. Era o que eu ouvia à época. E mesmo a concorrência sendo de 1,5 para cada vaga em Música eu optei por Comunicação e Jornalismo, cuja concorrência era de mais de 15 para cada vaga. Deixei de ir para a última prova na UEPA para fazer a primeira prova na UFPA. Passei em quinto lugar. E foi assim que cheguei ao mundo acadêmico, querendo chegar a outro lugar.

Aprendi com Jimmy Page que o rock não se aprende na escola. Por isso, eu poderia seguir minha carreira paralelamente ao curso de Jornalismo. Deixei-me enganar pelos enunciados *performativos* da Indústria Cultural. Anos depois quando saiu a biografia do Led Zeppelin no Brasil pude ver como Page era um gênio artilheiro e calculista. Mesmo assim, eu trilhei o caminho do rock. Do underground. Mas, antes, quando era garoto, eu ficava mesmo era escutando os discos de MPB, herança do casamento dos meus pais. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Milton Nascimento, Maria Bethania, todos do grupo de elite das grandes gravadoras, como se verá neste trabalho. Mas também ouvia a música regional que meus irmãos, universitários, traziam para casa. Nilson Chaves, Vital Lima, Eloi Iglesias, Marco Monteiro etc. Menos brega. Brega, não. Era “brega”. Penso que a pulsão classe média de uma tendência universitária criava essa percepção naquela época. Percebo hoje como essa intersubjetividade consolida nossas visões sobre o mundo, sobre a cultura, sobre a música. Mas talvez eu esteja me adiantando. Talvez porque esta introdução foge à regra acadêmica por demais.

Sigo em frente. Penso em uma fenomenologia discursiva que seja esclarecedora dos meus propósitos como pesquisador. É por ética e justiça que me ateno a esses fatos.

Eu escutava aquele disco “O Passado é uma Parada”, mas não sabia se era brega ou não. Depois descobri o rock brasileiro: Legião Urbana, Engenheiros do Havaí, Capital Inicial, Titãs, Ultraje a Rigor... mas tudo mudou quando um namorado da minha irmã me deu um disco dos Garotos Podres. Acho que decidi que seria punk. Mas nem tanto – apesar de ser muito mais punk do que muito “punk” da cena. Afinal “punk é atitude”, não é isso? Produzi centenas de shows ao longo de mais de 18 anos, alguns discos e demos, viajei por festivais e aderi à militância cultural.

Fui conselheiro das Câmaras Setoriais de Cultura e depois do Colegiado Setorial de Música, que ajudou a instituir o Plano Nacional de Cultura (PNC), em 2010. Fui presidente da Associação Comunitária Paraense de Rock – Pro Rock. E também repórter dos jornais O Liberal e Diário do Pará, onde também fui editor e colunista. O jornalismo era desgastante. Os

jornais dominados por autoritarismo, assédio moral, salários achatados. O rock era uma válvula de escape. Muito mais empolgante.

Isso começou a mudar quando minha primeira filha nasceu. Eu tinha 30 anos. Já um adolescente tardio. Vivi ilusões e prazeres da música e aprendi muita coisa. Se eu soubesse naquela época o que sei hoje sobre a *dádiva* de Mauss (2003) teria brigado menos e me doado mais. Mas, por outro lado, a experiência foi que me trouxe até aqui. Para contar, como quem conta histórias, um pouco da minha visão e minha vivência sobre a música de Belém. E junto vêm as interações, a sociabilidade, alguns sentidos e significados comuns, que, assim como Ranaipiri (o informante Maori que revelou a Mauss o espírito da coisa dada), talvez possa ajudar a revelar.

Objeto que considero da maior importância, a música faz parte da vida mais banal de todos nós. “Banal”?! Maffesoli nos ensina, com propriedade, como o banal, o cotidiano, contém o mais importante do conhecimento. Aquele que nos põem diante da própria vida. A ciência, assim como propomos neste trabalho, por meio de tantos autores que nos ajudam a retornar ao conhecimento de nós mesmos, também pode nos aproximar sabiamente deste banal cotidiano. É Maffesoli quem cita Spengler, ao dizer que “a experiência científica equivale a (um) conhecimento espiritual de si mesmo” (SPENGLER Apud MAFFESOLI, 1985, pág. 45).

Se eu não tivesse vivido tudo isso não estaria contando essa história e pesquisando sobre ela da mesma maneira.

Essa introdução é para ser assim mesmo, informal. Apenas a parte necessária para a minha apresentação como um investigador, um relator, um interprete auxiliado de sua própria experiência. E da experiência de alguns comuns. Ela é necessária, nestes termos, para que eu assuma um compromisso ético com o meu “lugar de fala”, aquele que adoto durante as análises e o direcionamento que a pesquisa tem. Para que meus leitores possam fazer essa aliança ética comigo, sabendo o que é preciso para observar o meu viés.

Por meio dessa “pegada” fenomenológica e de um rigoroso processo de “descortinamento” das assombrações que nos perseguem, eu trabalhei para não deixar o meu viés contaminar este trabalho, e para que a minha colaboração pessoal a ele fosse a melhor possível, no sentido de revelar significados que talvez não tivessem sido vistos dessa forma antes. Além da fenomenologia, três anos de psicoterapia, inclusive durante os dois anos de mestrado, me ajudaram a entrar e sair de cena e deixar as evidências da pesquisa falarem por si. Derrida nos diz, de certa forma, que nos cabe “por o mundo nos trilhos”, ajudar a fazer justiça. Não cabe ao pesquisador ter moral. Mas penso que é importante ajudar a fazer justiça,

não como juiz, como quem ajuda a equilibrar o jogo dos sentidos. Não a justiça do direito, a justiça da vida, aquela que ajuda a aprender a viver. Apenas.

O resto, o que deve ser dito, está lá dentro, nas próximas quase duas centenas de páginas. Seja bem-vindo comigo para esse passeio por uma cena musical de Belém do Pará. Um dentre os tantos possíveis.

Belém, 18 de janeiro de 2014.

## Capítulo 01

*O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só poder ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.*

**Bourdieu, Pierre. O poder simbólico.**

## 1. Comunicação aberta: do cotidiano ao campo científico

Este trabalho traz o resultado (ou seja, faz uma *comunicação científica*) de pesquisa realizada sobre relações culturais, sociais e econômicas em torno da música popular produzida na cidade de Belém, capital do estado do Pará, e a relação de sentidos entre seus produtores (os nativos, artistas ou produtores culturais) e uma audiência nacional, à qual detêm pretensões os nativos de pertencimento e identificação (Hall, 2011). Através da análise de materialidades intersubjetivas, de acordo com a abordagem de Castro (2010) e orientações metodológicas de Schutz (2012) tentei construir uma abordagem de uma perspectiva fenomenológica, abordagem esta que descortino neste primeiro capítulo. O estudo investiga a manifestação de uma herança fantasmática (Derrida, 1994) na produção musical da capital paraense – herança essa que se manifesta nas materialidades discursivas e intersubjetivas aqui já citadas, com maior ou menor intensidade, conforme o objeto empírico e a perspectiva de interpretação.

Exploro hipóteses sobre as manifestações dessa fantasmaticidade e como os atores da cena musical se utilizam dela no jogo de trocas e relacionamento entre os espaços socioculturais em que interagem. Uso, para estabelecer estas conexões, ainda autores como Martel (2012) e Maffesoli (2001), além dos conceitos de “fato social total” e “dádiva” em Mauss (2003).

As análises aqui contidas, a despeito de seu objeto empírico, se pretendem aderentes ao campo da Comunicação, dentro da área das Ciências Sociais Aplicadas I. Minha abordagem da comunicação parte de uma perspectiva aberta, possível sob a perspectiva fenomenológica já mencionada. Esta abordagem não se pretende deslocada do campo acadêmico institucional da Comunicação hoje estabelecido, ou em vias de estabelecimento, no Brasil, cujo paradigma epistemológico ainda se ressentir de uma compreensão aberta deste campo de conhecimento.

Esta não é uma afirmação performativa. Deter-me-ei neste primeiro tópico a explicitar o sentido mais preciso desta afirmação. Pretendo, desta forma, estabelecer um debate a cerca dos propósitos e dos desafios de um programa de pós-graduação na Amazônia, contribuindo para a linha de pesquisa que optei dentro do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCOM/UFPA), a saber, Mídia e Cultura na Amazônia.

Entendo que este é o espaço apropriado para estabelecer esse debate. Ao mesmo tempo em que o PPGCOM/UFPA carrega a responsabilidade de incorporar um quadro de pesquisadores da Amazônia ao campo institucional da Comunicação no Brasil, traz consigo o desafio de propor olhares teóricos e análises originais a cerca de um território ainda pouco explorado e pouco compreendido das perspectivas sociais, principalmente no que tange às dinâmicas culturais urbanas que são protagonizadas neste território, em suas projeções midiáticas, filosóficas e sociais.

Entendo que não há como dar visibilidade às linguagens e práticas sociais da Amazônia se estas não forem estabelecidas de uma perspectiva da experiência vivida, assim como propõem a abordagem fenomenológica. Onde o conhecimento não está constituído, precisamos, em parte e momentaneamente durante os procedimentos de pesquisa, pô-lo em “suspensão” para abstrair a realidade.

Torna-se, porém, imperativo que essas visadas propostas não desloquem os trabalhos acadêmicos e as pesquisas de um contexto nacional, pois, assim como se poderá ver no corpo do próprio objeto empírico escolhido, é necessário que a aproximação da margem ao centro se mantenha, por necessidade de uma *práxis* social. A percepção estabelecida, dentro de qualquer concepção, do senso comum à compreensão teórico acadêmica – simples ou complexamente, a partir do desenvolvimento e da hipertrofia das significações territoriais estabelecidas pelos campos institucionalizados no Brasil, aquelas que se desenvolvem nos territórios economicamente desenvolvidos – não incluiria a Amazônia, seu sentido e seu significado, como lugar de produção de conhecimento relevante ao Brasil e aos brasileiros.

O que se estabelece aqui como objeto teórico são as relações de significação entre o que é local, por vezes apropriadas pelo conceito de “região” ou “regional”, e o que é global, instituído através de relação de poder e/ou persuasão dentro do território (espaço) de um Estado-Nação, aquilo que costumamos entender (nós “amazônidas” e nós “brasileiros”) com a “cultura brasileira” em sentido amplo. Meu objeto teórico gira em torno das cognições e das relações destas, derivadas deste “sentimento” *glocal* – representado pelo diálogo com a cultura nacional. Pretendo chegar a ele diretamente ou “cercando-o” através das análises do objeto empírico.

Dessa forma, seguiremos um caminho, uma trajetória metodológica que nos orienta, como diretriz e procedimentos metódicos, seguindo a “intuição” dos autores que trabalham com os conceitos vizinhos, aderentes ao fenômeno social. Assim, a partir da análise da relação intersubjetiva de significados e sentidos, chegarei às práticas organizacionais e econômicas a partir ou dentro desse território estabelecidas. Acredito ser esta uma abordagem criativa das concepções de local, global e nacional, dentro dos estudos de fenômenos culturais e econômicos na Amazônia. Também porque não pretendo perder de vista, dentro das análises intersubjetivas, as relações políticas e econômicas que se estabelecem entre as cenas.

Pode-se dizer que as relações entre os sujeitos desses espaços são estabelecidas de uma perspectiva de dominação, ou, ao menos, há um sentido a esse respeito, que se tem como pano de fundo. Mas que se oportuniza das mediações significadas e ressignificadas dentro do espaço simbólico da região.

Mas não gostaria de me apressar sobre as conclusões deste trabalho. Faz parte da minha escolha metodológica que sigamos uma trilha por esse caminho, construindo-o no próprio trajeto, pelos objetos, pela cena. Nesse caminho, gostaria de fazer reflexões que devem se conectar às conclusões possíveis sobre a relação da arte e da cultura promovidas em Belém e a instituição da cultura brasileira, como espaço de mediação e de confronto de poder simbólico. Assim como no campo da Comunicação, é fundamental lembrar o filósofo do poder simbólico, Pierre Bourdieu, tão mais aderente quanto possível ao campo. Gostaria de estender, ou de afunilar, essa reflexão ao nosso campo nacional da Comunicação.

## 1.1. Comunicação funcional ou comunicação reflexiva?

A Comunicação como instrumento funcional de persuasão ou como pano de fundo cenográfico da dominação capitalista esteve historicamente no foco, desde os primórdios do desenvolvimento das teorias comunicacionais no Brasil. Estabelecidas originariamente através da ótica quase monoteísta da Teoria Crítica frankfurtiana – associada à tradição marxista da esquerda brasileira que ocupava as cadeiras e cátedras nas escolas de Comunicação do país no período militar – a Comunicação no Brasil, ao longo das décadas, se diversificou, assim como em boa parte da América Latina e da Europa. Abriram-se perspectivas novas dentro do campo à medida que novas teorias e novas abordagens se mostraram aos pesquisadores brasileiros.

A perspectiva de institucionalização desse campo se deu certamente nas dinâmicas sociais objetivadas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2010). As noções de *campo social* e de *habitus* foram observadas por Muniz Sodré (2012), onde o autor discute a condição da Comunicação como campo de conhecimento. A partir dessa visão analítica e panorâmica de Sodré é possível demonstrar quanto é pertinente o debate aqui proposto, visto tratar-se de “um campo em apuros teóricos (SODRÉ, 2012)”.

Antes de avançar nas diretrizes teóricas deste trabalho, ocupo-me um pouco das conceituações e justificativas de *campo* segundo Bourdieu, dentro da reflexão de Sodré, para determinarmos nossa posição em relação ao centro da Comunicação no Brasil. E demonstrar, de antemão, como as conclusões desse trabalho podem ser objetivadas em um âmbito tal da esfera política e social entre as margens e os centros que por ventura venham a se revelar ao final. Proponho um debate que contextualize a produção de conhecimento na Amazônia e no Brasil, a partir da Amazônia, e a partir da Comunicação. Não é um debate novo, nem sou pioneiro em propô-lo. Venho, ao contrário, seguindo os passos da minha orientação. Faço apenas reforçar a ideia primordial que nos cabe dentro de um programa de pós-graduação na Amazônia.

Podemos dizer, de uma comunicação não funcional, que ela se estabelece como uma reflexão sobre o todo do sistema comunicacional em que vivemos, desde uma perspectiva capitalista ou de um conceito socialista. Uma comunicação reflexiva da quotidianidade, nos obriga a refletir sobre os sistemas que se impõem de forma discursiva e ideológica sobre o nosso dia-a-dia, o nosso fazer diário, a própria construção de sentido na vida social. Não há, no senso comum, um mundo capitalista ou um mundo socialista. Ambos são uma abstração. Porém, os estudos de Mauss (2003) nos levam a crer que a dinâmica de trocas e circulação da

moeda, criada para medir valor social, se transformou de tal modo a criar um espectro intersubjetivo sobre o capital que nos coloca socialmente posicionados diante dele: “tudo gira em torno do dinheiro”. Quando de fato o dinheiro deveria ser o vetor que faz a vida circular no meio institucionalizado. Uma vida além, ou sob ele, é possível; ou, de fato, apenas essa vida capitalista seria possível, sobre a camada dadivosa da vida, a esfera onde a tradição de dar, receber e retribuir ainda impera. Aí, temos uma visão de mundo que subjaz a lógica do “capitalismo selvagem”. Assim podemos também ter uma comunicação apara além ou aquém dos media.

## 1.2. Entre margens e centro: A intersubjetiva do campo

Para entendermos que as relações de troca se dão em uma perspectiva ao mesmo tempo de interação, mas também com sentido de dominação, é preciso considerar uma percepção intersubjetiva<sup>1</sup> de campo, relativizando a visão de Bourdieu como uma sociologia “dura”, na tradição das abordagens marxistas. De acordo Barros Filho e Martino,

Apenas uma leitura superficial ou errada de Bourdieu pode justificar os argumentos em favor disso. No campo da comunicação, Bourdieu insere-se na descendência dos estudos marxistas – no tangente à violência e dominação simbólica – mas também nas análises da prática quotidiana levadas a efeito por Alfred Schutz, Peter Berger e Thomas Luckmann. (BARROS FILHO e MARTINO, 2003. p. 153).

Analisar o campo da Comunicação de modo intersubjetivo é considerá-lo como espaço onde se travam lutas simbólicas, mas também é relativizá-lo quanto aos embates instituídos, contribuindo para que suas diretrizes como campo possam sedimentar-se, fortalecer-se no caminho que abrange conceitos e sujeitos possíveis, passíveis, ativos e continentes. Assim como na Comunicação, a prática cultural no Brasil se apodera paulatinamente de suas potencialidades<sup>2</sup> e passa a nortear possíveis definições analíticas sobre os fenômenos culturais massivos na Amazônia. É importante ter em mente essas reflexões para “dirigir” o olhar sobre as análises contidas neste trabalho, não restringindo seu caráter ensaístico, crítico ou literário.

---

<sup>1</sup> Vou abordar mais estreitamente o conceito de intersubjetividade com a ajuda de Fabio Fonseca de Castro (2010, 2011), com base na fenomenologia de Alfred Schutz e da compreensão das teorias de Georg Simmel. Temos por hora a noção corrente e suficiente da intersubjetividade como a compreensão comum das coisas do mundo, como a relação de percepção e cognição daquilo que é comum a um grupo social, nele ou sobre ele.

<sup>2</sup> Enquanto escrevo esta dissertação, o Ministério da Cultura do Brasil anuncia investimentos cada vez maiores na área cultural, sob a justificativa do Brasil ter um *soft power*, isto é, a cultura e a criatividade como instrumento de fortalecimento do país diante de um quadro político globalizado. No dia 8 de janeiro de 2014, a ministra Marta Suplicy inaugurou com o governador Simão Jatene a incubadora de projetos culturais Pará Criativo, em que anunciou investimentos da ordem de R\$ 19,4 milhões.

Considero importante observar que – seja nas práticas do setor cultural que começa a se consolidar como “mercado”, através de políticas públicas a ele direcionadas, ou seja no estabelecimento de um campo acadêmico da Comunicação, fortalecido pelo incremento de linhas de financiamento de pesquisas – se criam novas dinâmicas de poder simbólico, de reordenamento social e de dinâmicas capitais para a sociedade brasileira. Da mesma forma, essas alterações ocorrem nas múltiplas comunidades que a compõem, em seu vasto território geográfico e simbólico. Em suma, acredito que há um processo em curso de sedimentação, ou institucionalização, de uma ordem que se apodera progressivamente (não exatamente de forma retilínea) de características modernas. O momento de decantação desse processo é observado neste trabalho sob um olhar específico.

Gostaria de ter essa perspectiva como uma provocação, um instrumento de vigilância epistemológica da *práxis* acadêmica, por assim dizer. A serviço de uma visada fenomenológica do nosso objeto, observo que ele próprio está inserido em uma múltipla e complexa realidade, que é a realidade contemporânea do Brasil. Esse lugar de fala bidimensional é o lugar de fala que eu gostaria de ter como resultado e, ao mesmo tempo, como proposta metodológica deste trabalho, como um trabalho acadêmico resultado do trabalho de pesquisadores brasileiros da Amazônia, com intuito de revelar, com todo o seu ônus, perspectivas novas sobre essa região.

Essa bidimensionalidade nos dá, além da perspectiva de revelações, ou simples *insights*, também uma segurança ética, que, a meu ver, é um dos principais benefícios da perspectiva fenomenológica. A capacidade de relativizar a visão e a abordagem do conhecimento me permite um posicionamento de humildade diante da realidade, sem desconsiderar pontos de vista contrários, divergentes ou convergentes. Pelos terrenos ainda movediços das descobertas dos fenômenos culturais desse novo/velho território desconhecido chamado Amazônia, esse é um princípio que favorece instituir o conhecimento como instrumento de libertação, de transformação. Acredito que a perspectiva fenomenológica cabe, efetivamente, onde o conhecimento formal ainda não se instituiu.

Essa perspectiva fenomenológica, assim como a entendo, possibilita-me reenquadrar objetos a novos conceitos, ou deslocá-los em momentos distintos deste trabalho, podendo nos dar visões diferentes de um mesmo objeto. Seja de uma perspectiva de compreensão cognitiva do local em relação ao global (ou vice-versa), seja no jogo interno que promove constantes reordenamentos sociais (ou nem tantos), inúmeras possibilidades aplicáveis se apresentam na compreensão da experiência social vivida.

O contexto favorece a transformação da realidade através do conhecimento. Esse não é o objetivo prático nem direto deste trabalho, mas ele é pensado assim, nas possibilidades que ele apresenta de conexão através de seus *outputs*<sup>3</sup>, ou seja, em suas aberturas, suas saídas de conexão.

Concentrar-me-ei por ora nos conceitos de Bourdieu que nos mostram que existe poder na confecção e na assimilação do conhecimento e este poder está ligado, de várias formas, às tradições, ao capital cultural e à forma como se estabelecem os discursos e as práticas sociais. É sempre bom lembrar, pois existe esse debate muito profícuo a respeito do que consiste o ofício dos investigadores e pesquisadores em Comunicação no Brasil e no mundo. É o próprio Muniz Sodré quem nos introduz, em síntese brilhante, ao esquema básico do conceito de campo:

O interesse sociológico do conceito de campo social consiste em sua adequação explicativa ao problema da passagem do subjetivo ao objetivo em ciências humanas e sociais. Com este conceito, Bourdieu reúne a análise das estruturas objetivas do fato social à análise da gênese, em nível individual, das estruturas mentais que geram uma determinada prática. Três conceitos lhe servem de guias: (1) *habitus*, ou o conjunto cognitivo de disposições que motivam práticas e percepções; (2) *espaço social* ou a situação existencial dos indivíduos, isto é, as suas propriedades relacionadas ou diferenças intersubjetivas; (3) *capital simbólico* ou o conjunto de modos de dominação, tanto em nível físico quanto econômico, cultural e social, responsável pelas estruturas de poder. (SODRÉ, 2012. p. 14).

Vou me apropriar um pouco mais dessa perspectiva sintética de Bourdieu sobre o poder simbólico. Desta feita, sempre tendo em perspectiva minha *visada* sobre o objeto “cultura” e sobre o campo “comunicação”, essa perspectiva é fundamental para o que proponho de “funcional”, por assim dizer, às conclusões deste trabalho, ao campo social da comunicação em sua interface com a cultura<sup>4</sup>. Observo que quando me refiro ao “funcional” quero dizer da completude do conhecimento trabalhado pela abstração mental e intelectual que “retorna” ao mundo concreto, sendo capaz de interferir na realidade através desse pensamento trabalhado.

Para Bourdieu, existe uma estruturação de sistemas simbólicos que favorecem a dominação de grupos sociais por uma classe ou grupo dominante.

<sup>3</sup> *Output*, em produção de áudio, são as saídas das mesas de som, por onde o sinal de áudio eletrificado segue em direção a outro sistema de difusão ou processamento do sinal. Uma mesa de áudio tem vários *outputs* que podem ser usados ou não. Em linguagem de projetos culturais, o termo é usado como as “aberturas” possíveis ao final de um projeto que podem se *linkar* a outras atividades e a outros projetos.

<sup>4</sup> Assim como pretendo nesta abordagem, minha escrita também possibilitará, como numa comunicação “efetiva”, observar em um mesmo tópico uma ou as duas vias da abordagem. Nestes primeiros tópicos estarei referindo-me às duas perspectivas em relação a Bourdieu (Comunicação e Cultura) mas tenho em mente (e meus leitores devem me acompanhar nessa perspectiva para a compreensão da proposta metodológica que apresento aqui) que as ênfases serão dadas e as compreensões estarão abertas, para uma associação possível entre as partes complementares deste trabalho (comunicação e cultura). Seguiremos então com a descrição sobre o poder simbólico em Bourdieu.

Os “sistemas simbólicos”, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”. (BOURDIEU, 2010. p. 09).

Os efeitos de dominação, segundo Bourdieu, se constroem numa relação direta e proporcional de efeito simbólico na relação entre pares da mesma classe e em relação aos demais grupos sociais. Um corpo social em constante reordenamento social, diante de suas transformações políticas e históricas, deve adquirir em dado momento uma condição de estruturar-se, sedimentar-se, por assim dizer, na sua trajetória histórica. Dessa forma, podemos apreender em parte o movimento cíclico de uma “cena”, como as cenas musicais concebidas a partir de Straw (1991, 2006), mas também suas condições de estruturação, ou da estruturação de campos vizinhos, continentes, que se impõem de forma dominante por meio do poder simbólico. Tais conflitos podem se dar dentro do mesmo campo social, como, por exemplo, o campo da Comunicação, ou um possível “campo” da Cultura.

Seguem papel importante as ideologias nessa lógica de dominação. Bourdieu denuncia dentro das estruturas estruturadas os efeitos das ideologias:

As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. (*Idem*. p. 10)

E complementa:

Esse efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela distância à cultura dominante. (*Ibidem*. p. 10-11).

Penso nas relações dentro do campo cultural, por exemplo, entre “artistas” e “produtores”. Na constituição incipiente de um “mercado regional”, essa divisão, como

sugere o quarto capítulo deste trabalho, não é estruturada. Essa “estruturação” se dá à medida que as relações sensíveis de “cena” começam a confrontar as dinâmicas “de mercado”, direcionadas e/ou orientadas pelos agentes dos mercados “evoluídos” que se encontram no eixo econômico e cultural do Brasil. Essas transformações sociais, que envolvem os múltiplos campos socioculturais se dão sob a pressão da modernização.

Ter uma compreensão intersubjetiva de campo, pela “presença” (refutada ou não) dos conceitos de Bourdieu diante do próprio campo acadêmico da Comunicação, parece-me algo não sem importância. Desvelar essa “consciência intersubjetiva” se torna importante do ponto de vista que um campo solidamente instituído pode, além de analisar, também legitimar as práticas de mercado “emergentes” no campo da cultura, que, ao final, numa concepção humanista, seria o mesmo campo de “conhecimento”. Do ponto de vista prático, porém, esse é um dilema, parece-me, que o campo científico das Ciências Humanas e Sociais, principalmente na Comunicação, ainda resiste a enfrentar. Mas essas duas dimensões deste trabalho não estão necessariamente na mesma medida. Esta provocação cabe unicamente a este momento do trabalho, por imposição de sua perspectiva ética, e da metodologia fenomenológica que desenvolvo e, por si, vai além do espaço desta provocação.

## **2. Desenvolvimento cultural e intelectual como motor da história**

Penso que um campo mais estruturado do ponto de vista intelectual, como o campo acadêmico da Comunicação, pode estar mais propício, em dado momento histórico, mesmo em suas dispersões, à relativização. Sem perder a consciência do que é próprio a cada comunicador, a cada ser ou a cada ente. A Cultura, como prática, mesmo no Brasil, após as muitas transformações tecnológicas e sociais promovidas no consumo e na fruição da música e das artes em geral na última década do século XX e na primeira década do século XXI, ainda tateia em suas relações sociais e nas suas espacialidades territoriais (nas visões de centro e margem). Do lugar de onde as ondas emitem para onde elas irradiam. Não as mensagens, mas a consciência do conhecimento. De muitos centros para muitas margens.

Essa visão de estágios de desenvolvimento nos afronta como uma visão “desenvolvimentista”, que remete a um progresso avassalador promovido pela sociedade moderna – com a qual a Comunicação, como campo científico, esteve por tanto tempo envolta

em sua trajetória. A afeição do campo da Comunicação aos elementos desta sociedade constitutiva deveria (em tempo) nos familiarizar muito mais com essas transformações.

O que não quer dizer que a arte e a cultura não nos deem sua grande contribuição para o mundo socialmente constituído. Basta apreendê-las nas entrelinhas entre o fazer artístico e a própria obra-de-arte (Benjamin, 2012). Penso que a questão do “desenvolvimento” é uma questão que está por “detrás” de muito do que o estudo de Mauss (2003) sobre a dádiva revela, sobre ordenamentos sociais “ditos arcaicos” e o apelo universal que essa dinâmica de troca subtende nos estatutos do Direito moderno e pré-moderno. “Dar, receber e retribuir”, enfim, constitui a ordem estabelecida pela tradição.

Haverá um momento em que os “estágios” de conhecimento e percepção globais da cultura regionalizada vão se “equiparar” à compreensão comunicativa do mundo em suas múltiplas dimensões? Mesmo que essa percepção não seja uma percepção do mundo da vida, que esteja envolta em metafísica, sempre será possível uma objetivação participante, como fala Bourdieu (2010. p.51-58).

Na perspectiva fenomenológica deste trabalho tentei “descer” ao nível da vida vivida para também compreendê-la de uma perspectiva teórica, reflexiva, na medida em que se estabelece como parte de um mercado capitalista que participa da vida de quem o pretende absorver, ou ser absorvido por ele. Assim como os membros da Matrix, a série de filmes dos irmãos Wachowski, que tomam a pílula azul e optam por participar, por vontade própria, do mundo programado na máquina que projeta um sistema falso e alienante. Assim como no fim dessa série de filmes, seria possível ao menos escolher uma opção, entre estar ou não dentro de uma “bolha” de vida midiaticizada, “irreal” ainda que real para quem está dentro dela.

Para a compreensão dessa dimensão, é possível emergir ao final de um breve passeio teórico metodológico pelo nosso objeto empírico com a noção de que os eventos do mundo da vida podem ser apreendidos de uma perspectiva comunicacional, interdisciplinar e com objetivos complementares. Essa é, a meu ver, uma vocação da Comunicação. Sintetizar e orientar as questões da vida, com o debate, com a reflexão a cerca delas. A Comunicação é um lugar de trânsito, como simboliza Hermes o deus ladrão, que faz a interseção entre o mundo dos deuses e o mundo dos mortais. Hermes é o mensageiro, aquele que pode trazer, portanto, o discernimento – ou pode ludibriar.

Penso ainda na perspectiva de Bourdieu, de uma estruturação do campo da cultura, como ela parece começar a se consolidar no momento desta pesquisa – mesmo que eu a tente observar de uma perspectiva sensível. Cedo ou tarde acabará se instituindo uma organização

social do trabalho em relação às práticas culturais. Contra a estetização da política, a politização da cultura, já dizia Walter Benjamin (et al 2012. p. 34).

Temos uma dinâmica que pode sedimentar ou revolver o material simbólico das relações sociais a estabelecer distinções, hierarquias, entre segmentos de produção de conhecimento e de arte. Essa relação se dá fortemente mais presente na medida em que aumentam os investimentos em produção de conhecimento, e na possível mercantilização da cultura por meio dos investimentos públicos baseados em conceitos como Indústria Criativa e *Soft Power* (Nye, 2002; Martel, 2012). Dessa forma, gerando uma produção e uma dinâmica de estruturação até então rara, fosse no Brasil, como espaço social, fosse no mercado cultural ou na Universidade. Faz-me lembrar o inevitável anjo da história de Benjamin, novamente ele, que é impulsionado para a frente deixando para trás destroços e ruínas. Esse anjo, como diz Benjamin, inspirado na visão do quadro de Paul Klee, tem o rosto

(...) dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994.p. 226).

É preciso decifrar as dinâmicas desse progresso. Não sabemos se é possível freá-lo, administrá-lo ou interrompê-lo, segundo os avanços da ciência. Mas poderemos nos apoderar dele no mundo da vida? É tão impotente assim o anjo da história? Poderíamos, por exemplo, retornar a estágios primitivos de organização social? Michel Maffesoli, que muito inspirou as diretrizes deste trabalho, disse, certa vez, em conferência promovida pelo PPGCOM/UFPA, que não acreditava ser possível retornar a um estágio anterior à modernidade vigente, mas que, por isso, seria sempre necessário reafirmar os valores de uma pós-modernidade, no sentido de uma anti-modernidade<sup>5</sup>.

Se não podemos na prática retornar a organizações pré-capitalistas, a estruturação da rede Fora do Eixo, parte do nosso objeto empírico, mostra que talvez possamos ao menos replicar princípios ditos *arcaicos* em uma dinâmica moderna, ao menos poderemos, do ponto de vista acadêmico, visitar os estudos e os conceitos que os apreendem (ou apreenderam), naqueles que registraram as dinâmicas de transformação de outras culturas. Mas não sem violência, ou sem renúncia.

---

<sup>5</sup> Anotação de conferência realizada no dia 18 de setembro de 2012.

Da mesma forma, Mauss (2003) nos apresenta outro conceito fundamental, o de “fato social total”, em que este autor nos mostra que os rituais pré-modernos das sociedades “ditas arcaicas” nos remetem a uma ordem primitiva, mas que não era desarraigada de conceitos de hierarquizações. Mauss sugere que uma ordem não institucional, apenas vagamente “obrigatória”, existia e poderia ter influenciado uma transição entre essa ordem “arcaica” e a ordem institucional dos contratos de relações, demonstrando os primórdios do Direito moderno em outras civilizações. Um fato social parece se impor diante de uma sociedade.

Bourdieu foi acusado de reduzir o dom a uma forma instrumental. Ele, de fato, refere o dom (ou a dádiva, conforme a tradução mais adequada ao português) e o *potlatch* como sistemas que acumulam poder simbólico:

Contra todas as formas do erro “interacionista” o qual consiste em reduzir as relações de força a relações de comunicação, não basta notar que as relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações e que, como o dom ou o *potlatch* podem permitir acumular poder simbólico. (BOURDIEU, 2010. p. 11).

A própria trajetória deste trabalho indica uma intuição a cerca de dominação. Mas, de fato, se pensarmos em termos de dominação, teremos esse sentido cada vez mais presente (assim como, talvez, alguém possa ser conhecido e reconhecido como “filósofo do poder simbólico”). É difícil não pensar em força e dominação quando se fala de estruturação e campo social ou no deslocamento dessa perspectiva para nosso objeto de estudo. Penso na formação do capital simbólico “brasileiro” e suas mediações, de acordo com a estruturação de uma Indústria Cultural emergente, insipiente no começo e incipiente após sua parcial desestruturação promovida pelas transformações do final do século da globalização – são sempre sentidos moventes. Recorrerei à descrição da formação da Indústria Cultural brasileira em Ortiz (2006) na tentativa de subsidiar as análises sobre essas relações entre um espaço sensível (margem) e um centro economicamente dinâmico. Faço isso também como alerta a respeito de uma omissão que não é passiva nem inócua. Se, como afirma Bourdieu,

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”. (*Ibidem.*)

É necessário que pensemos uma vigilância epistemológica como uma vigilância ética. E que pensemos nossas opções, enquanto campo em “apuros epistemológicos”, e nossa

contribuição para área tão estratégica quanto à Comunicação enquanto área de conhecimento estruturada. A *doxa* dominante do campo nos apreende e nos prende por meio de conceitos estabelecidos, estruturados. Por isso procurei criar uma relação entre essa epistemologia movente e a fenomenologia, como uma vigilância crítica, que se pretende tal diante da abertura da mesma em relação aos conceitos e constructos que podem obscurecer nossa *visada* sobre os fenômenos comunicacionais e culturais que aqui apresentarei.

## 2.1. Campo acadêmico e produção de conhecimento na Amazônia

Este trabalho poderia (*a priori*, mas não definitivamente) ser enquadrado no rótulo genérico e vago dos *estudos culturais*, no sentido que explicita Muniz Sodré (2012) quando observa a dispersão do campo da Comunicação. Bem entendido, e grosso modo, o autor ora observa os caminhos adotados a partir da linha norte-americana conhecida como *mass communication research* ora ressalta a potência dos estudos de semiologia derivados da obra do linguista Ferdinand de Saussure. Como ele sintetiza, “pode-se falar de um *paradigma do código*, radicalmente oposto ao *paradigma dos efeitos* trabalhado pela linha das *mass communication research*” (SODRÉ, 2012. p.21).

Para Sodré uma das consequências claras dessa divisão e dispersão do campo é, em primeiro lugar, o problema capital gerado pela funcionalidade atrelada à *mass communication research*, que se concentra em atender às demandas do sistema. Por outro lado, a potência dos estudos europeus parece supervalorizar o papel do código sobre a dominação da superestrutura. Como define Sodré,

Também na análise comunicacional, o capitalismo monopolístico se define mais pelo monopólio do código que pelo controle dos meios de produção. A hipótese de uma hipertrofia generalizada da codificação capitalista, acompanhada de uma transformação radical do modo de significar, orienta a maior parte da semiologia comunicacional de Baudrillard. (SODRÉ, 2012. p.21)

É importante citar Sodré. Em primeiro lugar porque essa inquietação com a condição da Comunicação a serviço do sistema, enquanto campo que legitima o capital, e, ao mesmo tempo, criticando estudos que se circunscrevem, a partir da semiologia européia, em um círculo acadêmico fechado, de difícil acesso, demarca seu posicionamento em defesa de uma comunicação libertadora, que transforme efetivamente a sociedade. Ainda que talvez ele mesmo não dê as respostas, podemos denunciar os sintomas.

Antes de pensar nessas reflexões como pessimismo ou intransigência, acredito que devemos pensar na provocação que elas incitam. Não poderemos, porém, jamais pensar dessa forma sem observar outra perspectiva de suas colocações. Se não as aceitarmos como provocações, além de uma simples negação do que pode ser diferente de uma abordagem de perspectiva marxista, não conseguiremos encontrar possibilidades de saída para o quebra cabeça da *práxis* científica.

Não poderíamos recorrer à Comunicação como instrumento de libertação se ela não fosse espelhada em estudos desenvolvidos dentro de um campo institucionalmente constituído. Observo que, apesar das críticas, e das observações perspicazes, Sodré não “asfixia” o conceito, como sugerem alguns de seus críticos. Antes, parece-me que ele pretende instigar a criatividade e a potência dentro do campo. Porém, talvez negligenciando, ou, objetivamente ignorando, determinadas abordagens, Sodré apenas incita questões que podem nos dar aspectos de centralidade aos olhares periféricos.

Sodré é um dos pensadores legitimados do campo (*Ibidem*. Pág. 14) a valorizar sua fala pela sua posição, a despeito de sua sagacidade e perspicácia. Ele também é o estudioso dos oprimidos, das denúncias da comunicação do grotesco (SODRÉ, 1978). É importante que parta dele, e da noção de campo, para justificar a abordagem que dou ao presente trabalho.

Em primeiro lugar, essa justificativa se faz necessária porque, como demonstra a abordagem de Sodré, o campo acadêmico da Comunicação no Brasil se vê em voltas com esses “apuros teóricos”. Por negar, ou resistir, a esses dois princípios básicos (funcionalidade dos efeitos e reflexão crítica do código), o campo parece estabelecer definitivamente a sua relação com ambos, como numa denegação de ambos.

A fenomenologia, citada apenas *en passant* por Sodré, pode ser uma abordagem que permite observar possíveis pontos de vista da Comunicação, em perspectiva interdisciplinar, mas também em visadas e abordagens divergentes, convergentes ou complementares. Uma vez que a percepção da própria vida em sociedade, já que não podemos existir socialmente sem a Comunicação, depende de elementos múltiplos, e cada vez mais dominados pelos códigos e elementos tecnodigitalizados da vida moderna, haveremos de observar os espaços vazios e constituintes de dinâmicas próprias, marginais, periféricas ou a caminho de uma centralidade. Conceitos tão fugidios quanto a transitoriedade de suas constituições, como a própria Comunicação. Mas temos a ancora crítica de autores como Bourdieu e Sodré.

É mesmo necessário buscar uma múltipla abordagem e constituir uma teoria própria, como assim também observa, de forma crítica e quase reticente, Sodré? Sodré ressalta que há,

“na periferia norte-americana e latino-americana, a paisagem fragmentária das dezenas de tentativas teóricas (cada uma buscando apresentar a *sua* teoria) (*Ibidem.* p.23).”

Uma teoria que tenha em tempo um lugar de fala que sirva ao menos para revelar as adombrações até então ignoradas pelas visadas centralizadoras não seria ignorada. Nessa perspectiva, certamente nos seriam úteis os teóricos pós-colonialistas e, em especial, os latino-americanos. Mas sob qual orientação metodológica? Toda tentativa de enquadrar a realidade em tais teorias parecem um desperdício de palavras. Se há mesmo a necessidade de tantas, a perspectiva fenomenológica nos parece uma diretriz que sintetiza em muitos aspectos muitas diretrizes já anunciadas por teóricos latino-americanos em seus trabalhos. A fenomenologia nos indica, porém, um caminho para a descrição crítica das coisas da vida onde a vida se manifeste socialmente, ou seja, através da Comunicação.

## **2.2. Para uma crítica do *habitus* do campo**

Orientado pelos estudos de Castro (2010, 2011, 2012, 2013), penso ser oportuno uma perspectiva fenomenológica da Comunicação, e da forma de produção do conhecimento de modo geral. A fenomenologia da Comunicação nos demonstra, nas margens da produção de sentidos, inclusive da produção do conhecimento institucionalizado, a capacidade e a força da descrição da viva vivida, isto é, da experiência. O olhar criativo sobre a margem, da perspectiva do centro e vice-versa.

Obviamente que o anúncio dessa abordagem traz consigo inúmeros desafios e dilemas, de grande monta teórica e funcional. Sem dúvida, consideramos esta uma empreitada ousada e arriscada – de que outra forma, porém, a vida não pressupõe riscos? Ademais, vou aqui expor em que medida e diretrizes essa abordagem fenomenológica da Comunicação se dá, por etapas.

Um dos problemas identificados por Sodré nas macrodiretrizes teóricas do campo comunicacional  , do ponto de vista dos funcionalistas, os “disfuncionais”, isto é, aqueles que não apreendem a realidade centrada nos meios de produ o, ou seja, não apreendem o capitalismo como ele é em toda sua consequência pernicioso. Se considerarmos que a experiência vivida se d  em todo lugar, inclusive na dimensão das realidades oprimidas dos sistemas hegemônicos, poderemos, talvez, encontrar um caminho a descobrir nas próprias teorias, funcionais e críticas. No espaço inevitável entre dominantes e dominados, isto é, nas media es, como nos indica Martin-Barbero (2001).

Considero que seja na noção de *habitus* que o fenômeno social mais se aproxime de uma transição entre um espaço social estruturado e as mediações e contratos sensíveis dos espaços “primitivos” das relações sociais. A noção de *habitus* em Bourdieu pode ser referida como “o funcionamento sistemático do corpo socializado” (2010. p. 62). Funcionamento este que se opõe tanto à noção da prática investigativa na Comunicação quanto na prática que se estabelece no corpo do objeto deste trabalho, ou seja, as práticas econômicas do fazer cultural e artístico estabelecidas em uma ordem nacional, localizados em um território socialmente mal-estruturado em relação à lógica capitalista, à qual se opõe essa prática sensível, mas que busca reconhecimento no campo instituído, o “cenário nacional” mediatizado onde se projetam os artistas e a repercussão de suas obras. A cena é um espaço sensível que teatraliza e que, no caso do nosso objeto empírico, busca se institucionalizar, ao menos nas aparências – as aparências são, portanto, forte indício das intencionalidades dessa experiência vivida.

Por oposição a essas noções, convém observar a prática científica que se estabelece, a partir de uma reflexão e possível reordenamento teórico do campo, para como ofício investigativo provocar uma visão que a anteceda, que torne possível uma objetivação participativa. Se existe uma estruturação nesses campos distintos (comunicação e cultura), devemos nos mover entre essas concepções para que, ainda que de maneira crítica, através do deslocamento das observações, possamos extrair conceitos e análises que nos propiciem o conhecimento aplicável. Essa relação, seja na prática científica, seja no mundo onde os fenômenos ocorrem (o mundo da vida), estará presente daqui por diante, ainda que não mais objetivamente referida.

Como se sabe, a Comunicação está inserida, no contexto institucional do Ensino e da Pesquisa no Brasil, na Grande Área das Ciências Sociais Aplicadas, mais especificamente na área delimitada como Ciências Sociais Aplicadas I (CSAI I), que compreende ainda os campos de conhecimento Ciência da Informação e Museologia. De acordo com o documento de área elaborado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) em 2013 e utilizado para avaliação trienal,

A área CSAI I recobre questões, saberes e práticas que, na contemporaneidade, assumem caráter estratégico, tendo em vista a atual centralidade dos processos de mediação, comunicação e informação da sociedade. A mobilização de aspectos que atravessam e articulam de diferentes formas o político, o institucional, a cultura e as práticas memoriais, indica a importância da inserção social crítica da pesquisa desenvolvida neste âmbito, tanto dos pontos de vista teórico e metodológico, quanto do acolhimento de seu viés de intervenção e aplicação empírica. Observa-se que tal área de conhecimento demanda, por seu expresso “caráter estratégico”, uma atenção dos sujeitos que do campo fazem parte. Dessa

forma, a instituição se mostra diante desse posicionamento indicando diretrizes. (*Documento de área*, 2013, p. 01).

De acordo com este documento, os objetivos para a área de formação em pós-graduação incluem

aprofundar o conhecimento e a discussão teórica e metodológica das questões da Comunicação, da Ciência da Informação e da Museologia e as possibilidades de sua aplicação, considerando a diversidade dos contextos nos quais as ações desses campos se realizam ou podem ser realizadas (*Idem*).

A CAPES define a sua missão, que se torna a missão dos agentes do campo instituído, como “emancipadora”. Vale destacar ainda o trecho abaixo:

A missão da pós-graduação é promover uma formação emancipadora, devendo, para isso, reunir elementos que não se restrinjam a conferir títulos de mestre e doutor, mas favoreçam as oportunidades do pensamento crítico da reflexão sobre seu papel na sociedade e no desenvolvimento de capacidades para aprender e fazer aprender. (*Idem*).

“Fazer aprender” parece ser uma perspectiva problemática se tomarmos por conta ao menos uma parte da análise que Sodré faz do campo. Para minha interpretação dele, a parte menos funcional da comunicação, apesar de “sedutora”, não nos propiciaria essa saída pedagógica. Observemos o trecho onde ele faz a crítica:

As iluminações oitocentistas do pragmatista Charles Sanders Peirce, as brilhantes análises de Barthes, de Baudrillard e todo instrumental analítico do discurso por parte dos ingleses (estes, desde fins do século XIX praticavam basicamente uma mescla de teoria literária com teoria da cultura) e franceses ainda são academicamente sedutores, mas os estudos semiológicos daí resultantes, com raras exceções, terminaram convertendo-se num fechado jargão acadêmico sem maiores perspectivas de um saber compreensivo em termos históricos. (SODRÉ, 2012. p. 22).

Como se sabe, há apenas dois cursos de pós-graduação em Comunicação na Amazônia; além do PPGCOM/UFPA, apenas mais o programa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). De acordo com o documento de área, são os dois únicos programas de pós-graduação em toda a região Norte em CSAI I, considerando inclusive as outras duas disciplinas (Museologia e Ciências da Informação). Considerando os três campos da área, nota-se que mais da metade dos cursos de pós-graduação estão concentrados na região Sudeste (52,2%). São 25 cursos em São Paulo e 16 no Rio de Janeiro. No total, a região Nordeste tem 14 cursos; e são 7 cursos no Centro-Oeste. As Ciências da Informação têm 23 cursos no total, enquanto Comunicação tem 63, e a Museologia, apenas 3, em todo o Brasil.

O documento diz que há uma “assimetria” quanto à distribuição geográfica. Uma abordagem da Amazônia, a partir de uma “intersubjetividade amazônica”, talvez preferisse falar em “desigualdade”, “exclusão”. Essa noção intersubjetiva de desigualdade está presente nos documentos oficiais assim como nas canções que analiso neste trabalho.

A centralidade da Comunicação na área não coloca o campo em grande vantagem institucional, principalmente na região Norte, se levarmos em consideração que ao final de 2013 a divulgação, pelo Ministério da Educação (MEC), das notas do Exame Nacional de Desempenho de Estudantes (ENADE), trouxe junto a notícia de que o curso de Jornalismo da UFPA seria suspenso, por obter pela segunda vez consecutiva, uma nota abaixo da meta mínima estabelecida pelo órgão. As notícias que me chegam por meio de professores da rede privada de ensino dizem que os cursos de Comunicação (principalmente os de Jornalismo e Publicidade) nas faculdades de Belém e do Estado não conseguem completar turmas.

Ora, se na dimensão funcional da Comunicação não conseguimos nos estabelecer, como vamos avançar em um debate crítico que seja, ao mesmo tempo, emancipador e estratégico também no campo teórico? Obviamente que este enunciado se mostra performativo, retórico. É justamente a partir do avanço do debate crítico que podemos elevar o nível das ações práticas, onde o comando das decisões políticas também escapa ao campo da Comunicação, sempre relegado a segundo plano, ao trânsito, ao comércio da informação e do conhecimento.

Daí a importância de dissertar, discorrer, efetivar um método discursivo (não sobre o discurso, somente, mas discursivo efetivamente), como é compatível com o caminho a ser trilhado pelo método fenomenológico, a fim de enfatizar teórica e funcionalmente as necessidades estratégicas do nosso campo. Dissertar é próprio do campo científico, com ênfase maior no âmbito dos mestrados, não o é no âmbito dos doutorados, onde é própria a exigência de “alargar” o campo científico trazendo novas teses, teorias; conclusões, portanto.

Severino (2007) em um dos mais elementares manuais de trabalho científico disponível no mercado editorial brasileiro, diz que a dissertação “trata-se da comunicação dos resultados de uma pesquisa e de uma reflexão” (SEVERINO, 2007. p. 221). Se fujo à regra, é para tratar de mais que uma reflexão: uma para o âmbito do meu objeto e outra para o âmbito de minha metodologia. Porém, acredito que a reflexão seja na mesma proporção relacionada à dimensão entre o local e o global/nacional, e o modo como esta reflexão pode promover o desenvolvimento, o trajeto da margem ao centro. Uma reflexão que, já o disse, considero ousada em nosso campo, da perspectiva de onde escrevo, orientado da mesma forma. A síntese crua dos artigos científicos, onde passos reflexivos mais ousados exigem o eruditismo

e o prestígio de nomes como Sodré, também não seria favorável às reflexões propostas aqui. Este é o espaço apropriado, penso eu, para dissertar, enfim.

Dessa forma, anunciando minha trajetória reflexiva, deter-me-ei por um momento a descrever a fenomenologia proposta. Seguirei sempre a via de mão dupla de apresentar e debater, no contexto e espaço de nosso objeto, à medida que a escrita evolui. É preciso, assim, como na fenomenologia, preparar o espírito para a caminhada da apreensão de sentido do empírico.

### 3. Uma trajetória fenomenológica possível

A fenomenologia enquanto metodologia de apreensão da realidade fenomênica foi inaugurada por Edmund Husserl (1859-1938), mas foi desenvolvida por muitos outros filósofos com variáveis e divergências quanto aos seus meios e seus propósitos finais. Composto de um corpo vasto e de difícil acesso em língua portuguesa, a fenomenologia tornou-se um conjunto de idéias e teorias um tanto hermético, de difícil acesso aos pesquisadores brasileiros, além de causar aparente desconforto em meios acadêmicos estruturados em uma epistemologia moderna, de cunho positivista e cartesiano.

De acordo com o dicionário de filosofia de Cambridge, dirigido por Robert Audi (2006 *dir.*), o termo já era utilizado no século XVIII, “tendo recebido um sentido técnico definido nas obras tanto de Kant como de Hegel” (AUDI, *dir.*, 2006, p.330), mas o termo não é hoje em dia usado, ainda segundo este dicionário, “para referir-se a uma posição filosófica homogênea e sistematicamente desenvolvida” (*Idem*).

O verbete do referido dicionário parece demonstrar alguma indisposição para definir o termo:

A pergunta sobre o que vem a ser fenomenologia pode sugerir que a fenomenologia seja uma entre as várias concepções filosóficas contemporâneas que possuem um corpo de doutrinas claramente delineado, e cujas características essenciais podem ser expressas por um conjunto de afirmações apropriadas. Esta, noção, contudo, não é correta. (*Idem*).

Também de acordo com a definição dirigida por Audi<sup>6</sup>, a fenomenologia

Não é nem uma escola nem uma tendência na filosofia contemporânea. É antes um movimento cujos patrocinadores, por várias razões, o

<sup>6</sup> O verbete “fenomenologia” é atribuído no índice do Dicionário de Cambridge a Joseph J. Kockelmans, da Universidade do Estado da Pensilvânia. O Dicionário de Cambridge é editado com um corpo de 439 colaboradores, em sua maioria professores de universidades estadunidenses, canadenses, inglesas e australianas. Há um asiático entre eles.

impulsionaram em várias direções distintas, com o resultado que hoje ele significa coisas diferentes para pessoas diferentes. (*Idem*).

Como em um sentido inverso a alguns princípios fenomenológicos, o texto se aproxima e se afasta de uma definição, o que por si só provoca certa “desconfiança” científica a respeito de proposições tão instáveis ou divergentes entre si. Da mesma forma que se pode destacar as divergências de uma orientação filosófica, pode-se, do ponto de vista metodológico, mostrar as aproximações práticas e os procedimentos de investigação, de acordo com a referência epistemológica que originou um movimento comum, ainda que divergente. As divergências de pensamento são próprias de qualquer processo de instituição acadêmica. Não se trata de uma propriedade exclusiva da fenomenologia.

Essas visões a cerca da fenomenologia, enquanto proposição objetiva de pesquisa, promove, a meu ver, desconforto no campo científico, especialmente onde atuamos, pela distância ou falta de atrelamento de qualquer forma de produção de conhecimento que não esteja ligado ao campo institucionalizado. A fenomenologia, hermética por aparência do ambiente em que se difunde, uma vez apreendida, liberta a capacidade de interpretar a vida de maneira objetiva e pragmática, a partir dos meios de apreensão do fenômeno. Ademais, suas ideias, difundidas por diferentes filósofos, como Heidegger, a cerca da posição existencial do ser, pode ou não, ser incorporada a uma dimensão metodológica. Existem, sim, muitas e variadas fenomenologias, o que dá a cada pesquisador a possibilidade de sistematizar melhor a sua abordagem objeto/fenômeno.

Não ousaria definir possíveis causas dos motivos dessa desconfiância do campo em relação à proposta fenomenológica. Entendo que existem métodos estabelecidos que servem à ciência estabelecida, e que assim devem servir a fenômenos sociais e naturais identificados e catalogados. A fenomenologia, porém, seria particularmente útil na prática de pesquisadores em situações (fenômenos) particularmente novos. Principalmente na apreensão e sistematização da realidade vivida desses próprios pesquisadores e seus objetos, quando destes se faz a uma proximidade natural, nativa, por assim dizer. É meu caso.

É pertinente refletir sobre as ausências e interdições de uma “não-escola” científica para o estudo de uma relação social e simbólica entre um provável “não-lugar” (a Amazônia intersubjetiva de alguns nativos) e o centro de poder institucionalizado ou em vias de institucionalização. Centrando esforços na visão de como os princípios da fenomenologia podem promover a compreensão efetiva de uma realidade múltipla, como a realidade amazônica, podemos obter resultados, talvez *insights*, pertinentes. Não importa se “dentro do

movimento fenomenológico como um todo existem várias correntes relacionadas, elas, ademais, não são de forma alguma homogêneas (*Idem*)”, importa de agora em diante em que consiste o modo de ver e de investigar proporcionado por uma visada fenomenológica, no sentido em que ela se propõe a reduzir uma visão epistemológica hegemônica.

No decorrer desta pesquisa, promovi uma incipiente aproximação da percepção no campo científico brasileiro a respeito da fenomenologia como método de estudo. Uma breve pesquisa na biblioteca central da UFPA, por exemplo, mostrou que havia apenas duas publicações, em um acervo de milhares de exemplares, cujo título continha palavras relacionadas à fenomenologia – apesar de certamente existirem títulos de filósofos como Heidegger e Husserl. As publicações são raras e insuficientes.

No catálogo editorial brasileiro, ofertado através da internet, títulos introdutórios em língua portuguesa também são raros. Até pouco tempo, apenas o livro “Introdução à Fenomenologia”, de Angela Ales Bello, impresso em 2006 a partir de um curso ministrado em 2004, era usado como referência no Brasil. Nos livros de metodologia tidos como referência, a fenomenologia dificilmente é referida em tópico específico. Em alguns casos, no máximo, faz-se isso em parágrafos sintéticos e em alguns casos, a exemplo do verbete de Cambridge, de forma apressadamente conclusiva.

Severino (2007), por exemplo, refere, grosso modo, a fenomenologia à obra original de Husserl, afirmando que ela diz respeito

a uma experiência primeira do conhecimento (a experiência *eidética*, momento da intuição originária), em que sujeito e objeto são puros pólos – *noéticos/noemáticos* – da relação, não sendo ainda nenhuma coisa ou entidade. Pura atividade fundante de que vem depois. (SEVERINO, 2007. p. 114).

Menos enigmático aos pesquisadores não iniciados, o parágrafo seguinte começa a fazer uma aproximação genérica a respeito do que seria um princípio original da fenomenologia:

Como paradigma epistemológico, a Fenomenologia parte da pressuposição de que todo conhecimento fatural (aquele das ciências fáticas ou positivas) funda-se num conhecimento originário (o das ciências eidéticas) de natureza intuitiva viabilizado pela condição intencional de nossa consciência subjetiva. (*Ibidem*. p. 114)

A partir deste enunciado, teremos, baseados em princípios de uma entre tantas “fenomenologias”, conclusões genéricas que estarão longe da definição de Husserl para as sínteses promovidas a partir da redução fenomenológica, e dos mais diferentes métodos de apreensão do fenômeno desenvolvidos pelos teóricos apegados a princípios comuns com essa

filosofia. Observemos a conclusão de Severino, no curto espaço destinado à descrição da fenomenologia enquanto método de pesquisa e abordagem científica:

A atitude fenomenológica faz com que o método investigativo sob sua inspiração aplique algumas regras negativas e outras positivas. Negativamente, trata-se de excluir ou suspender, a colocar entre parênteses, toda influência subjetiva, psicológica toda teoria previa sobre o objeto bem como toda afirmação da tradição, inclusive aquela da própria ciência positivamente, trata-se de ver todo o dado e de descrever o objeto, analisando-o em toda a sua complexidade. (*Ibidem*. p. 114-115).

Ocorre que a “suspensão” da subjetividade remete a uma própria condição de subjetividade que evoluiu segundo as abordagens de outros fenomenólogos. Schutz (2012), por exemplo, observa a condição que ele chama de “indicações”. Elas derivam do “estoque” de conhecimento que cada pessoa adquire ao longo de sua biografia. A estruturação desse estoque é seletiva. Deriva, segundo o autor, do fato de que

Eu [o homem enquanto sujeito] não sou igualmente interessado por todas as camadas do mundo que estão ao meu alcance. A função seletiva do interesse organiza o mundo para mim, em camadas de maior ou menor relevância. A partir do mundo que está ao meu alcance real ou potencial são selecionados como sendo de importância primária aqueles fatos, objetos e eventos que realmente são ou virão a ser possíveis fins ou meios, possíveis obstáculos ou condições para a realização de meus projetos, ou que se tornarão perigosos, prazerosos ou relevantes para mim de algum modo. (SCHUTZ, 2012. p. 113).

O uso do conhecimento é seletivo mas as marcas que estão soltas e podem ser “suspensas” trazem indicações desses objetivos, dessas trajetórias individuais. Isso porque toda a subjetividade é compartilhada a partir de noções comuns da realidade. É, portanto, uma intersubjetividade. E as coisas do mundo são tanto as próprias coisas físicas quanto as ideias a cerca do mundo, não as confundindo com as próprias coisas.

Assim a abordagem fenomenológica de Schutz, na relação com a cultura, nos é útil tanto no sentido que o conhecimento gerado, ao princípio, nos possibilita os *insights* criativos na metodologia da pesquisa como também nos orienta na abordagem da percepção de sentidos, ou seja, na interpretação da produção cultural da cena paraense de música.

Retornando ao debate metodológico, esta concepção genérica da fenomenologia não só é coadjuvante e negligenciada nos manuais de pesquisa científica como também nas análises mais densas da própria filosofia da ciência. Na análise histórica das diferenças de abordagem científica que faz entre as ciências exatas ou naturais e as ciências sociais e

políticas<sup>7</sup>, Bruno Latour (1994) também acaba por trilhar um caminho analítico que aborda criticamente as diferentes trajetórias filosóficas e/ou científicas. Criando um esquema entre abordagens teóricas “modernas” e “não-modernas”, Latour tenta traçar metas ou diretrizes à constituição de uma orientação científica mais apropriada aos tempos atuais. Sua análise começa com um diagnóstico de “crise”, promovida, segundo ele, por abordagens sociais e linguísticas que ele chama de “quase-objetos”<sup>8</sup>. Latour manifesta um otimismo retórico no seguinte trecho:

Ao invés de acompanhar a multiplicação dos quase-objetos apenas através de sua projeção sobre a longitude, convém também localizá-los com o auxílio de uma latitude. O diagnóstico da crise com a qual comecei este ensaio torna-se então evidente: O crescimento dos quase-objetos saturou o quadro constitucional dos [teóricos] modernos. Estes praticavam as duas dimensões, mas só desenhavam explicitamente uma delas, de modo que a segunda permanecia em pontilhado. É preciso que os não-modernos desenhem as duas, de forma a compreender ao mesmo tempo os sucessos, dos modernos e seus recentes fracassos, sem com isso naufragar no pós-modernismo. Ao desdobrar as duas dimensões simultaneamente, talvez possamos acolher os híbridos e encontrar um lugar para eles, um nome, uma casa, uma filosofia, uma ontologia e, espero, uma nova constituição. (LATOURE, 1994 p. 55).

Nesse caminho, assim como muitos estruturalistas, Latour desdenha da fenomenologia pelas divergências internas dessa metodologia. Na sua crítica sintética e ligeira, fica a mesma sensação de que, como na abordagem do dicionário de Cambridge supracitado, algo foi negligenciado:

A fenomenologia iria realizar, uma última vez, a grande separação, mas desta vez soltando lastro, abandonando os dois polos da consciência pura e do objeto puro, e deitando-se, literalmente, no meio, para tentar cobrir com sua grande sombra o espaço agora vazio que ela sentia não ser mais capaz de absorver. Novamente, o paradoxo moderno é levado mais longe. A noção de intencionalidade transforma a distinção, a separação, a contradição em uma tensão insuperável entre o objeto e o sujeito. As esperanças da dialética são abandonadas, uma vez que esta tensão não oferece nenhuma resolução. Os fenomenólogos têm a impressão de ter ultrapassado Kant e Hegel e Marx, uma vez que não atribuem mais nenhuma essência nem ao sujeito puro nem ao objeto puro. Eles têm a impressão de falar apenas de mediação, sem que a mediação esteja ligada a polos. Entretanto, tudo o que fazem é desenhar um traço entre polos reduzidos a quase nada. Modernizadores inquietos, podem apenas estender a "consciência de alguma coisa" que somente uma fina passarela sobre um abismo que aumenta aos poucos. Só podiam mesmo

<sup>7</sup> Latour parte das referências do químico e físico Robert Boyle (1627-1691) e o matemático e teórico político Thomas Hobbes (1588-1679), ambos também filósofos, para entender a evolução da ciência “moderna”, a qual questiona.

<sup>8</sup> Latour se coloca, a meu ver, à semelhança da diferença que faz Muniz Sodré no texto aqui já referido, entre os paradigmas dos códigos e dos efeitos, especificamente na Comunicação. Porém, Latour fala das diferentes abordagens científicas de modo geral, classificadas entre dois pólos: um deles determinado pelos cientistas das ciências da natureza e outros com aqueles que abordam o objeto que tem sua condição moderna na relação entre sujeito e sociedade. Sem a preocupação explícita com a funcionalidade prática do mundo da vida sugerido pelo paradigma funcionalista da comunicação.

rachar. E racharam. Na mesma época, a obra dupla de Bachelard, exagerando ainda mais a objetividade das ciências às custas de rupturas com o senso comum, e exagerando simetricamente a potência sem objeto do imaginário às custas de rupturas epistemológicas, representa o próprio símbolo desta crise impossível, deste esfacelamento. (*Ibidem.* p. 58).

Entre a crítica filosófica das ciências e a escolha de uma metodologia da prática científica, algumas análises e abordagens podem se perder, certamente. Mas devemos manter os sentidos atentos para o conjunto complexo de significados que elas podem nos trazer a cerca do objeto em debate, neste caso, nossa metodologia e sua demonstração. Se a fundação da fenomenologia em Husserl se dá exatamente na crise das “ciências europeias”, não convém inaugurar uma nova ciência a ser institucionalizada. A tensão de que fala Latour só parece assombrar quem tem a pretensão de encerrar a realidade em um confinamento cartesiano. A visada fenomenológica se propõe, ao contrário, em promover discernimento dinâmico, tensional mesmo. Isso há de tornar o conhecimento útil em sentido mais aplicado possível, sem que seja simplesmente funcional, mas libertador, na *práxis*, na dinâmica da vida. Conhecimento fundamental onde a vida é tensa, onde o bem-estar não é estático.

Trago a crítica de Latour para evidenciar que a escolha metodológica e as críticas correntes à fenomenologia estão mais ligadas a um consenso institucionalizado do campo científico do que na busca (ou na transmissão) de saberes transformadores ou mantenedores dos aspectos positivos (ou não) da realidade, da vida social e acadêmica. A apreensão da realidade não é possível em sua plenitude. O que nos resta – aos “subdesenvolvidos”, principalmente – é o exercício do pensamento e a construção da vida tendo o pensamento como instrumento. Mas parece que o conhecimento já nos chega institucionalmente “processado”. É preciso, porém, exercitar o modo de pensar o desenvolvimento. O próprio desenvolvimento.

### **3.1. Sínteses de uma metodologia**

Institucionalmente, as “fenomenologias” e suas possíveis sínteses genéricas são alvo fácil de um pensamento que busca não somente desbravar novos territórios do saber (ou o saber a respeito de novos territórios), mas reafirmar uma posição de destaque em relação ao próprio campo de quem fala. As afirmações de Latour (1994) reiteram a noção de que a subjetividade absoluta se desmancha diante da realidade. Apesar do alcance da crítica filosófica, a Comunicação tem no senso comum o terreno e a fonte de seu conhecimento,

como já afirmaram Barros Filho e Martino (2003, p. 155). Como estes autores observam, coube a Alfred Schutz

definir o estudo das condições de circulação de conhecimento dentro da sociedade. Partindo da fenomenologia, o autor propôs uma explicação das interações sociais baseadas no conhecimento comum. Schutz desloca o eixo estrutural da ação de uma ética particular weberiana para as relações quotidianas definidas no conjunto de significados sociais. O conhecimento social é objetivado a partir das relações quotidianas (...). (BARROS FILHO; MARTINO. 2003, p. 157).

Dessa forma, encontro o terreno e, conseqüentemente, as abordagens que me levam e indicam a fenomenologia que gostaria de trazer junto comigo neste trabalho. Mas ainda não nos aproximamos suficientemente dos seus conceitos. Uma aproximação maior se dará, em síntese, a partir de Bello (2006), de Cerbone (2012) e de Rezende (1990). Se sigo tateando em busca de uma orientação metodológica é porque este é o caminho deste trabalho. É o exercício que ele se propõe neste momento, no método discursivo e hermenêutico. É esta figura analógica que gostaria de evocar como princípio original da filosofia de Husserl. De acordo com Bello,

O tato, segundo Husserl, é o sentido mais importante em absoluto, porque através dele registramos os confins do nosso corpo, que permite orientarmos no espaço. O tato nos dá, portanto, a sensação do nosso corpo e do corpo externo ao mesmo tempo. Não só a distinção, mas também a conexão e a distinção entre o nosso corpo e o corpo diverso. A visão nos orienta, certamente, mas com a visão não podemos perceber o confim do nosso corpo, uma vez que não podemos vê-lo todo. É através do registro dos atos do tato, da visão, da audição, do olfato que podemos dizer que temos um corpo. (BELLO, 2006, p. 37)

Não temos como considerar orientações fenomenológicas senão com a mente aberta ao pensamento. A fenomenologia como meio de obter o conhecimento da vida, a partir da vida. Uma visão assim pode nos remeter à uma possível perda de lastro institucional. Mas ao nível das pesquisas empíricas, etnográficas, ela nos aproxima da vida real, com os sentidos aguçados para a compreensão com sentido exploratório.

Como remanescente de uma cena musical, eu tive que tatear em busca do corpo do meu objeto de estudo, descobrindo-o no percorrer desse trajeto, tocando-o e retornando a ele, e tocando-o de novo, como quem masturba o próprio corpo, ou o corpo alheio. Esse estímulo, que lembra não sem intenção a sociologia sensível e orgiástica de Maffesoli (2005, 2008), pretende revelar o gozo que somente a compreensão livre das amarras metafísicas, dos “preconceitos”, pode desbravar, sob outras perspectivas. E que ganhos não teremos quanto mais “nativos” puderem retribuir suas vivências em forma de análises – como o espírito da

coisa dada identificado por Mauss (2003) nas sociedades “primitivas”, o *hau* orientado pelo informante maori Tamati Ranaipiri<sup>9</sup>.

E não somente em relação ao próprio corpo mais ao corpo diverso, assim como na relação entre a cena musical de Belém e o “corpo nacional” em que ela se insere, seja uma Indústria Cultural insipiente, seja uma “cena nacional”, mais ampla, certamente não haveremos de considerá-las como um corpo só, apesar das muitas possibilidades dadas pelos conceitos de Straw (2006), devemos sempre ater-nos ao olhar crítico. A este modo nos serve a ciência.

Não é somente a cena musical de Belém o objeto teórico deste trabalho, mas as consequências da relação desta com seu contexto nacional, as perspectivas cognitivas presentes nessa relação. Dessa forma, podemos mesmo desconstruir o conceito a partir dele. Um objeto por demais abrangente e por isso mesmo de importância fundamental para a *práxis* das políticas públicas, dos processos comunicacionais e culturais em nível sistêmico. Mas para chegarmos a uma visão, mesmo que parcial, mas consistente desse objeto, precisaríamos explorá-lo de outro ponto de vista. E atentar à própria observação, ao próprio modo de observar.

#### **4. Tateando a compreensão fenomenológica**

A publicação no Brasil do livro “Fenomenologia”, de David R. Cerbone, professor da Universidade de West Virginia, sugere uma abertura dentro das universidades americanas para a visão fenomenológica. Neste livro, Cerbone (2012) nos explicita a ideia de adumbração, definida por Husserl como uma perspectiva de olhar as coisas, de como as coisas se apresentação em sua própria condição de apresentação. Cerbone encontra a medida de apresentar os sentidos da fenomenologia através da descrição de fenômenos reais, assim como o próprio Husserl o fazia. É assim que ele descreve nossa percepção de uma melodia conhecida pela percepção de cada parte dela e a síntese promovida pelos sentidos que já formamos de nosso arcabouço mental/cultural. Essas visões sobre como o fenômeno se apresenta, suas descrições, merecem uma observação. Assim como descreve Cerbone:

Considera (...) a experiência visual dos objetos materiais, por exemplo, as páginas deste livro, a pedra discutida acima, e assim por diante. Assim como a melodia não é ouvida “de uma só vez”, mas, em vez disso, nota por nota,

---

<sup>9</sup> Sensível à dádiva do conhecimento, Mauss não somente credita as informações e análises de seus colegas antropólogos como também dá crédito aos informantes nativos, citando-lhes o nome quando possível.

de um modo que “equivale” a uma melodia, nenhum objeto material é visto de uma só vez. Quando estendo a pedra diante de mim, vejo somente um lado dela. À medida que a giro lentamente, enquanto mantenho meu olhar fixo, novos lados aparecem e os lados vistos anteriormente desaparecem. Para usar a terminologia de Husserl, a pedra é apresentada via “adumbrações” (o mesmo vale, a seu próprio modo, para a melodia: nós a ouvimos, nota por nota, embora soe estranho chamar as notas sonoras “lados” da melodia). A apresentação adumbrativa de objetos na experiência visual é inescapável, mesmo na imaginação. Quando apenas me imagino olhando para uma pedra ela já é apresentada a minha imaginação via adumbrações: eu sempre vejo a pedra, mesmo no olho da minha mente, de um ângulo particular e de uma distância particular. (CERBONE, 2012. p. 50).

O autor refere o próprio Husserl para lembrar que

Não é um acidente do próprio sentido peculiar das coisas físicas, nem uma contingência de ‘nossa constituição humana’, que ‘nossa’ percepção possa chegar às próprias coisas físicas somente através de meras adumbrações delas. (Husserl. *Ideas I*: § 42. *Apud* CERBONE, 2012. p.50).

Convém explicitar o conceito de adumbração, pois ele consiste basicamente na ideia da metodologia desenvolvida neste trabalho, original da filosofia pura, como pretendia Husserl,

Adumbrações, devemos enfatizar, não são unidades isoladas da experiência. Como foi o caso com a melodia, os lados que não são mais vistos ou ainda estão para ser vistos são ainda parte da experiência presente do lado que eu posso ver. Que a pedra tem lados-para-serem-vistos contribui para o horizonte da experiência do lado diante de mim. À medida que a pedra vira, há uma mudança constante em minha experiência visual, e há, todavia, igualmente um tipo de unidade à medida que podemos ver o trabalho da síntese, mantendo unidos os diferentes momentos da experiência. (CERBONE, 2012. p.50).

Dessa forma defino a visão deste trabalho, como um conjunto de adumbrações que se mostram da visão da cena musical belemense em relação a seu contexto. Apesar de todos os autores que aqui serão citados para enquadrar as experiências relatadas e analisadas, esta metodologia é ancorada nessa visão e ela não será mais referenciada. A meu ver ela justifica o procedimento que me possibilitou chegar à visão que considero mais apropriada deste fenômeno, e justifica, do ponto de vista teórico, as possibilidades para além dele.

Se colocarmos dessa forma a experiência contemplativa da microação, poderemos também transportar essa forma de ver para os fatos históricos. Tenho em mente, particularmente, a revisão dos conceitos de história feitos por Simmel (2011), segundo a qual os fatos históricos se dão na medida que são compreensíveis de forma intemporal e ao mesmo tempo podem se inscrever em uma cadeia de acontecimentos históricos que remetem aos primórdios

de suas origens e ao cabo de suas consequências, pois que a compreensão da importância de tais fatos só se consuma à medida que também se pode compreender suas consequências no tempo. Para nos fazer sentido, o objeto aqui proposto deve ter minimamente um caráter histórico, que nos propicie entendê-lo em um contexto. Para isso, podemos observar os pontos. Como se refere Simmel,

Só o ponto que, no tempo, é fixado entre tudo o que o precede e tudo o que vem depois dele confere a um conteúdo seu caráter histórico, pois só assim ele participa da única unicidade absoluta que se conhece, que é a da totalidade do curso do mundo. Pouco importa se nosso conhecimento só consegue situá-lo imperfeitamente nessa totalidade. Se o conjunto dos acontecimentos determina sua posição, ela tem de ser única. (SIMMEL, 2011. p. 11).

Mas se estamos a falar de uma quotidianidade, como a podemos colocar agora em um aspecto de historicidade? Precisamos ligar os pontos. É o próprio Simmel quem nos oferece essa perspectiva quando afirma que

Na medida em que a compreensão histórica, em geral, só modifica a compreensão simultânea e atual, a transmissão de uma obra ou de um discurso, de uma ação ou de um efeito produzido por um personagem do passado, contém efetivamente esse personagem e o oferece à nossa percepção também global; tudo o que o homem manifesta de particular é representativo de sua totalidade. (*Ibidem.* p. 33)

Uma das características fundamentais deste trabalho será explorada a partir da visão de Maffesoli (2001) sobre a conquista do presente, as dimensões compreensivas da vida quotidiana e do senso comum. Por isso, nossa adumbração se faz diante das “voltas” que a trajetória de uma música pop, popular, promoveu ao longo de quatro décadas, e está conectada com o momento presente. Dessa forma, o meu retorno à cena trouxe consigo este momento presente, que significa o tatear em busca dos lados do objeto, de uma pedra, que se movimenta e se mostra e se esconde; seus lados, suas ranhuras, sua constituição, suas fraquezas, fortalezas e possibilidades.

Tenho que considerar, nessas visões, o que Husserl chama de *noema*, que consiste no sentido ou o significado que se atribui no processo mental em relação a um objeto, “independente de se tais objetos existam ou não” (Cerbone, 2012. p 51). Essa ideia, sobre a ideia que fazemos das coisas da vida, próprias da ontologia fenomenológica, traduzo como representações das coisas, que podem ser “reais”, físicas ou não. São parte da vida, sejam elas constitutivas fisicamente ou não do contexto. Por exemplo, a ideia que faço sobre os gêneros musicais paraenses podem ser observados do ponto de vista constitutivo das células rítmicas, da estética musical, ou do ponto de vista dos conceitos em torno do gênero, suas

“proposições” conceituais, suas histórias e justificativas discursivas. As ideias que fazemos, por exemplo, da “cena”, como efervescência, podem diferir daquelas que outras pessoas podem pensar a cerca dela enquanto mercado constituído, considerando serem reais ou não. Enquanto “mercado”, as práticas musicais e em torno delas ocupam um lugar no mundo da vida desta cena à medida que as pessoas as consideram dessa forma.

Em exemplos mais objetivos, nosso processo mental pode ser similar quando pensamos em uma pessoa que “realmente” existiu nesta vida, como um ex-presidente do Brasil; ou o Papai Noel, uma vez que temos em mente os elementos que nos consideram identificar a representação do Papai Noel. Nossa ideia sobre esses seres nos darão condições de nos posicionarmos de maneira diferente em relação à experiência vivida. E se isso não for condicionante no âmbito social instituído, certamente contribuirá em muito no microcosmo cotidiano das ações. Dessa forma, minha visão sobre a “cena” certamente será influenciada por isso, assim como a experiência de cada ator ou sujeito dessa cena o foi por suas ideias e concepções a cerca do mundo em que vivem ou viveram atuando.

#### **4.1. Fenomenologia e comunicação em Heidegger**

Heidegger divergiu a partir das considerações da fenomenologia pura de Husserl. Os fenomenólogos de modo geral continuaram, por métodos às vezes diferentes, seguindo em busca da compreensão do fenômeno. Castro (2013) traz para o campo a possibilidade de pensar a Comunicação como meio de observação da vida vivida, considerando que a dimensão maior da comunicação é também seu ambiente cotidiano. Ele explicita a relação da fenomenologia com a própria existência comunicacional, e não somente com a experiência social, ainda que a Comunicação fosse condição básica desta. Sua observação aponta uma condição existencial, declarada por Heidegger, para a constituição de estudos no âmbito da Comunicação Social.

Em seu artigo “Fenomenologia da Comunicação em sua Quotidianidade”, Castro observa em primeiro lugar a condição de apreender o que é “quotidiano” para Heidegger:

Para compreender o que significa, em Heidegger, a ideia de cotidiano, ou de quotidianidade, é preciso observar que, para o filósofo, ela não é análoga às ideias de “vida cotidiana” ou de “vida comum”. Para Heidegger, seria a estrutura constitutiva original e incontornável de todo ser-no-mundo. É o universo do ser-com-outros, no qual o ser-com-outros sempre prevalece sobre o ser-a-si-mesmo que se poderia ser, de outro modo. (CASTRO, 2013. p. 24).

Assim sendo, a comunicação se dá numa esfera de compreensão existencial da vida, inclusive na condição social que sigo reafirmando aqui. A existência, para Heidegger, se dá numa esfera de autenticidade ou inautenticidade, em que o sujeito identifica ou não um sentido da vida, sentido este que é *a priori* obscurecido nesse “quotidiano” para o ente (sujeito) que o filósofo chama de Dasein. Para Cerbone,

Heidegger usa essa locução idiossincrática, que é composta de “Da-“, significando “aí”, e “-sein”, significando “ser”, a fim de excluir tantas suposições e preconceitos quanto possível, concernentes ao tipo de entes que nós mesmos somos. Outros termos, tais como “homem”, “ente humano”, “*homo sapiens*”, assim por diante, já carregam conotações de anos de circulação na filosofia, teologia, antropologia, psicologia e biologia, para nomear alguns, que podem se mostrar problemáticos (...). O Dasein é o lugar para começar a responder a questão sobre o ser porque ele, diferente de outros tipos de entidades, sempre tem uma compreensão do ser: entes humanos são entes para quem as entidades são manifestas em seu modo de ser. Isso não significa que nós já temos uma concepção desenvolvida sobre o que é ser (...), mas, em vez disso, nossa compreensão e em grande medida implícita e pressuposta, o que Heidegger chama “pré-ontológico”. (CERBONE, 2012. p. 69).

Por sua vez, Castro mostra a importância de outro aspecto da filosofia existencial de Heidegger, a queda. A queda traz o ser para o contexto do mundo em que ele se absorve das “funcionalidades” do mundo, por assim, dizer. “É o universo do se, se é, se faz, se vê, se sabe... Nesse estar-junto o Dasein se torna anônimo, se eclipsa”. (CASTRO, 2013. p. 24). Como ressalta Castro,

É assim que se produz o fenômeno da queda (*Verfallenheit*), a auto-identificação do Dasein como mais uma coisa-no-mundo. É a queda que leva ao encobrimento do ser e à inautenticidade do Dasein. No mundo da queda, do ser encoberto e inautêntico, tem-se a ilusão de que se tem “individualidade”, “identidade” etc, quando tudo isso, efetivamente, não passa de um encobrimento, de uma fuga, das questões existenciais que se colocam ao Dasein. (CASTRO, 2013: p. 25).

A queda antecede a compreensão de “falatório” (*Gerede*), que é o termo que interessa do ponto de vista da filosofia existencial de Heidegger para a compreensão da Comunicação, como algo que não está ligado à sua condição de efetividade ou eficácia nos processos “funcionais”, mas como aspecto real que possibilita um encobrimento dos aspectos do ser-no-mundo, ou na revelação destes aspectos, servindo a uma condição existencial, de posicionamento em relação à vida. Como sugere Castro, novamente,

O mundo do *se* permite as ilusões do Dasein. É um mundo cômodo, que lhe exime de formular as questões sobre sua existência e, assim, de dissimular, na metafísica da vida comum, sua pretensão de integralidade, totalidade e

identidade. A dispersão entre os outros lhe confere um abrigo, equivale ao fazer parte de um coletivo de incógnitos, a estar no seio da manada. (*Ibidem*, p. 26).

O Dasein é um ente para quem “o ser é um tema”, e sua condição de estar no mundo se produz através do cuidado, sendo este constitutivo de três modos: ambiguidade (*Zweideutigkeit*), curiosidade (*Neugier*) e falatório (*Gerede*). O falatório seria uma condição de existência do ser no mundo, proveniente da queda, em sua condição de estar no mundo sob os efeitos da quotidianidade do Dasein, em que, positiva ou negativamente, as coisas ditas não estão ligadas a uma condição de autenticidade do ser. Como diz Heidegger, a partir da citação de Castro:

A comunicação não partilha a relação primária do ser com o ente sobre o qual ele está falando, o ser-com-outros se envolve em um falar-como-outros e em uma preocupação com aquilo que está sendo falado. Nessa situação, tudo o que importa é aquilo que está sendo falado. O que se diz, o dito e a dicção, se empenham, nessa situação, como os garantidores da autenticidade e da adequação (da objetividade) do falar e da compreensão (HEIDEGGER, 1976, p. 223-224 *apud* CASTRO, 2013: p. 36).

Ainda observando a análise de Castro sobre Heidegger podemos citar o autor:

No falatório, portanto, a garantia da autenticidade, da adequação e da objetividade daquilo que é dito, não dependem daquilo que seria autêntico, adequado ou objetivo em relação ao ser do ente referido, mas, exclusivamente, do dizer, do dizendo, do dito, da dicção. (CASTRO, 2013: p. 36).

Sabendo que a condição de autenticidade de Heidegger está ligada à compreensão do mundo, principalmente, a partir da proximidade da morte, sua fenomenologia ganha ares de existencialismo, de compreensão da vida para a vida. Assim sendo, cada vez mais difícil de ligá-la a uma condição legítima de campo sobre processos comunicacionais baseados em funcionalidades e eficácias de processos administrativos e/ou institucionalizados de comunicação. Heidegger nos serve do ponto de vista sempre possível da compreensão não-metafísica da Comunicação, possibilitando nos reinserir no contexto dos debates acadêmicos as questões “existenciais” da condição comunicacional, mexendo com as afirmações instituídas e legitimadoras de um *status quo*.

Essa potência, que pressuponho presente neste trabalho, está, explícita ou implicitamente, presente também nas obras de Derrida (1994) e Maffesoli (2001), aqui referenciados. No claro posicionamento em relação a nosso objeto, pretendendo que ele seja

autêntico das condições em seu estar no mundo. Em sua relação local/global, e sua compreensão.

## **4.2. Uma concepção fenomenológica para a Educação**

Se há uma dimensão comunicativa da vida e ela é capaz de traduzir, ou mesmo de transformar o sentido da vida, ou da existência, deve haver uma dimensão educativa, ou educacional, a cerca de uma fenomenologia. Se há uma dimensão possível e transformadora nesse tipo de comunicação, ela se concretizará na arte da Educação. Da mesma forma que os conhecimentos e as abstrações a cerca de realidade podem, como indica Sodré (2012), inviabilizar a constituição de um conhecimento histórico comunicacional, é preciso trabalhar em prol, por outro lado, da instituição dos saberes comunicacionais em sentido existencial. Isto é, de uma maneira que uma apreensão da realidade seja possível por todos, ou por um número cada vez maior de pessoas, que habitam o mundo da vida, constituídos de todas as suas dimensões mundanas e metafísicas. Dessa forma, torna-se interessante sintetizar a fenomenologia como instrumento de elucidação dos fenômenos, como parte constitutiva da realidade da vida.

É a partir da leitura de Merleau-Ponty que o professor Antonio Muniz de Rezende (1999) produz uma síntese da fenomenologia como instrumento da educação. A obra de Rezende se torna importante, em relação a este trabalho, na medida em que demonstra princípios básicos de uma fenomenologia “instrumental”. Destaco a dimensão discursiva dessa fenomenologia:

Ao falar do discurso existencial, já há uma tomada de posição fenomenológica: a própria existência tem sentido e toda significação é inseparável da existência. Por esta razão, é toda a história humana que aparece como discurso: o discurso cultural, vivido por indivíduos e grupos humanos através de gerações sucessivas. (...) O discurso fenomenológico pretende corresponder à encarnação do sentido em seus diversos lugares de manifestação, através da história. Uma palavra, uma frase, uma definição, nunca poderão dizer o que há a dizer. Temos necessariamente de recorrer ao discurso para nos aproximarmos o mais possível da densidade semântica do fenômeno humano. (REZENDE, 1990. p. 17-18).

Por outro lado, o discurso fenomenológico deve ser um discurso descritivo, ressalta Rezende. E essa descrição deve ter seis características: a) Uma descrição significante; b) uma

descrição pertinente; c) uma descrição relevante; d) uma descrição referente; e) uma descrição provocante; f) uma descrição suficiente.

Ressalto três dessas características no sentido de promover uma aproximação do nosso objeto. A assim sendo, de acordo com Rezende, a descrição significativa deve obter a “estrutura semântica do próprio fenômeno”, para identificar de que fenômeno estamos falando.

A descrição significativa traz três aspectos, a saber: Em primeiro lugar, “o sentido diz respeito à existencialidade do fenômeno, em íntima relação com a consciência perceptiva” (*Ibidem.* p. 19); b) Em segundo lugar, a consciência fenomenológica é uma consciência engajada, o que não deve torná-la menos consciente. “Se há sentido para a consciência perceptiva, há também para a inteligência e a consciência cognitiva” (*Idem*). Há, por fim, sentido para a liberdade, como rumo e direção a ser seguida. Rezende afirma que

A dialética fenomenológica prolonga-se numa teleologia do sentido. Esta última dimensão diz respeito principalmente à ação, à *práxis*, pela qual, além de perceber sentido na história e no mundo constituído, o homem pode ainda dar sentido, mudar rumos, fazer revoluções (*Ibidem.* p.20).

Em outro aspecto da descrição fenomenológica, devemos ressaltar que ela deve ser pertinente. Para Rezende,

Dizer que o discurso fenomenológico deve ser pertinente é dizer que ele não deve omitir nenhum dos aspectos que realmente integram a estrutura significativa do fenômeno. Este é sempre estruturado e, como tal, apresenta uma multiplicidade constitutiva. (*Ibidem.* p. 20-21).

Por fim, para a constituição metodológica deste trabalho, devemos ainda ressaltar a dimensão de uma descrição referencial, ou seja, uma descrição que vá em direção do “estabelecimento de relações tanto no interior da estrutura fenomenal, entre seus diversos aspectos, como entre a estrutura e seu contexto” (*Ibidem.* 23).

Desse modo, precisamos entender que a metodologia aqui proposta pretende se utilizar das diretrizes de análise e descrição para compreender um aspecto próprio da relação entre a cena musical de Belém e o contexto de uma “cultura nacional”, estabelecida e que promove, através de sua projeção, seja midiática, seja cotidiana, uma auto-percepção dos sujeitos e produtores dessa cultura local em relação a si mesmos e a seu contexto (seu centro referencial). É nesse sentido que nosso objeto ganha em constituição de uma descrição pertinente. Mesmo partindo de observações e análises a cerca do conteúdo, não me concentro no significado das letras de músicas, por exemplo, enquanto objetos estéticos, mas no que elas representam enquanto intersubjetividade que denuncia a relação entre estes e aqueles, ou seja,

entre a dimensão do ser no mundo com seu tempo. A estética é observada na medida em que ela representa uma significância relevante.

Uma observação do objeto dentro de seu aspecto metodológico tradicional desperdiçaria, a meu ver, muito dos conhecimentos adquiridos e das observações feitas ao longo da minha trajetória pessoal, implicando ainda em sério comprometimento ético. Minha trajetória traz junto a percepção do objeto em sua dimensão fenomênica e traz ainda esse rigor ético referido, cujo viés pode ser perfeitamente observável.

É nesse sentido que o “estado da arte” da música no Brasil (como objeto de estudo) pouco se aplica ao objeto teórico propriamente dito desta pesquisa, ainda que nela se baseie muito da minha capacidade cognitiva de avaliar os fatos e objetos aqui presentes. Mais importante, porém, é avaliar os estudos na forma de sua intersubjetividade sobre o olhar da relação centro/margem/centro aqui estudada. Não que o estado da arte não seja contextualizado, muitas vezes, a partir de outras reflexões sobre a música popular massiva no Brasil. Porém, sua utilização é indireta, pois ele não se aplica de modo geral ao significado da produção cultural local não midiaticizada. As referências que as bandas belemenses de rock de pelo menos três gerações têm sobre sua relação com o espaço cultural local não fazem sentido para nenhum estudo cultural de música que eu tenha conhecimento no Brasil, fora da própria região Amazônica. Este conhecimento está, sim, sendo gerado agora em concomitância por diversos pesquisadores da região. Estes, que criam uma rede em formação, serão citados. Ademais, o volume de trabalho não permitiria, por meio de uma metodologia tradicional, fazer as análises aqui propostas no tempo delimitado para este estudo.

É exatamente essa perspectiva que consubstancia nosso objeto, a relação, o próprio fenômeno enquanto coisa no mundo, o processo e suas possíveis consequências para os sujeitos, que possam inclusive gerar uma consciência de si no mundo, tornando-o mais ou menos autêntico a si mesmo. Dito isso, e explicitando nosso caminho metodológico e teórico, posso, enfim, concentrar-me em uma estrutura metódica de procedimentos que, a meu ver, revelam a estrutura pertinente do fenômeno em questão.

## **5. Procedimentos de método e arquivos pessoais**

A percepção mais importante na fenomenologia é o estado mental em que ela nos coloca em relação aos estudos. Essa visão é fundamental no meu posicionamento em relação a

algo tão próximo à minha trajetória na música, para que eu pudesse produzir algo de relevante sobre o tema sem me perder nas histórias e tensões da minha própria experiência com ela. No entanto, e ao mesmo tempo, ela me possibilita trazer junto ao arcabouço teórico desenvolvido dentro do PPGCOM/UFPA o conhecimento adquirido nessa própria vivência, sendo capaz de observá-lo no contexto em que se desenvolve o fenômeno observado.

Não que essa condição se baste. Não se trata de uma apologia dogmática. Trata-se, sim, de observar uma metodologia que seja prática e eficiente, por rigorosa, na condição de se por em um estado mental de apreensão dessa experiência, em seu contexto, ou naquilo que é relevante para o quadro social, portanto comunicacional, que se quer abordar.

O trabalho começou por organizar, em caixas e organizadores, mas também nas lembranças e na mente, o arquivo de mais de 15 anos de atuação não apenas como músico, mas também como produtor e militante político no meio cultural de Belém e do Brasil. Minha busca pessoal pelo entendimento do que é ser músico na Amazônia, ou simplesmente ser músico, um dilema comum, posso dizer, para a maioria dos músicos em todo o Brasil, começou muito antes desta pesquisa. Na minha experiência prática não havia como ter o olhar atento do etnógrafo, mas, como exerci a dupla função de jornalista e músico nessa trajetória, a minha curiosidade “instrumental” era sempre um pouco mais aguçada do que a média dos músicos não jornalistas. Ou daqueles que simplesmente estavam lá para se divertir e aproveitar. Eu era um repórter em tempo integral, e era um fã, tentando descobrir “o caminho das pedras”.

Não posso dizer, ao rigor da metodologia acadêmica, que foi uma longa observação participante, mas posso assegurar que também vivi aquilo, como guitarrista, compositor e produtor de ao menos duas bandas de rock e vários artistas solo. O rigor veio na busca, a partir da minha trajetória no PPGCOM/UFPA, de garantir o conhecimento que propiciasse trazer, junto aos demais procedimentos metódicos, o acúmulo da minha experiência vivida.

Meu procedimento metódico a seguir partiu, então, de analisar a relação deste gênero, o rock local, com a música popular de Belém, que se desenvolveu, a partir de um momento em que as guitarradas paraenses se encontraram com o tecnobrega, em uma associação estilística e organizacional, do ponto de vista “mercadológico” ou econômico com bases em práticas que sempre foram muito presentes no rock, gênero que foi por excelência o “gênero das cenas”, auto-organizativo, criador de seus próprios procedimentos e práticas rituais, desde o *do-it-yourself* do punk até os circuitos muito bem estruturados do heavy metal, até os festivais de música independente no Brasil que deram origem ao Circuito Fora do Eixo, aqui abordado. As formas auto-organizativas do rock brasileiro e locais fizeram a base logística e

administrativa da ascensão do tecnobrega, e de outros estilos/gêneros, a partir do momento que uma elite de produtores nacionais e locais, estimulados por políticas públicas específicas, decidiram valorizar uma cultura brasileira diversa e plural, em detrimento de um gênero que assombrava o pensamento da cultura brasileira com o imperialismo cultural estadunidense.

Eu vivi essa transição, na minha atuação entre 1994 e 2010. Foi na primeira parte deste período que Chico Science e Nação Zumbi sacudiram a cena brasileira com um maracatu eletrificado em que ninguém poderia negar a influência do rock, mas que ao mesmo tempo trazia a intenção clara da mistura com o local. “O rock nunca foi tão brasileiro, e o Brasil nunca foi tão rock and roll”, dizia o mote de um documentário sobre a cena dos anos 1990, que ainda há de ser lançado por Ricardo Alexandre, em 2015. As antenas fixadas no mangue eram a proposta *glocal* de Chico Science para a música brasileira.

Retornei à cena, munido de um diário de pesquisa que me permitiu observar práticas e procedimentos comuns à época de minha atuação nela; e ações e procedimentos novos, diante do novo contexto político e sociocultural. Essas informações se juntaram a uma análise movida pela pertinência dos fatos em relação ao desenvolvimento temporal da cena e sua relação com o centro dinâmico do país, fosse de maneira simbólica (em músicas, reportagens e outros produtos midiáticos) ou por práticas sociais e econômicas.

Parte desse processo metódico se estruturou em cima das análises de Jeder Janotti Júnior (2003, 2004) cuja potência argumentativa vem também de sua vivência com o objeto em parte comum. Vem deste autor também a facilitação para o conceito de “cena” de Will Straw (1991, 2006) a que devo tanto a possibilidade de enxergar a relação da cena paraense com a cultura nacional como um “fenômeno” passível de estudo. Parti daí para um olhar mais amplo da cena do rock, a partir de vê-lo como prática cultural. O conceito de cena permitiu a análise das sínteses propostas pela fenomenologia.

Essas visões são particularmente importantes, na medida em que sintetizam as práticas socioculturais associadas ao consumo, que é tão determinante nas identificações contemporâneas. O consumo, comum na dimensão sensível ou na dimensão mercadológica, está em parte muito importante ligado às identificações necessárias de ser observadas para o propósito deste trabalho. Como lembra Janotti Jr.,

O consumo está ligado, nos dias de hoje, a uma parte do processo identitário, em que as tensões entre a cultura global e suas apropriações locais acabam sendo importantes nichos de negociação. Assim, a identidade também é perpassada pelo consumo de objetos culturais, veiculados globalmente, e aqueles com características locais. (JANOTTI JR. 2003: p.12)

É em Janotti Jr. que se dá a aproximação e, mais que isso, a tradução fática do conceito de cena, possibilitando a visão polissêmica da prática cultural globalizada. Uma visão que poderia ser incomum para um “roqueiro” nativo da periferia de uma cultura nacional. E talvez para uma “ilha” de volume considerável dentro do espaço, do “não-lugar” da Amazônia, como poderia ser a (pen)insular Belém do Pará.

A despeito disso,

O rock é (...) um processo em que a interdependência entre as partes, ou seja, a conexão das instancias globais e locais é fundamental para a visibilidade das cartografias que fundam os gêneros e suas manifestações locais. As cartografias dos gêneros são policêntricas. É mais fácil reconhecer um gênero por afirmações que definem o que ele não é, do que pela descrição precisa de suas fronteiras, o que reitera a importância da noção de valor para a configuração do rock. Não há dentro do rock um gênero que não indique uma certa maneira de interpretar e expressar determinadas afetividades diante da cultura contemporânea. (*Ibidem*. p.20)

É a partir do rock que busco deslocar o foco do meu objeto, tentando vislumbrá-lo nesse movimento. Assim, desloco a análise da intersubjetividade que denuncia a presença de um “fantasma nativista”, com o auxílio de Derrida (1994), para uma análise dos comportamentos econômicos da cena, que de modo geral estão abarcados dentro do próprio conceito de cena, mas que aqui ganham as especificações necessárias para a compreensão sensível do objeto. Aqui cabe um esclarecimento: quando me refiro a “comportamentos econômicos”, refiro-me tanto a práticas comerciais como a trocas informais e também trocas simbólicas. No entanto, um estudo aprofundado da economia da música paraense não seria possível no tempo e no espaço deste trabalho. Assim, partimos ainda da perspectiva intersubjetiva dessa economia. Isto é, o que se diz sobre essa economia, em entrevistas, em percepções observadas do pesquisador e de sua prática vivencial. As conclusões a cerca dessas práticas, mais especificamente as práticas comerciais, apenas tocam a superfície da realidade que é esta economia. Essa perspectiva abre possibilidades para um estudo integrado entre práticas simbólicas e Economia Criativa. Mas este seria um outro trabalho.

Retornemos ao conceito de cena, pois. Tratarei com muito cuidado dele em minha análise ao longo do próximo capítulo. Sobre seu caráter amplo, porém, podemos adiantar a numeração de sentidos capazes de ser personificados pelo termo. Como afirma Straw,

“Cenas” como “vetor” sugere tanto a direção do movimento quanto a sua escala. É uma cena a) a congregação recorrente de pessoas em um determinado lugar, b) o movimento dessas pessoas entre este lugar e outros espaços de congregação c) as ruas/trajetos ao longo dos quais este movimento ocorre (Allor, 2000), d) todos os lugares e atividades que cercam e fomentam uma preferência cultural particular, e) fenômenos mais amplos e geograficamente mais dispersos de que este movimento ou estas preferências

são exemplos locais, ou (f) as teias de atividade microeconômica que promovem a sociabilidade e ligam esta ao sistema de autorreprodução contínua da cidade? Todos esses fenômenos têm sido designados como cenas. (STRAW, 2006: p. 6-7)\*Tradução minha.

Seguirei ancorado no conceito de Straw para as práticas e dinâmicas, sendo que ele se fará bem mais presente nos segundo capítulo, onde trato de observar as manifestações fantasmáticas sob o pano de fundo da cena. Quando, por outro lado, no terceiro capítulo me ocupar de conceitos mais sociológicos e econômicos para lidar com a relação de poder, por assim dizer, entre esta cena e seu contexto global/nacional, terei a condição de deslocar o conceito e confrontá-lo com a instituição do campo, pensando talvez o campo cultural como a instituição de uma Indústria Cultural, pensando-a como uma “moderna tradição brasileira”, assim como nos demonstra Renato Ortiz (2006), em seu estudo homônimo. Pensar o estágio seguinte representa usar o conceito de *soft power* sugerido por Frédérick Martel (2012), e atualizado a partir de modestas reflexões comparativas com a dádiva de Mauss (2003).

### **5.1. Intersubjetividade da cena fantasma**

O material recolhido pela pesquisa me trouxe um rico corpo de análise. Mas obviamente não foi o único material utilizado. Além das próprias experiências vividas, que foram confrontadas às novas observações, novas publicações foram coletadas e nova coleta de material de campo foi feita ao longo da pesquisa, à medida que a percepção do fenômeno ia se apurando. A catalogação e separação de material impresso e iconográfico foi o primeiro procedimento metódico, com o objetivo de analisar o material relevante da intersubjetividade do fazer musical paraense a cerca de si próprio.

As marcas de um nativismo orgulhoso e ufanista sugeridos pelos trabalhos de Castro (2010, 2011) ainda não haviam sido analisados no rock da Amazônia, de “dentro para fora”. Em relação a este trabalho, não basta ter a compreensão de que as referências são policêntricas, interessa-me saber que condições efetivas, sensíveis e quotidianas revelam a relação entre o centro e a margem, para quem vive em cidades consideradas historicamente como periferia.

Não considero pouco que se perceba, por exemplo, como integrantes de pelo menos três gerações de roqueiros de Belém se vissem nesse contexto, nesse circuito fechado, de

ser/estar na Amazônia como um lugar “distante”<sup>10</sup>, de reconhecimento obscurecido. Um “não-lugar” com o qual o gênero teria, quase que obrigatoriamente, que se relacionar/representar, no sentido de fomentar um debate comum, ou até, quem sabe, se utilizar deste recurso como *soft power*, isto é, *como uma força enviesada de autoafirmação*. Uma força que se utiliza em um espaço de batalha? De enfrentamento? Contra quem? Em busca de mercado? Que mercado?

A cena rock de Belém já pode ser reconhecida por sua influência, tanto internamente quanto externamente. Ainda que careça de mais trabalhos a respeito dela, podemos citar o jornalístico relato de Ismael Machado (2004) e a recente dissertação de Enderson Oliveira (2013), apresentada no vizinho Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da UFPA, e orientado pelo professor Maurício da Costa, autor ele próprio de trabalho referencial sobre a cena do brega (2009), que associamos aqui sob a perspectiva de “ligar os pontos” na relação entre gêneros que se desenvolve no espaço simbólico do território de Belém. Essa relação entre brega e rock não deixou de ser notabilizada pela “redescoberta” da cena de Belém pela mídia nacional. Uma abertura de diálogo e interação pouco comum, e até hoje resistente, por formações de gosto e afetividade talvez. Não me aprofundarei nessa questão, mas é muito pertinente o modo como o estilo brega é rejeitado pela classe média paraense e é adotada por intelectuais e empresários de renome do circuito cultural do eixo dinâmico. O deslocamento territorial, promove um deslocamento das “ilhas de significações”, e faz parecer/ser chique o que era brega. Seria possível dizer que há perspectivas de fundir essas duas esferas intersubjetivas, como se essas esferas se misturassem aos poucos, como duas massas de modelar de cores diferentes que geram outra massa, de cor secundária? As imagens e metáforas podem enganar, iludir, mas podem também nos aproximar de uma compreensão cognitiva da dinâmica simbólica de trocas.

Os olhares mais distraídos pouco poderiam observar como o gênero rock, tido ao senso comum como “universal” – o que me provoca a intuição a respeito do entendimento difuso de “policentrismo” –, pode ter sido de algum modo influenciado pelo espírito nativista que era evidente na música popular paraense. E como ele, pela sua prática, pelo seu *modus operandi*, pode ter, por sua vez, influenciado a economia, a cultura da economia, de gêneros mais dançantes e populares como o tecnobrega e as guitarradas e seu predecessor tão importante, o carimbó eletrificado.

---

<sup>10</sup> “Longe, distante, onde os olhos não alcançam”, diz um verso de “Onde Os Olhos Não Alcançam”, faixa do primeiro disco da banda Norman Bates, composta nos anos 1990 e lançada em disco em 2002. Como se verá na análise do segundo capítulo a banda tem uma relação aguçada com seu lugar de fala em suas letras e no modo como expressa a sua territorialidade.

Não seria possível essa aproximação sem uma analogia produtiva com as reflexões de Derrida (1994) a cerca do marxismo na contemporaneidade. A visão de um fantasma, ou de um espectro – que são, em suma, as manifestações mais ou menos definidas e identificáveis de um “espírito”, ou de um “não-espírito”, em suas diferentes manifestações a assombrar uma ordem instituída – traz a potência analítica sobre as marcas e materialidades intersubjetivas, ou seja, aquelas onde o “espírito” e a percepção cognitiva de si mesmo se manifestam visíveis (nos discos, nas letras, nos videoclipes, nos cartazes, nos releases, nas entrevistas dadas etc.). Leitor crítico da fenomenologia pura, Derrida é quem explicita a relação, ele mesmo, quando afirma que “o fantasma é o fenômeno do espírito” (1994. p. 181). Sua divergência de Husserl sobre o princípio existencial da fenomenologia não a anula como via de abordagem.

Em suas reflexões sobre o marxismo e as realidades derivadas do processo político neoliberal, Derrida desvenda os gêneros e as formas de aparições espectrais que demonstram em si, ou a partir delas, o fantasma, ou seja, uma essência enigmática, a herança, que permanece reverberando no âmbito das relações sociais. Essa herança, como veremos, se esconde sob um *efeito de viseira* que mais vê do que se mostra. A coisa,

que não é uma coisa, essa Coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quando ela reaparecer. Esta coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la (sic) mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isso chamaremos *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha. Embora em seu fantasma o rei se assemelhe a si mesmo “como tu te assemelhas a ti mesmo” (“*As thou art ti thy self*”), diz Horácio, isso não impede que ele olhe sem ser visto: seu aparecimento o faz parecer ainda invisível sob sua armadura (“*Such was the very Armour he had on [...]*”). (DERRIDA, 1994: p. 22).<sup>11</sup>

É nesse sentido que a nossa abordagem encontra em Derrida outra ancoragem, aquela que persiste em relação à vida na Amazônia, o lugar dos mitos, o não-lugar de onde se explora a riqueza material (mineral, agrícola, energética). O não-lugar de onde a cultura, através da música, revela o povo, a gente, através da materialidade de seus fantasmas. Mesmo com toda a dissimulação de marketing, mesmo com todo o discurso desenvolvimentista, mesmo agenciada politicamente, a música traz consigo a própria essência de quem é “explorado” enquanto produto, enquanto uma emergente “mercadoria”, uma nova *commodity*.

Não basta ter em mente como é a vida neste lugar em si. Urge aos pesquisadores identificar como este fantasma assombra o Brasil, mais que isso, ao mundo. Há, sem dúvida, uma escala no trajeto da nossa globalização. Um trajeto a ser vencido que é a soberania da

---

<sup>11</sup> O inglês citado por Derrida é um inglês arcaico, de Shakespeare, por isso soa estranho aos leitores contemporâneos.

Amazônia sob a soberania nacional. Como afirmou Bertha K. Becker, “o povoamento da Amazônia a partir da colonização se fez em surtos devassadores vinculados à expansão capitalista mundial” (BECKER, 1994. p. 11). Esse fantasma segue a nos assombrar.

Em relação a Derrida, é na crítica da fenomenologia, nela mesma, que ele nos oferece a compreensão entre a realidade fenomenal e a necessidade da prática fenomenológica. Isto é, o próprio método de desconstrução de Derrida. Assim mesmo, em sua concepção ambígua, pois que a correlação desta com a consciência do ser é fundamental a este trabalho e a importância que credito a ele. A crítica de Derrida:

Sublinhamos aqui as objeções que poderíamos ser tentados a fazer ao princípio fenomenológico em geral. Duas conclusões, portanto: 1. A forma fenomenal do mundo mesmo é espectral. 2. O ego fenomenológico (Eu, Tu etc.) é um espectro. O *phainesthai* mesmo (antes de sua determinação como fenômeno ou como fantasma [*phantasma*], portanto, como fantasma [*phantôme*]) é a possibilidade mesma do espectro, ele porta a morte, ele dá a morte ele trabalha no luto. (DERRIDA, 1994 p. 181).

E, em seguida, a ponderação:

Certamente, não se reduzirá nunca o conceito estreito e estrito do fantasma ou do *phantasma* à generalidade do *phainesthai*. Preocupada com a experiência original da obsessão, uma fenomenologia do espectral deveria, em boa lógica husserliana, recortar um campo muito determinado, e relativamente derivado, no interior de uma disciplina regional (por exemplo, uma fenomenologia da margem etc.) Sem contestar aqui a legitimidade, até mesmo a fecundidade de tal delimitação, sugerimos somente isto, sem poder ir mais adiante neste caminho: a possibilidade radical de toda espectralidade deveria ser buscada na direção do que Husserl identifica, de modo tão surpreendente mas tão forte, como um componente intencional mas não real do vivido fenomenológico, a saber, o *noema*. Diferentemente dos três outros membros das duas correlações (*noese – noema*, *morphé-hylé*) essa não-realidade (*réellité*), essa inclusão intencional mas *não real* do correlato noemático não está nem “dentro” do mundo, nem “dentro” da consciência. Mas ela é justamente a condição de toda experiência, de toda a objetividade, de toda fenomenalidade, a saber, de toda correlação noético-noemática – originária ou modificada. Ela não é mais regional. Sem a inclusão *não-real* desse componente intencional (inclusão inclusiva e não inclusiva, portanto: o noema está incluído sem fazer parte), mas não se poderia falar de nenhuma manifestação, de nenhuma fenomenalidade em geral (este ser-para-uma-consciência, esse aparecer aparecendo que não é nem a consciência nem o ente que lhe aparece). Tal “irrealidade” (“*irréelite*”), a sua independência ao mesmo tempo com relação ao mundo e com relação ao tecido real da subjetividade egológica, não vem a ser o lugar mesmo da aparição, a possibilidade essencial, geral, não regional do espectro? Não é também o que inscreve a possibilidade do outro e do luto diretamente na fenomenalidade do fenômeno? (*Idem.*).

O que Derrida nos mostra é que a manifestação fenomênica, independente da razão instrumental fenomenológica, isto é, a que se destina à compreensão da experiência vivida,

nos coloca diante de um fenômeno, ou de um processo, que reverbera entre a consciência e o mundo da vida. Como se sabe, a fenomenologia é contemporânea da psicanálise, e Derrida também era leitor de Freud. Ela traz consigo o dilema de explicar as percepções do mundo sem atrelá-las a uma dimensão estritamente psicológica, mas sem considerar a compreensão, a cognição e a percepção individual e de outrem a cerca dessa realidade, que ela mesma se configura em espectros fantasmáticos. Esse é o objeto que, para alguém da questão filosófica e para além da questão funcional, nos coloca, a meu ver, diante do dilema da comunicação social, dos estudos da cultura e das relações sociais entre o Brasil e a Amazônia, entre seus sujeitos, e, certamente, nos colocarão diante de tantos outros dilemas de visão de mundo, em muitos circuitos.

Dessa forma o “adumbramento” seria a própria ideia de “espírito”, ou de fantasma, um “entrever”, uma visão camuflada. No fundo, a diferença entre espectro e espírito tem a ver com a materialidade; essa possibilidade de revelar através desse instrumental fenomenológico. Na vida, onde este trabalho reverbera, mas não é ela própria. E é também, como manifestação espectral da própria vida, de sua história e de vivências.

## **5.2. Entre a dimensão intersubjetiva e as práticas econômicas**

Retorno neste tópico à questão econômica. E relembro que quando me refiro à prática econômica da cena da cidade de Belém tenho em mente uma compreensão ampla e aberta de economia. Não me refiro (exclusivamente, e nem *a priori*) a uma teoria econômica de trocas monetizadas, apesar de não desconsiderar a importância da dimensão financeira nos processos em curso. Refiro-me, enfaticamente, porém, a uma dimensão de troca em que os sentidos de troca estão ligados a percepções simbólicas e materiais, não-financeiras. A modernidade nos impõe dimensões diferentes da vida, como se ela fosse compartimentada: uma dimensão econômica, uma dimensão afetiva, uma dimensão espiritual, uma dimensão jurídica etc.

A ideia de uma vida comum em todos esses aspectos surge no estudo de Marcel Mauss, o “Ensaio sobre a dádiva”<sup>12</sup>. A partir dele, a dádiva passa a não ser vista apenas como um procedimento econômico, mas como uma modalidade de relacionamento humano, a rigor, como fenômeno que origina a sociabilidade. Mauss cunha a expressão “fato social total” para

---

<sup>12</sup> No original em francês, *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, também é traduzido como Ensaio sobre o dom: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Na edição consultada, a tradução “dádiva” será adotada neste trabalho, da edição do volume Sociologia e Antropologia, da editora Cosac Naify.

explicar as imbricações contidas no ato social, nas formas e nas razões porque as pessoas trocam nas sociedades. Tendo como base relatos antropológicos sobre as tribos que habitavam regiões como a melanésia, a polinésia e o noroeste norte-americano, Mauss descreve os sentidos em atos de prestação, dádiva e *potlatch* com o objetivo de distinguir “qual a regra de direito e de interesse que, nas sociedades de tipo atrasado ou arcaico, faz que o presente recebido seja obrigatoriamente retribuído” (MAUSS, 2003. p. 188).

O autor faz analogias arqueológicas com as origens dos direitos romano, hindu, germânico, celta e chinês, para considerar que teremos como dilema, a cerca da moral contratual, “a maneira como o direito real permanece ainda em nossos dias ligado ao direito pessoal” (*Idem*) ou como as formas e as idéias “que sempre presidiram, ao menos parcialmente, a troca e que ainda hoje suprem em parte a noção de interesse individual”.

A importância do estudo de Mauss é nos colocar, como o poema do Eda escandinavo que ele usa como epígrafe de seu texto, em sintonia com o *espírito da coisa dada*. Do modo como ocorrem as obrigações não declaradas de dar, receber e retribuir nas organizações não institucionalizadas. Seria enorme a tentação de comparar as sociedades arcaicas com as dinâmicas tribais em voga nos primórdios da “cena” de Belém. O desenvolvimento das articulações dentro da cena certamente ocorreu em sistemas de trocas muito parecidos com estes. Ainda que seja difícil discriminá-los, evocarei, eu mesmo, como que no sentido do *hau*, assim como apresentado por Mauss junto à etnia Maori: o espírito da coisa dada como um sentido de justiça em retribuição aos presentes dados anteriormente (p.197-198); evocarei sentimentos de Mauss a fim de entender certas dinâmicas econômicas.

Mauss nos dá uma chave para a questão de mercado quando afirma logo no início de seu texto que o mercado não é absolutamente inexistente nessas sociedades, mas que ele se apresenta de outra maneira, de uma maneira diferente da que temos em nossas concepções modernas. Essa compreensão é particularmente importante quando transferimos a noção de coisa dada e retribuída para o mercado cultural contemporâneo, que tem no direito autoral uma de suas principais fontes de manutenção, seja em capital financeiro seja em capital simbólico<sup>13</sup>. Na contemporânea Indústria Criativa, a logística de mercado é o que possibilita a manutenção da produção artística e cultural como fazer, como prática de mercado. Essa

---

<sup>13</sup> Vale lembrar que a lei do direito autoral permite a venda da obra, seus produtos derivados etc, isto é, sua dimensão patrimonial. Mas considera a propriedade moral inalienável. Ou seja, a autoria da obra é sempre do autor, e, por mais que ele ceda os direitos patrimoniais, ela deve ser referenciada. Na dinâmica da cena e do mercado da música é comum abrir mão de ganhos financeiros para participar de um show, de um disco ou DVD ou de um programa de televisão. Isso porque se considera que a visibilidade promovida por esses projetos aumenta a visibilidade do autor, fortalecendo assim seu capital simbólico, o que pode lhe dá, por sua vez, entre outras coisas, também a perspectiva de ganhos futuros, inclusive financeiros. Esse argumento, porém, gerou muita polêmica entre músicos e produtores do Circuito Fora do Eixo, por exemplo.

logística é que possibilita, por exemplo, a remuneração pela obra (por meio do direito autoral e de outras formas de troca), e tal monetização (ou a esperança dela) mantém a atividade artística produtiva. Numa condição periférica e não autônoma a tradição do fazer artístico (ancestral) se distancia da vida cotidiana, cedendo lugar a uma prática que cria a ilusão da manutenção da vida pelo trabalho artístico no mundo capitalista. Noutra perspectiva, a resistência a uma ordem de mercado cria um cenário produtivo rico e que apenas de forma desvirtuada se enquadra em uma lógica industrial. Essa resistência me parece criar na Economia da Criatividade ciclos de desenvolvimento interrompidos assim como aconteceram em outras formas de economia como nos chamados ciclos do látex e do minério.

O Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais (ECAD), de acordo com o jornal O Globo, estimou em torno de R\$ 612 milhões a sua arrecadação total no ano de 2012. Mas esse montante poderia ser bem maior se a inadimplência fosse menor. A estimativa, segundo o jornal, é que no ano anterior (2011) o volume de arrecadação poderia chegar a R\$ 1,3 bilhão, se R\$ 840 milhões devidos fossem efetivamente repassados à instituição<sup>14</sup>.

Complexa como a compreensão das prestações maori, a sistemática da regulamentação do direito autoral renderia tantas outras dissertações e teses sobre o assunto, e, ainda que sua importância não possa ser negligenciada, aqui, numa visão fenomênica, ela será coadjuvante. Para poder abarcar a “volta de sentido” a cerca da relação global/local, devemos, em todo caso, não ignorar a dimensão econômico financeira das produções simbólicas e culturais, na relação inclusive entre as esferas regional e nacional da música brasileira.

Para entender isso de forma mais sistemática e promover estudos que sirvam a projetos de desenvolvimento comum, e não somente a consciências isoladas, temos que nos debruçar sobre outras pesquisas, e quem sabe projetos específicos dentro do PPGCOM ou em outras instituições.

Devemos a Mauss a capacidade primordial de entender essa dinâmica. E devemos entendê-la sem as resistências intelectuais que poderão surgir quando comparamos uma dinâmica “arcaica” ou “primitiva”, como pode se assemelhar nossa própria dinâmica na Amazônia, com as dinâmicas do “Eixo” – institucionalizadas, modernas. Talvez em comparação com a lógica da Indústria Cultural as práticas locais sejam inevitavelmente rotuladas de “primitivas”, mas são em essência, não em si mesmas; como não pode ser

---

<sup>14</sup> “Ecad estima arrecadar R\$ 612 mi em direitos autorais”, reportagem publicada no dia 07 de agosto de 2012 e reproduzida no jornal O Estado de São Paulo – Online. Disponível no link: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral/ecad-estima-arrecadar-r-612-mi-em-direitos-autorais,912803,0.htm>. Último acesso em 17 de janeiro de 2014. De fato, no ano seguinte, a arrecadação do Ecad subiu exponencialmente superando a marca de R\$ 1 bilhão, com previsão de arrecadação de 1,4 bilhão em 2015. Mesmo assim, na apresentação mais recente que assisti de um executivo do Ecad, o nível de inadimplência ainda gira em torno dos 60%.

“lógica” a dinâmica dos sentimentos, dos instintos e das pulsões, se pensarmos uma lógica civilizatória da psicanálise como a “ciência” da compreensão das dinâmicas relacionais. Dinâmicas cuja afetividade identificada em Belém promove a resistência, a rejeição e o confronto daquilo que afeta – afetuosamente, conflituosamente também.

À Comunicação caberia, entre suas tantas vocações, identificar formas organizativas que viabilizem os sentidos comuns. Desvendadas as lógicas de cada margem ou de cada centro, não há regras, a não ser aquelas que podem ser “equilibradas” por força da potência social.

Entender essas relações, sem o preconceito do “primitivo”, se faz a partir de uma perspectiva sensível, vital, compreensiva em sua contemporaneidade. Para essa compreensão me foi particularmente útil o diário de campo, que utilizei quando retornei a eventos específicos da cena musical de Belém. Reencontrei antigos parceiros, amigos e até adversários, e observei outra dinâmica, em conversas nos estúdios, na rua, numa esquina da TV Cultura do Pará, em eventos de lançamentos, desfiles... situações de uma dinâmica mercadológica mais intensa do que quando comecei, 22 anos antes. Uma incipiente regulação social do trabalho, uma formação de “cadeia produtiva”, onde músicos e técnicos começam a assumir papéis fixos em determinados setores da produção musical foram percebidas, mas, como disse, de uma forma que pode ser incipiente e insipiente. Essas dinâmicas econômicas não poderiam estar fora das reflexões desta pesquisa. E também não poderiam deixar de ser confrontadas com a ideia que a cena faz de si mesma. A resistência e a relação com a dinâmica econômica promovem os impulsos maiores ou menores do vento do progresso que sopra, imobilizando as asas do anjo da história.

A essa compreensão mais primitiva da lógica dos agentes dessa cena, servi-me das análises críticas de Michel Maffesoli, particularmente em sua obra “A Conquista do Presente” (2001), em que o conhecimento comum e a lógica sensível das relações, a meu ver, conectam e trazem à contemporaneidade as lógicas relacionais expostas originariamente por Mauss. Como ressalta Maffesoli, uma compreensão sensível desse cotidiano, não quer dizer que a

Análise econômica ou a análise política não apreendem a sociedade, elas deram sua cota de explicações, mas se pode reconhecer que elas permanecem impotentes para exprimir as minúsculas situações do viver cotidiano que constituem uma parte essencial da trama social. Existe uma resistência obstinada do concreto mais próximo frente a toda explicação redutora e simplificadora. (MAFFESOLI, 2001: p. 33).

Maffesoli é pródigo em trazer as relações afetivas para o contexto das relações sociais. Às vezes, parece-me que ele está sempre se justificando por isso, e sempre admitindo que o

conhecimento é comum, comumente gerado, isto é, na partilha do saber, na convivência social em que se apreende. É essa a dádiva que a *práxis* fenomenológica, parece-me, deve trazer à transformação da nossa realidade. Esse é um procedimento metódico subjetivo, em que é necessário reafirmá-lo sempre, a fim, talvez, de torná-lo cada vez mais comum.

É necessário compreender, do ponto de vista do campo comunicacional, mas também econômico e político, que as relações da cultura se dão, mesmo na economia, em uma dimensão de afeto, onde as paixões são potencializadoras do progresso, mas também da violência e do sofrimento. A violência praticada nas ruas, nos negócios, enfim, motivada pelas paixões mesmas que potencializam a nossa criatividade. Compreender isso é fundamental a quem fomenta institucionalmente as políticas públicas, mas pode ser efetivamente transformador a quem as pratica. Compreender as próprias emoções é fundamental a quem provoca emoções por meio da arte. O artista sabe o que está fazendo diante de uma câmera, ou diante de um microfone. Essa é a arte do espetáculo. Quando o artista usa a sua arte de maneira intuitiva, em um estágio supostamente primitivo, ela funciona como uma terapia, a terapia que revela a sua compreensão do mundo, e quando ele mesmo a enxerga, por meio da crítica, da hermenêutica crítica de sua obra, ela pode revelar a ele algum ensinamento do mundo e o pode fazer avançar. Desse modo, penso que os estudos de intersubjetividade podem também preencher as lacunas que a crítica musical e literária deixaram de preencher, esgotadas nessa nova Indústria Criativa (Martel, 2012)<sup>15</sup>, onde o novo jornalismo serve apenas à recomendação e à informação mais primal.

---

<sup>15</sup> No capítulo 7 de sua obra *Mainstream* (2012), Frédéric Martel explica o novo papel do crítico na contemporânea Indústria Criativa, pelo qual a recomendação ao consumo deixa ao próprio consumidor a função de fazer seu julgamento a cerca da obra. Assim, o artista emergente parece perder o espaço e a oportunidade de se desenvolver com as observações mais aguçadas de críticos experientes. Essa função favorece o consumo, mas desabriga a produção cultural como prática em exercício contínuo, o que também significa uma troca e interação constante entre o artista e a sociedade.

## **CAPÍTULO 02**

## 1. Os fantasmas do rock belemense

Estudos sobre a produção da música popular na Amazônia, bem como de outras artes (e da cultura) geograficamente localizadas na região, apontam um sentido de identificação nativa. Esta identificação “amazônica”, segundo Castro (2011), está expressa através da produção dos artistas que na região habitam, e, principalmente, no manifesto “desejo de assinalar a Amazônia como um lugar” (CASTRO, 2011. p. 214). Essa vontade de traduzir costumes, ideias, expressões como parte de um lugar de características míticas, de simbologia exacerbada, por assim dizer, tem muita força na produção musical de Belém – segunda cidade mais populosa da região Norte do Brasil. Letras de músicas, desenhos de cartazes e *flyers*, vídeos e toda sorte de produções linguísticas, imagéticas e sonoras no entorno da produção musical da cidade reproduzem tais características “exóticas” com grande ênfase. Os arranjos musicais dessa cena<sup>16</sup> também manifestam características dos gêneros “típicos” e se mesclam aos estilos e gêneros da música pop estrangeira. Esses são os traços materiais mais evidentes dessa identificação amazônica.

Discutida no estudo de Castro (2011), a “moderna tradição amazônica”, como o autor refere esse “lugar de fala”<sup>17</sup> entre os artistas da região, demonstra a contradição entre ser nativo em uma espécie de ilha geograficamente isolada na selva amazônica e a vontade de

---

<sup>16</sup> Abordo aqui o conceito de “cena musical” com base nos textos de 1991 e 2006 de Will Straw, o qual será debatido mais à frente.

<sup>17</sup> Segundo BRAGA (2000), o “lugar de fala” como conceito metodológico “se constrói na trama entre a situação concreta com que a fala se relaciona, a intertextualidade disponível, e a própria fala como dinâmica selecionadora e atualizadora de ângulos disponíveis e construtora da situação interpretada” (p. 163).

pertencimento à cultura nacional brasileira, moderna, midiaticizada. Os artistas representantes desse movimento cultural involuntário, latente, se apresentam expressando-se contra o colonialismo interno praticado pela política e pela economia nacionais.

Esta vontade de pertencimento está situada com maior força no período que compreende as três últimas décadas do século 20, período que este estudo compreende e que coincide com o maior desenvolvimento de uma Indústria Cultural nacional como descreve o trabalho de Ortiz (2006). Artistas como Nilson Chaves, Walter Freitas e bandas de rock como Mosaico de Ravena e Stress, entre muitos outros artistas, expressam, de acordo com nossa mais recente pesquisa, essas identificações em sua produção.

Na música, esse sentido de reconhecimento nativista é expresso, originariamente e de maneira geral, no conceito de Música Popular Paraense, ou de música regional. Para Oliveira (1999), observador do movimento cultural de Belém, esse sentimento nativista começa a se mostrar mais precisamente em meados dos anos 1960. O contexto de seu surgimento está sob a influência do rico folclore musical da região e o crescimento da indústria fonográfica nacional, que passa a observar o potencial de marketing dessa cena cultural. É nesse contexto que artistas como Pínduca e Mestre Vieira começam a ter seus trabalhos produzidos por gravadoras nacionais ou locais<sup>18</sup>. Mesmo antes deles, porém, essa busca de uma “cara paraense” era expressa na cena local. Como identifica Oliveira,

A preocupação com a temática amazônica, a influência das origens folclóricas, logicamente, podiam dar à música local uma significativa cara paraense. A vida do caboclo, o seu dia-a-dia de risos e problemas, o falar paraense, a presença do rio, da mata, o misticismo tapuí, impunham um sabor nativo aos gêneros escolhidos pelos autores. (OLIVEIRA, 1999: p. 294).

O autor mostra as características desse “espírito do tempo” da música nativista. O falar, a imagem do rio e da mata, o cotidiano, que pode ser de alegria ou de sofrimento, o misticismo presente e ao mesmo tempo resultante da miscigenação das diferentes etnias que compõem a população que habita a região. O sentimento comunal implícito dessa população é formado pela dispersão étnica e simbólica dos povos originais das Américas ou exilados pela escravidão colonial.

---

<sup>18</sup> Observe-se que artistas como Pínduca e o guitarrista Mestre Vieira são mais situados no campo do folclore, sendo somente resgatados como ícones “pop” no final do século 20 e início do século 21 por artistas paraenses de uma suposta vanguarda na Música Popular Paraense, que em alguns momentos, dentro da cena, foi nomeado como a “Nova Música Popular Paraense” ou ainda como “a Música Brasileira produzida no Pará”. O revival das guitarradas aconteceu após um documentário cartográfico que o antropólogo brasileiro Hermano Vianna realizou em 2000 para a emissora MTV Brasil intitulado “Música do Brasil”.

Essas são expressões intersubjetivas do modo como entendemos a intersubjetividade a partir de Castro (2011), que a demonstra em sua análise de Schutz (2012). Traduzo-a como se fosse um “espectro” de sentidos que tem uma base de signos compartilhada, formando as “tipificações”. Ou, dito de outra forma, sentidos que têm como referência horizontes comuns de observação sensível do mundo da vida; aquilo que se mostra a nós e é reconhecido cognitivamente como comum.

Convém trazer a observação do autor para o fenômeno movente da intersubjetividade. Isto se faz necessário porque não se trata, nem de longe, de um fenômeno estático. Antes, seria um fenômeno de manifestações estéticas que deixa marcas ao longo do tempo. Sobre essa mobilidade, o autor afirma:

Toda cognição tem um horizonte, mas um horizonte que, por ser da natureza do mundo, está sempre em trânsito, “em fluxo”, está sempre se modificando. Se conexo a uma das províncias de sentido que nos pertencem com clareza, esse horizonte ganhará em proximidade, o contrário também acontecendo. (CASTRO, 2011: p. 98).

Observemos como “a província de sentido” da produção artística paraense se identifica com uma “cultura nativista”. Uma expressão de localidade formada pela utilização de recursos estilísticos, linguísticos e imagético discursivos que se conectam a este horizonte comum dos artistas “amazônidas”. Schutz diria que se trata de um conhecimento vinculado a um “padrão cultural”. Como ele demonstra,

O conhecimento vinculado a um padrão cultural carrega em si mesmo a sua evidência – ou melhor, é tido como certo na ausência de uma evidência em contrário. É conhecimento com receitas valiosas para interpretar o mundo social e para lidar com as coisas e com os homens de modo a se obter os melhores resultados em cada situação com o mínimo de esforço evitando conseqüências indesejáveis. (SCHUTZ, 2012: p. 93).

Ou seja, o conhecimento de que o autor fala é o conhecimento do ambiente social cotidiano e pode servir a quem busca seus significados implícitos, subterrâneos, como no caso do pesquisador, porque trazem em si as evidências desse próprio sentido. Também pode servir ao convívio social, à funcionalidade de quem o utiliza, para obter resultados. Pois os resultados que pretendo obter através dessa abordagem é tentar descortinar um sentido que se espectraliza a partir de como Derrida (1994) descreve esse fenômeno. Veremos do que se trata mais adiante.

Antes, porém, devo dizer que essa investigação se dará no ambiente social descrito por Straw (1991, 2006) como “cena musical”. Para o autor, a cena é um conceito complexo e dinâmico que serviria a descrever diversos processos socioculturais relativos ao

compartilhamento de gostos, sentidos e práticas dos atores envolvidos na cena. O conceito de cena em Straw permite designar esse espaço como diversos ambientes territoriais e simbólicos, mas, nele, preferencialmente ligados ao espaço geográfico, ou os espaços geográficos onde as sensibilidades e as articulações se dão. Assim poderíamos ter várias cenas, e tipos de cenas. A cena do *hardcore* mundial ou a cena musical de Belém do Pará. Dessa forma, pretendo articular os sentidos das relações de força e trocas econômicas e simbólicas entre as dimensões local (em Belém) e nacional (no Brasil) da(s) cena(s). Dito isto, sigo adiante explicitando descrições e características do conceito de cena em Straw, a medida que avanço na análise da intersubjetividade da cena do rock paraense.

Novamente, observo que o deslocamento dessa intersubjetividade pode sugerir, ou revelar, na análise sócio discursiva da cena musical paraense de Belém, que o nativismo no rock, assim como em outros gêneros, adquire uma formação espectral, ou fantasmática, assim como a manifesta Derrida.

Derrida (1994) discute os efeitos de sentido presentes na vida quotidiana, principalmente na vida ideológica, por meio da noção de “espectro”. Com esse termo, ele se refere à temporalidade particular presente em toda reivindicação de “heranças”. Com efeito, em sua obra de 1994, “Espectros de Marx”, o debate gira em torno do que seriam as “heranças” deixadas pelo espólio marxista, naquele momento histórico marcado pela dissolução dos regimes estalinistas. Ocorre que o que é aplicado para as “heranças” do marxismo pode, também, ser aplicado para quaisquer outras “heranças” ideológicas e, assim, culturais, no sentido mais aberto dessa palavra. Por regra geral, na teoria derridiana, toda herança é plural, heterogênea e fluida. Ninguém herda tudo o que é, por assim dizer, *herdável*. Toda herança é, portanto, filtrada. Isso significa que toda herança obedece a uma ordem, a uma escolha, nem sempre consciente.

Utilizando o vocabulário fenomenológico que caracteriza sua abordagem, uma herança é uma ontologia: o dizer de algo, o nomear de algo. Mas, como se trata de um efeito de sentido, e não da efetiva nomeação (ou dizer) de algo, toda herança é uma ontologia, como diz Derrida (1994), com uma temporalidade peculiar. A temporalidade dos espectros, o “*out of joint*” que o fantasma de Hamlet, o personagem de Shakespeare, refere quando menciona (quando ontologiza) o seu estar no mundo.

O tempo dos espectros, o tempo dos espectros ideológicos, o tempo de certas escolhas culturais, destemporaliza o estar no mundo convencional. A herança recebida legada por esses espectros, assim, é assombrada. Está aí o sentido do jogo de palavras que Derrida (1994) faz com ontologia (*ontologie*, no francês original do texto) e *hantologie* (em francês, *hanté*

significa “assombrado”). Se a ontologia é a efetividade do estar-presente, a atribuição de um sentido, a *hantologie* é a atribuição do sentido que assombra, do sentido espectral, ou, ainda, da parte ideologicamente escolhida de uma herança. Como diz Antonioli (2006), nessa lógica de Derrida, o espectro é aquilo que tem o poder de abalar a toda distinção segura entre o real e o não-real, entre o vivo e o não-vivo, entre a história vivida e aquela não vivida, entre o ser e o não-ser, entre o virtual e o atual (ANTONIOLI, 2006. p. 137).

E, tal como o espectro – os espectros – revêm ao mundo, geralmente, para cobrar ou pagar dívidas, a *hantologia* revém à ontologia, basicamente, para resgatar e salvar heranças, para possibilitar o que julga “justo”. Como coloca Derrida,

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem pra nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está *presente*; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais *presente*, e aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenha nascido. (DERRIDA, 1994: p. 11-12) (*grifos do autor*).

O espectro que mencionamos neste trabalho, e que é o espectro que cobra a inversão da lógica centro/periferia, que é o espectro de uma identificação amazônica, que é o espectro de um nativismo (mas não o de um “regionalismo”), que é o espectro de um desejo de reconhecimento, que é um espectro de um querer-poder-dizer, é o espectro dessa música que referimos.

Corroborando essa ideia e essa escolha, Derrida nos lembra que a dimensão espectral está para o trabalho como resultado, assim como o luto nos serve a trazer e a fazer presentes os mortos, ontologizando os restos (DERRIDA, 1994. p. 24-25). Assim como, da mesma forma, a herança se faz pela língua, pelo querer-poder-dizer comum, intersubjetivo, que consiste nessa dimensão sociocultural à qual chamamos de “cena”. Ou seja, a “cena de Belém” se projeta no fluxo de seu próprio tempo, entre suas múltiplas dimensões sociais, de forma discursiva, mas socialmente interativa, trabalhando os restos e despojos de seus mortos, aqueles que “lutaram” e tiveram maior ou menor êxito na tarefa de inscrever numa ontologia, que para uns diz respeito ao “nacional”, e, para outros, diz respeito ao “universal”, as suas marcas. Essa é a trajetória da “cena de Belém” por ela mesma, em uma perspectiva experimental, da experiência dessa cena.

Derrida também menciona um fenômeno, próprio à essa dinâmica *hantológica*, que chama de *efeito de viseira*. Tal fenômeno consiste na percepção – em geral precária, sutil – do fantasma por nós mesmos, que somos assombrados por ele. Por meio desse *efeito de viseira*, o fantasma, aquilo que nos assombra, não é identificado *a priori*, mas é intuído. O efeito de viseira equivale a uma aproximação, a um pressentir, da questão espectral, e produz sentidos – ou melhor, enuncia, reivindica, heranças.

Minha hipótese é de que esta herança perpassa as muitas gerações de artistas paraenses. E estes a utilizam, dentre outras formas, como um instrumento de força de afirmação, que utilizo aqui tentando articular um conceito explicitado por Martel (2012) na “guerra das mídias e das culturas”. Mais à frente desenvolverei a respeito do conceito de *soft power* (Nye, 2002) e suas implicações nesse contexto. Também vou trabalhar com o sentido de trocas evidenciado pelo estudo de Mauss (2003), na dádiva, para tentar mostrar que o princípio de troca entre os sujeitos dessas cenas se dá segundo essa obrigatoriedade subterrânea. Na relação interna confrontarei/aproximarei a visão de Maffesoli (2001) a cerca do momento vivido no ambiente social do presente, em sua relação com um devir espiralado, com a visão de Mauss sobre as trocas.

Por sua vez, também abordarei a questão da dádiva no ambiente externo, tentando identificar as materialidades intersubjetivas presentes nessa complexa dinâmica. Por ora, nosso trajeto segue ambientando nosso objeto de pesquisa.

## **2. Os espaços policêntricos do rock na cena**

Para Straw (2006), “cena musical” é um conceito “escorregadio” capaz de abordar de maneira aberta as diversas dinâmicas de sentido e trocas econômicas e afetivas dentro do espaço cultural que tange a produção musical geograficamente localizada – territorializada. Não que a concepção de cena esteja amarrada a uma análise localizada. A abordagem originária sobre este conceito (1991) já nos permite analisar as possibilidades de articulação entre o fazer local da música e suas conexões possíveis através de práticas de gosto e afetividade universais. No entanto, mesmo na revisão posterior das possibilidades de uma conceituação mais aberta, o autor canadense reafirma a necessidade da avaliação dos fenômenos que ocorrem no espaço físico das cidades, dos ambientes em que se dá a

socialidade. São desses ambientes geográficos que reverberam todas as múltiplas materialidades e socialidades dentro de uma cena musical.

De fato, o debate sobre o conceito de cena é profícuo em possibilidades de análises, reflexões e críticas das práticas econômicas da vida cultural. É exatamente por essas “qualidades” que ele serve de base para ancorar nossa trajetória argumentativa. Como se questiona o autor,

O lugar da[(o) conceito de] “cena” dentro da análise cultural parece sempre conturbado pela variedade de tarefas que ele é chamado a realizar. Quão útil é um termo que designa tanto a efervescência do nosso bar favorito e a soma total de todos os fenômenos globais em torno de um subgênero como o Heavy Metal? (STRAW, 2006: p. 05) (*\*Tradução minha*).

Do ponto de vista desta análise, é pertinente neste conceito justamente a conexão possível entre o lugar geográfico da efervescência e o momento em que essa efervescência se projeta no ambiente discursivo, midiático e simbólico da cena, transformando-a, enfim, no fluxo temporal de sua própria dinâmica<sup>19</sup>, criando ou valorizando gêneros, instâncias de afetos, gostos e relações de poder. Nesta dinâmica estão presentes a forma e a força da relação entre o local e o global que pretendemos abordar progressivamente neste artigo. É nessa dinâmica que as representações intersubjetivas, no ambiente em que elas reverberam da consciência ou das aparências em suas materialidades, se projetam em um “não-lugar”, compondo um cenário mítico ou fantasmático. É dessas práticas que se formam fantasmas que se projetam na própria cena, e para além dela, como aqui pretendemos demonstrar.

A riqueza de fenômenos imbricados na efervescência de uma cena musical interessa a este estudo tanto do ponto de vista discursivo e imagético quanto de seus reflexos nas materialidades e práticas econômicas de toda ordem. Sigo pelo caminho de caracterizar a “cena” de Straw para que possamos entender a dinâmica do rock local entre esses dois polos (subjetivo e econômico). Convém reafirmar – para que não restem dúvidas dos propósitos desta análise e de suas bases teóricas – a visão de Straw, utilizando-se da análise de Barry Shank, sobre o conceito de cena e sua eficiência:

Com o aumento da atenção para o urbano no âmbito dos estudos culturais, categorias como “subcultura”, “comunidade” ou “movimento” passaram a ser cada vez menos capazes de conter a variedade de atividades que transpira dentro deles, ou a fluída mobilidade de que participam. “Cena” parece ser mais eficiente ao expandir o círculo dessas atividades, como na definição de Barry Shank, que a capta como “uma comunidade superprodutiva em significados”. Na definição de Shank de cena “muito mais informação semiótica é produzida do que pode ser racionalmente analisada” (Shank,

<sup>19</sup> O sentido de conversação aqui se traduz na medida em que os “produtos” dessa efervescência, ou seja, o fruto da criatividade forma o cenário, o pano de fundo sobre a qual a cena se desenrola.

1994: 122). Devemos reter disso mais do que a afirmação de que todas as atividades de propósito prático ou econômico produzem um excedente afetivo ou provocam consequências não intencionais. Parte do caráter "superprodutivo de significados" das cenas é, sem dúvida, o seu papel mais amplo no realinhamento das cartografias da vida da cidade, mesmo quando as atividades da cena parecem destinadas a expressar ou ocupar lugares muito precisos dentro de tais cartografias. (*Ibidem*: p. 09).<sup>20</sup>

Note-se que o “final” deste caminho natural entre o discursivo imagético e a prática econômica, passando pela expansão do próprio conceito de “cena”, tanto em referência teórica quanto em amplitude de reverberação social do fenômeno, é o “realinhamento das cartografias da vida da cidade”. Um objetivo que podemos atingir, do ponto de vista teórico, somente como resultado aproximado e possível *output* da análise decorrente de uma larga pesquisa de campo, que envolve a própria relação dos autores destes estudos com a cena estudada. Ou seja, tais repercussões não cabem como resultado esperado e específico desta análise, antes, porém, nosso caminho teórico exploratório abre as possibilidades de futuras análises desse realinhamento – ainda que já possam indicar consistentes indícios desses novos ajustamentos.

Por enquanto, cabe a esta dissertação tão somente explicitar esse propósito e suas possibilidades implícitas na rica análise de Straw da cena. Deter-me-ei no processo anterior, aquele que se justifica a partir da visão de uma ciência social aplicada, especificamente a comunicação, como num sentido de conversação social assim como Braga (2011) o propõe, especificamente quando classifica a comunicação social como um “fluxo comunicacional adiante” (p.68)<sup>21</sup>.

Esclarecido o propósito do conceito de “cena” e suas repercussões, convém abordar outro aspecto específico da análise de Straw a respeito desse conjunto de fenômenos sociais que repercutem sobremaneira nas relações de consumo, fruição e produção da música popular massiva. É nesse sentido que abordarei aqui a relação entre esses ambientes gerais da cena de Belém e seus reflexos na prática do rock local como gênero, e como estilo discursivo.

Em seu estudo original (1991), ainda mais próximo da materialidade geográfica, mas também em conexão com os reflexos globais, Straw nos dá um relevante detalhamento das práticas “cênicas” do rock alternativo estadunidense, de caráter restritivo, ideológico e hermético, em contraste com as práticas da *dance music*, aberta, sensível, suscetível à mudança, ainda que atrelada às dinâmicas de uma socialidade mais sensível e de grande

<sup>20</sup> Usarei nas citações de Straw a nossa tradução para os textos originais do autor.

<sup>21</sup> Coincidentemente Braga usa em seu artigo uma atualização do conceito de comunicação a parti de um texto anterior, assim como Straw o faz em relação a seu texto “inicial” sobre cena. Assim como Derrida atualiza a compreensão do sentido que Marx dá ao comunismo, ou à ameaça do Capitalismo.

repercussão comercial<sup>22</sup> graças a sua estruturação econômica, desenvolvida com base nesses princípios. Esse contraste é ressaltado pelo aspecto caricatural do rock original, do rock do *heartland*, do rock caipira dos Estados Unidos, que Straw aponta como uma música étnica não diferente de tantos outros gêneros musicais espalhados pelo mundo.

Se da análise de Straw podemos aceitar esse rock como uma música étnica não diferente de tantas outras<sup>23</sup>, podemos compreender, por analogia e comparação, que este gênero se definiu com *status* de “música universal” graças à sua projeção promovida por meio de uma indústria cultural que, por sua vez, foi assentada em um sistema de expansão capitalista. Poderia dizer, grosso modo, que a cena pegou “carona” na indústria ou talvez a indústria tenha “institucionalizado” a cena. A indústria é o fluxo *mainstream* que transforma as práticas sensíveis da cena, podendo ela retroalimentar esse fluxo “principal”, tendo em si um fluxo *underground*. Creio que essa é uma análise possível inclusive de aspectos soltos presentes em Straw.

Porém, antes, convém observar o comportamento desse rock original, que se diferencia, por exemplo, do heavy metal estilizado – que, ao contrário do “rock do *heartland*”, não se encontrava “em crise” à altura da análise de Straw em 1991. São os processos de globalização e de articulação dentro das cenas, denunciados por Straw, que nos permitem vislumbrar uma nova posição para o gênero rock na cena global. O colapso vem do coração, da raiz original do rock (STRAW, 1991: p. 371). É lá que é possível perceber que o processo de declínio do gênero,

Dentro deste complexo de espaços culturais, (...) não será mais visto como central e não menos étnico ou racial do que qualquer outra forma específica. Seu declínio deve-se menos a uma crise interna ideológica do projeto de rock do que para a etnicização das formas musicais populares brancas em geral. (*Ibidem*: p. 372).

Essa noção de “descentralização do rock” é fundamental para compreendermos como o rock local de Belém se relaciona com o fantasma nativo, exótico, de uma “moderna tradição amazônica”<sup>24</sup>. Taxado de universal, de representante da rebeldia juvenil e de tantos outros quantos possíveis mitos da indústria do comportamento, o rock universal é semelhante à ideia ideal de uma Amazônia grandiloquente que reverbera do lugar de fala dos artistas regionais para uma forma não-localizada, ou pseudo territorializada. Nesse sentido ainda, torna-se

<sup>22</sup> Observe como na análise de STRAW de 1991 fica evidente o atrelamento à visão de “fracasso comercial” do rock e ao “sucesso” da dance music, determinantes por suas dimensões fenomênicas, intersubjetivas.

<sup>23</sup> E não o gênero universal que represente a rebeldia juvenil, como a abordagem midiática periférica costuma descrever o rock and roll.

<sup>24</sup> É assim, com referência à Moderna Tradição Brasileira de ORTIZ, que CASTRO define o movimento titubeante dos artistas paraenses em relação ao seu nativismo.

providencial e oportuna a visão de que o rock perde a centralidade “fantasmática”. Observemos as palavras do autor:

O declínio do “*heartland* rock” como uma forma específica é menos significativa do que é mais notório, o arrefecimento de um sentido distinto (porém, fantasmático) do centro geográfico do rock – envolvendo a articulação de visões regionais, autorais, com um apelo afetivo que é presumido em toda a vasta cultura internacional da *western popular music*. Uma visão da história do rock como uma sucessão contínua de tais visões – questionável, em qualquer caso – é cada vez menos apropriado quando as 'regiões' de onde emergem tais artistas são na maioria das vezes relativamente insulares (apesar de geograficamente dispersas). (*Ibidem*. p. 371).

É dúbia a referência ao centro do rock na análise do autor. Está baseada na perspectiva de um norte-americano, certamente, e está ligada ao nascedouro desta música étnica chamada *rock and roll*. No entanto, o deslocamento dessa visão para uma cena periférica nos dá, no contexto desta análise, uma perspectiva analítica da mesma forma instigante. Poderíamos perguntar, por exemplo, qual o papel do rock local em Belém do Pará em relação ao fluxo principal (ao *mainstream*) da música regional? Ou, dizendo de outra forma, qual a relação do rock com o simbolismo espetacular que permeia a moderna música de cunho nativista? O rock local seria uma música étnica, porém, deslocada em um “não-lugar” simbólico?

Minha aproximação com essa perspectiva se dá pelo termo que considero, a partir das pertinentes análises de Castro (2010, 2011), a chave deste trecho em destaque: a fantasmaticidade do sentido de centro, que está, por sua própria natureza, imbricado ao sentido de “nativismo”. É essa espectralidade sobre a qual vamos nos debruçar efetivamente neste capítulo, quando da análise dos clipes e músicas selecionadas para tal, usando como referência a fantasmaticidade em Derrida. Antes, porém, devo aproximar-me da relação do rock local com a natividade presente na intersubjetividade da música popular paraense.

### **3. As identificações do rock local**

Comparando práticas tão diferenciadas quanto as do rock alternativo estadunidense e a dance music de abrangência internacional, a análise de Straw (1991) sobre cenas musicais nos permite observar como as diretrizes presentes nas dinâmicas de cada gênero musical

condicionam o seu desenvolvimento no mercado, ou suas práticas econômicas<sup>25</sup> e possíveis retrações ou expansões no seu próprio fluxo de tempo.

Essas dinâmicas estão ligadas à identidade de cada gênero.

A “identidade” do rock está relacionada às suas práticas quotidianas e suas condições de produção, como assinala Janotti Jr.(2003):

Os vários gêneros do rock (heavy metal, punk, rock progressivo etc.) enformam fronteiras que se interligam através das condições de produção e de reconhecimento das socialidades presentes no rock. As práticas discursivas são elementos fundantes e permitem o reconhecimento dos diversos gêneros. Os sentidos das expressões roqueiras estão vinculados às práticas quotidianas. As práticas discursivas roqueiras se manifestam assim como textualidades que englobam não só as inter-relações entre as condições de produção e de reconhecimento como os trajetos narrativos expressos na formação dos sentidos. (JANOTTI JR, 2003: p. 19)

Por outro lado, Janotti Jr. reassalta as condições de “identificação” presentes em outro estudo referencial, o de Hall (2011). Ele se utiliza desse sentido de identificação através do consumo para analisar e caracterizar o rock. O preenchimento do interior a partir das identificações externas, ou das identificações com o outro, denotam a possibilidade do rock construir uma visão universal que se distancie das influências locais. Vendido em suas dimensões ultramediáticas como tradutor da rebeldia universal da juventude, o rock (e mesmo o rock paraense) poderia, nessa perspectiva, se distanciar de uma identificação nativista. Como destaca o autor brasileiro em sua análise,

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas que parecem “flutuar livremente” (HALL apud JANOTTI JR, 2003: p. 75).

Tendo a perspectiva dessa identificação juvenil com um gênero musical midiaticizado, poderíamos considerar que a cultura do rock descrita em Straw (1991) poderia estar presente também na dinâmica da cena rock local de Belém. Estágios de desenvolvimento do conceito e das dinâmicas da cena territorializada, a partir dos sentidos afetivos de gosto, ganham dimensões internacionais a partir do sentido comum e através da amplitude das possibilidades de conexões, gerando segmentos como a “cena mundial de *hardcore*”. Apesar disso, Straw

---

<sup>25</sup> Entendo como “práticas econômicas”, diferentemente da maioria das abordagens sobre a música popular massiva, todas as trocas possíveis dentro do sistema local, ou da cena, sem que sejam necessariamente monetizadas. Considero essa dinâmica por entender a música paraense como um “fato social total”, assim como o descreve Marcel Mauss (2003) em seu “Ensaio Sobre a Dádiva – Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. Considero, certamente, um significativo e pertinente aspecto do fenômeno social promovido por e a partir da música paraense, o mercado e suas repercussões inclusive financeiras, mas este aspecto não será abordado especificamente nesta parte da pesquisa.

observa em seu outro artigo (2006) como é necessário manter e até ressaltar a pertinência local da “cena”. Este local seria onde os fluxos e as práticas se regularizam, onde se estabelecem as éticas e os contratos de relacionamento.

Trazemos mais uma vez o conceito de Straw para avaliar em que sentido a análise da intersubjetividade nativista da música paraense no rock nos traz reflexões sobre esse “lugar de fala”. Em um release da primeira metade da década de 2000, entre o material gráfico recolhido por esta pesquisa, a banda paraense Norman Bates, perguntava “que significa ser uma banda de rock na Amazônia?”. E em outro release, cita uma crítica publicada em um jornal local que dizia que a música do grupo trazia “aspectos universais que fazem o contraponto ao regionalismo predominante como estética na capital paraense”<sup>26</sup>. Esse questionamento e essas afirmações mostram certo grau de resistência a uma identificação universal com o gênero. Um questionamento que, no mínimo, deve ser contraposto ao sentimento nativista, mesmo onde ele se manifesta oculto ou obscurecido. É por esse caminho que vou levar minha argumentação, procurando desvelar como ele se manifesta e como ele produz efeitos na economia da música paraense e na sua relação com a cultura da música popular nacional.

O conceito de cena torna-se ainda mais pertinente a partir do momento em que consideramos que este “lugar de fala nativista” se projeta como um “não-lugar”, como uma cidade idealizada, a exemplo da Belém da Belle Époque, da “era da borracha” (Castro, 2010). Um lugar que expressa uma Amazônia idealizada, seja do ponto de vista de suas características culturais e geográficas, seja do ponto de vista de sua presença de sentidos na cultura nacional ou seja de uma cena histórica que nunca se consolidou a não ser na imaginação de seus artistas e representantes. Cena esta obscurecida pelos modelos e ícones da cultura brasileira, “instituídos” pela Indústria Cultural nacional (Ortiz, 2006), como tento demonstrar mais a frente.

### **3.1. O lamento do Mosaico de Ravena**

Um dos maiores exemplos de expressão nativista na música paraense, que marca a resistência da cena local à tendência de uma identificação mais fluída, é a música “Belém -

---

<sup>26</sup> Esse material se encontra entre os gráficos e registros coletados na pesquisa. É um material avulso não datado e apenas estimado. O primeiro não é assinado. O segundo é assinado por Luiz “Barata” Cichetto, editor da webzine [www.abarata.com.br](http://www.abarata.com.br). A citação, provavelmente, diz respeito a uma resenha publicada na coluna de Edgar Augusto Proença no jornal Diário do Pará. Edgar Augusto é radialista e um dos colunistas musicais mais tradicionais da cena musical de Belém mantendo também colunas e programas radiofônicos na Rádio Cultura FM e na Rádio Clube de Belém.

Pará - Brasil”. Composta pela banda paraense Mosaico de Ravena em meados dos anos 1980, ela se tornou uma espécie de hit nas rádios locais, sendo interpretada com frequência em bares e shows, por outros artistas, sempre carregada de um sentimento inato de orgulho regional. Acompanhando a letra na íntegra podemos ter a noção precisa dessa manifestação:

*Vão destruir o Ver-o-Peso  
 Pra construir um Shopping Center  
 Vão derrubar o Palacete Pinho  
 Pra fazer um Condomínio  
 Coitada da Cidade Velha,  
 Que foi vendida pra Hollywood,  
 Pra ser usada como um albergue  
 No novo filme do Spielberg  
 Quem quiser venha ver  
 Mas só um de cada vez*

*Não queremos nossos jacarés tropeçando em você*

*A culpa é da mentalidade  
 Criada sobre a região  
 Por que é que tanta gente teme?  
 Norte não é com M  
 Nossos índios não comem ninguém  
 Agora é só hambúrguer  
 Por que ninguém nos leva a sério?  
 Só o nosso minério  
 (...)*

*Aqui a gente toma guaraná  
 Quando não tem Coca-Cola  
 Chega das coisas da terra  
 Que o que é bom vem lá de fora  
 Transformados até a alma  
 Sem cultura e opinião  
 O nortista só queria fazer  
 Parte da Nação  
 Ah! chega de malfeituuras  
 Ah! chega de tristes rimas  
 Devolvam a nossa cultura!  
 Queremos o Norte lá em cima!  
 Por quê? Onde já se viu?  
 Isso é Belém!  
 Isso é Pará!  
 Isso é Brasil!<sup>27</sup>*

Percebe-se a partir do texto, uma “escala”, um estágio, uma “etapa” nacional marcante, como que delimitando o espaço entre as dimensões local e global do artista amazônico. É como se, antes de ter uma dimensão global, a música paraense precisasse ser reconhecida pelo Brasil nacional. Também se pode perceber que essa dimensão latente da música que quer ser nacional se vê refletida nos estereótipos da cultura nacional sobre a

<sup>27</sup> “Belém-Pará-Brasil” tem letra de Edmar Farias e foi composta em 1986. Foi lançada no LP Cave Canem.

região. Esses estereótipos são marcados pelas imagens grotescas e icônicas da localidade na percepção dos brasileiros médios de outras regiões, como na imagem dos jacarés andando pelas ruas da cidade de Belém. Essas imagens estão em contraponto com imagens igualmente icônicas da percepção local sobre a exploração nacional. Em vez de reconhecer nossa “cultura”, os brasileiros exploram o “nosso minério”.

Percebemos, em certos momentos, alguma ironia na letra, mas o tom grandiloquente do arranjo, que faz referência ao rock progressivo, por vezes, faz a canção ganhar um sentido de missa solene, reforçado pela voz empostada do cantor. Diferentemente de outras canções claramente irônicas<sup>28</sup>, o cantor Edmar Farias imprimiu uma interpretação solene a essa música e ela acabou por ganhar ares de protesto que marcaram as interpretações correntes após o lançamento da gravação original, no álbum *Cave Canen*, demonstrando que essa vontade de pertencimento é “coisa séria” para os paraenses.

Ademais, pode-se aferir que a dimensão nacional do sentimento nativista presente na canção não exclui uma percepção global, universal, na/da Amazônia, ainda que ela seja latente na percepção local. Esta se manifesta nas expressões de ícones ou marcas mundialmente identificadas como a Coca-cola ou o diretor de cinema norte-americano Steven Spielberg. Essa identificação global se dá por uma aproximação dúbia de afeto (algo de que se gosta mas a qual se critica, como o consumo de Coca-cola ao invés de um refrigerante regional) e sempre numa perspectiva de exploração do regional pelo que “vem lá de fora”. Seja a opção pelo refrigerante mais consumido, seja o uso do patrimônio histórico local como referência para a cultura cinematográfica comercial de Hollywood<sup>29</sup>.

Ao final da música, a presença do carimbó tocado por um dos grupos parafolclóricos<sup>30</sup> mais conhecidos de Belém, o Tamba Tajá, marca e acentua a reedição do sentimento nativista na música regional paraense. Porém, não deixa de ser usado como uma espécie de recurso de marketing, que se anuncia como uma espécie de *soft power*<sup>31</sup> da música regional que seria amplamente explorada mais tarde – como veremos.

<sup>28</sup> A ironia era uma característica fundamental na produção da banda Mosaico de Ravena, segundo registros do jornalista Ismael Machado no livro *Decibéis Sob Mangueiras* (2004).

<sup>29</sup> A Cidade Velha é o primeiro bairro de Belém, fundado em 1616 por Francisco Caldeira Castelo Branco como parte de um projeto histórico de ocupação da foz do Amazonas pelos portugueses. O Forte do Castelo, localizado na orla irregular de Belém, foi a primeira edificação da cidade, que cresceu em seu entorno. Sua intenção era surpreender os franceses e outros estrangeiros que exploravam a região àquela época.

<sup>30</sup> No Pará, os grupos que tocam música folclórica, como carimbó, síria, lundu e outros ritmos, são chamados grupos “parafolclóricos”. Normalmente são grupos que se apresentam em eventos sociais como uma “amostra” da cultura local típica. São grupos comerciais que mantêm uma logística um pouco melhor estruturada do que os grupos familiares do interior onde a cultura do carimbó se desenvolveu como arte comunitária.

<sup>31</sup> Para o sentido de *Soft Power* que aplico aqui, ver MARTEL (2012). Vamos esclarecer melhor a aplicabilidade deste conceito no decorrer da análise.

### 3.2. O sentimento global da Stress

“Belém-Pará-Brasil” teve seu momento áureo em 1986, quando o chamado rock brasileiro despontou como produto comercial dos mais bem cotados entre as gravadoras nacionais e multinacionais do país. Antes que houvesse uma definição de estilos e uma formação identitária do próprio “rock nacional” (ALEXANDRE, 2001)<sup>32</sup>, porém, várias bandas regionais disputavam um lugar ao sol do reconhecimento no eixo econômico do país, o chamado eixo Rio-São Paulo<sup>33</sup>. Uma dessas bandas, era a paraense Stress, que teve grande repercussão em sua trajetória após gravar um disco no Rio de Janeiro sob condições técnicas precárias que lhe imprimiram características até então inéditas, levando os fãs do gênero a classificá-lo como o primeiro disco de *thrash metal* do Brasil.

Surgida no ano de 1976, a banda Stress sagrou-se como pioneira na capacidade de articulação de jovens que começaram a formar uma cena de rock na cidade de Belém. Como muitas bandas, ela se formou a partir da interação de amigos que cultuavam o gênero musical *heavy metal*. O grupo ganhou força com a entrada do guitarrista Pedro Valente, sempre citado pelo vocalista Roosevelt Bala em entrevistas como um “gênio da guitarra”. Valente foi recrutado depois que os amigos o viram escutando *heavy metal* em uma loja da cidade, fato pouco comum naqueles tempos em Belém. Graças ao acesso de sua família, de classe média, a bens importados como discos, revistas e instrumentos, Valente era um privilegiado da cena em relação a muitos garotos. Isto é, graças ao acesso do consumo do produto “rock”.

O grupo ganhou espaço aos poucos, produzindo seus próprios shows e juntando dinheiro para gravar de forma independente o seu primeiro disco, hoje cultuado pelos fãs do gênero em muitos países. Sua inicial projeção nacional foi marcada pelo fato de ser uma banda “da Amazônia”, coisa que intrigava os fãs que abordavam os integrantes depois do

---

<sup>32</sup> O jornalista Ricardo Alexandre nos dá uma ampla e objetiva visão do foi a própria cena musical do rock brasileiro dos anos 1980 em seu livro “Dias de Luta – O Rock e o Brasil dos Anos 80”. Nele há uma clara percepção de como a linguagem do rock empregado por bandas paulistas e cariocas dialogam com a percepção política, econômica e cultural do Brasil nacional, do Brasil das mídias que se reflete na política e na cultura. O rock local tem papel secundário, ou melhor, quase não existe. A banda Stress tem uma única citação, na página 348. Resume ao seguinte trecho: “Embora o heavy metal tenha sido descoberto pela grande mídia junto com o Rock In Rio, em 1985, desde pelo menos três anos antes já se ensaiavam as distorções em solo brasileiro. No país, o primeiro disco do gênero data de 1982, o mesmo ano de “Você não soube me amar”. É Flor Atômica, do grupo paraense Stress. O marco seguinte foi o lançamento da coletânea SP Metal da Baratos Afins, reunindo os paulistas...”. Além da imprecisão (O Flor Atômica é o segundo disco da Stress, o primeiro, foi “Stress” gravado em 1980 e lançado em 1982) note-se que logo o “marco inicial” dá lugar ao que efetivamente ocorre no gênero no Eixo de produção cultural da indústria nacional.

<sup>33</sup> Pelo menos no Pará e em algumas outras regiões do Brasil, o centro econômico e cultural do país e referido como eixo Rio-São Paulo. Bandas de diversos lugares e cenas do país chegaram a lançar discos e divulgar seu trabalho nesse circuito, casos das chamadas “bandas de Brasília”, que revelaram ao país uma das maiores vendedoras de discos nessa categoria, a Legião Urbana. Assim como ela, a cena gaúcha revelou grupos como Replicantes; a cena paulista e a cena carioca porém ocuparam a maior parte do repertório do rock nacional.

show de lançamento do primeiro disco no Circo Voador, no Rio de Janeiro, como demonstra Bala em entrevista ao site Pará Música<sup>34</sup>.

Apesar do assédio dos fãs, a banda nunca atribuiu a si mesma o rótulo de “banda da Amazônia”, pelo menos não diretamente. Não estimulava características exóticas como mistura de ritmos ou letras que citassem os potenciais culturais e naturais da região. Ao contrário, no início, a banda começou a compor em inglês, segundo relatos do vocalista, mas aos poucos foi incorporando a missão de fazer um “metal brasileiro”, cantado em português.

“O Sepultura [sic] foi a primeira banda brasileira de metal a estourar. Mas eles eram uma banda de metal como todas as outras de então. Nós fizemos um metal brasileiro”, conta Bala, em tom orgulhoso, ao site Pará Música<sup>35</sup>. O cantor também relewa que os integrantes passaram a traduzir as músicas para o português depois que decidiram optar por essa abordagem, fazendo exatamente o contrário de algumas bandas da Jovem Guarda, por exemplo, que cantavam em inglês para alçar novos mercados – ou quem sabe captar a audiência nacional a partir da dissimulação da estética estrangeira<sup>36</sup>. A estratégia da banda Stress denotava uma marcada disposição para trazer o gênero para uma identificação nacional.

Esse movimento se afunila ao local. Apesar de não utilizar temáticas “tipicamente amazônicas”, o grupo abordava um sentimento de comunidade a partir da paixão pelo gênero *heavy metal* – que localiza Belém como berço periférico de uma das maiores expressões de um gênero universal, a saber, a própria banda Stress. À medida que o reconhecimento progressivo da banda, como uma das primeiras do gênero na América Latina, aumenta, a abordagem comunal se torna mais evidente. Em 2005, preparando o relançamento do disco “Flor Atômica” para a Europa, o grupo regrava a música “Coração de Metal”, que foi composta em 1985 quando a banda estava no Rio de Janeiro, incorporando-se à dimensão cênica do *heavy metal* nacional.

Esse sentimento comum à população local está em “Coração de Metal”, que foi adaptada na versão de 2005, estrategicamente para atingir e relembrar o espírito comunitário

---

<sup>34</sup> Uso aqui, como referência sobre a banda Stress, entrevistas recolhidas durante a pesquisa, mas nos ancoramos principalmente naquela dada à jornalista Raissa Lennon e publicada no site Pará Musica sob o link <http://www.paramusica.com.br/pagina/bafafadetalhe/ID/1003>. Último acesso em 3 de dezembro de 2013.

<sup>35</sup> A mesma entrevista citada na nota de rodapé anterior.

<sup>36</sup> Para uma boa abordagem das estratégias de gênero na Jovem Guarda, livre de empecilhos morais impostos pelo recente movimento Procure Saber, consulte a biografia “Roberto Carlos em Detalhes” (Planeta do Brasil, 2006), do cantor brasileiro mais popular de todos os tempos (o maior arrecadador individual de Direitos Autorais do Brasil). Infelizmente, o livro foi censurado no Brasil pelo próprio cantor, que se usou das leis de proteção de imagem para censurar a biografia não autorizada. Nela, nos capítulos que falam da Jovem Guarda, o autor Paulo César de Araújo narra as estratégias e os bastidores do movimento cultural que ocupou a esfera midiática brasileira àquela época. As canções internacionais eram traduzidas como “covers” mantendo as melodias originais e adequando a letra ao português. De outro lado, compositores brasileiros tentavam emplacar canções autorais em outros idiomas tanto para o mercado exterior quanto para a classe média brasileira.

de Belém dos anos 1980<sup>37</sup>. A faixa inaugura, na produção da banda, uma visão de compartilhamento que denuncia o sentido de pertencimento a uma cena, por assim dizer, “*glocal*”. Flagrante notar na letra a afetividade como fator de articulação que liga a comunidade local à comunidade global do *heavy metal*. Veja um trecho da letra:

*Eu sou parte disso aqui  
Sou desta cidade  
Dessas veias vão fluir amor e liberdade  
E eu não vou negar de onde vim  
Eu sou de Belém  
O rock vai explodir dentro de mim  
E de vocês também*

Esse movimento, mesmo atenuado, parece demonstrar uma guinada leve à tendência de valorização local/regional, sempre dissimulado na perspectiva de uma identificação nacional antes de uma ligação global, ainda que em trânsito inverso ao movimento de “Belém-Pará-Brasil”. É como se tivéssemos um movimento do mundial, para o nacional e então ao local. Fato é que há implícito no sentido da letra, da mesma forma que se nota na produção visual da banda Madame Saatan (como mosytrarei mais adiante), uma espécie de pulsão em se fazer reconhecer de um lugar de origem (*Eu não vou negar de onde vim*), mesmo que a afirmação seja, de fato, uma denegação, ela é temática e recorrente. Roosevelt Bala Cavalcante talvez seja o ícone maior do rock do Pará. Esse reconhecimento tem reverberado mais de 30 anos depois com a reescritura da história do *heavy metal* nacional através de documentários como o *Heavy Metal Brasil*, produzido por Rica Michaelis, que ainda esta em fase de produção no Brasil e deve ser lançado em 2014.

#### 4. Trajetórias interrompidas e os “olheiros”

A Stress traz em torno de si lendas urbanas do rock local, como o fato de ser considerada a primeira banda a lançar um disco de *thrash metal* no Brasil e ser a primeira banda de *death metal* da América Latina<sup>38</sup>. Sem citar fontes específicas, Roosevelt Bala lista esses títulos com orgulho. Temos aqui, portanto, uma identificação de uma cena global com uma cena local por meio dela mesma. E uma presença enviesada do sentimento nativista e

<sup>37</sup> Roosevelt Bala Cavalcante nos “confessou” em entrevista por telefone realizada no dia 21 de novembro de 2013 que o verso “Eu sou de Belém” foi enxertado na letra original por ocasião do lançamento do disco na Europa pelo selo português “Metal Soldiers”.

<sup>38</sup> Curiosamente há relatos orais dessa identificação do álbum da Stress em Belém. O álbum de 1980 serviria tanto ao título de “primeiro disco de *thrash metal* do país” quanto ao título de “primeiro disco de *death metal* da América Latina”, o que parece denotar a confusão entre gêneros e geolocalidades para os paraenses.

amazônico no rock local que surgiu no final dos anos 1970, quando efetivamente o rock autoral começou a despontar na cidade, e nos anos 1980 quando a cena do rock brasileiro do Eixo se projetou nacionalmente.

Ismael Machado, em seu relato misto de memórias e reportagem “Decibéis Sob Mangueiras” (2004), conta que o “insucesso” comercial da Stress teve como fator preponderante a guinada que o rock brasileiro deu ao punk e ao pop com a consagração de grupos como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana e Camisa de Vênus. A partir desse momento (meados dos anos 1980) as grandes gravadoras nacionais e as representações multinacionais no país fecharam suas portas ao som pesado. Roosevelt Bala nos contou que tentou adequar o som da banda às tendências de mercado, mas não conseguiu atingir os padrões “pop” para se estabelecer junto às gravadoras.

A história da Stress foi marcada por essa interrupção de uma trajetória ascendente. Apesar de ter sido tardiamente reconhecido pela comunidade brasileira do *heavy metal*, da segunda metade dos anos 1980 até o início dos anos 2000, a trajetória da Stress trazia um sentimento de frustração por esta interrupção. Esse sentimento era compartilhado no meio artístico ou na cena roqueira pela consolidação de um quadro em que prevaleceram as bandas paulistas, cariocas e, mais em segundo plano, as bandas de Brasília e da cena gaúcha. No início dos anos 1990, esse sentimento de frustração era alternado com brilhos de orgulho nativista conforme o aquecimento, sempre morno, ou a retração da carreira de artistas de ponta da cena local, como o próprio Mosaico de Ravena e bandas como Álibi de Orfeu, Tribo e Violetha Púrpura, que se projetavam na cena paraense através de eventos públicos, exposição em TVs locais, jornais impressos e nas rádios alternativas, como a Rádio Cidade Morena e a Rádio Cultura FM, que tocavam músicas das bandas locais como se fossem hits.

Esse sentimento foi reforçado na virada da década de 1980 para a década de 1990 com um evento traumático: a terceira edição do Festival 24 Horas de Rock. O Rock 24 horas, como era também chamado, tem forte presença no espectro intersubjetivo da cena roqueira de Belém. Jornalista e integrante dessa cena, Ismael Machado conta que o evento promovido pela Secretaria de Estado de Cultura do Estado (Secult) levou as bandas a elevarem a média de público de 200 pessoas para “uma multidão de mais de 2 mil pessoas” (MACHADO, 2004: p. 221).

Com o trauma descrito por Machado, e testemunhado por milhares de pessoas, e repercutido pelas televisões e rádios locais, o espectro da cena local ganhou contornos vivos de assombração e morbidez, que tem como pano de fundo uma realidade social ligada à formação de gangues de rua e conflitos armados na periferia de Belém. Os eventos frustrantes

parecem coincidir com um movimento de espírito melancólico que poderia lembrar o *semiotical blues* descrito por Castro (2010)<sup>39</sup>. Cenas trágicas que reverberam no fluxo temporal e histórico da dinâmica social intersubjetiva de Belém.

O trauma do Rock 24 Horas é reforçado pelo efeito cumulativo das frustrações de insucessos das carreiras e trajetórias de bandas que adquirem reconhecido talento em nível local, como a que também assombrou a banda Mosaico de Ravena, interrompendo sua trajetória ascendente. Com o argumento de ter um som “datado” e “localizado”, o grupo autor de “Belém-Pará-Brasil” perde mais uma onda que se formava entre as cenas locais. No início da década de 1990, uma nova cena independente nacional era formatada em festivais de música alternativa como o pernambucano Abril Pro Rock<sup>40</sup>. Começa a se formar o movimento Mangubeat, em Recife, mas a mistura de ritmos não segue a receita sugerida pelo Mosaico de Ravena, por conta disso não recebe maior aval de produtores do eixo Rio-São Paulo para circular pelo país. Esse bloqueio, esse interdito de circulação entre a emergente cena indie nacional, pode ser identificado no discurso da figura do produtor Pena Shimidt.

Shimidt, um dos produtores responsáveis pela “descoberta” das bandas da cena paulista na década de 1980, trabalhou como “olheiro” para a subsidiária da Warner Brothers no Brasil. Ele largou as grandes gravadoras e, no início dos anos 1990, tornou-se presidente da Associação Brasileira de Música Independente (ABMI). Ele também era dono de um dos pioneiros selos de discos de rock do movimento que proliferou a partir dos anos 1990. Ele visitava Belém para lançar sua banda mais recente, a mineira Virna Lisi, durante a terceira edição do Festival 24 Horas de Rock, em 1993.

Para demonstrar como mais essa frustração deixa marcas incrustadas na materialidade discursiva da cena, podemos citar mais uma vez o relato de Ismael Machado. Na presença de Shimidt em Belém, por ocasião da fatídica terceira edição do Rock 24 Horas, o produtor analisa a música chave da Mosaico de Ravena, justamente “Belém-Pará-Brasil”, que traz ao final o carimbó do Tamba Tajá. Machado pergunta:

Uma antecipação da mistura preconizada pelo Mangubeat? Nem Tanto assim. O produtor Pena Shimidt ao vir para Belém assistir a terceira edição do Festival 24 horas de Rock, afirmou que a idéia de colagem musical não era eficiente. “O ideal é que esse ritmo regional venha inserido no som”,

<sup>39</sup> Castro utiliza o termo *semiotical blues* para definir a relação de memória idealizada do paraense com relação ao chamado ciclo econômico do látex, que costuma ser institucionalmente identificado no estado como uma “Era da Borracha”.

<sup>40</sup> Entre o burburinho de oralidade e escrita jornalística que produzem narrativas dentro da cena de Belém, há quem atribua a influência do Rock 24 Horas sobre o Abril Pro Rock, que estreou dois anos depois da primeira edição do festival paraense. Isso nos abre a possibilidade interpretativa de que a criatividade belenense inspira ações em nível nacional, como se fosse um laboratório, mas não consegue se projetar dentro ou a partir de sua localidade, suprimida, ou pelo menos sob essa sensação de frustração que pode ser real ou cognitiva sob muitas medidas e nuances.

aconselhava, já prenunciando o que aconteceria no Mangubeat recifense. Mesmo assim, a banda chegou a conversar com Peninha para uma possível distribuição do disco no resto do Brasil. (MACHADO, 2004: p. 55).

Os produtores que fazem a mediação entre a cena local e o mercado nacional, como pode ser encarado o papel de Shmidt para os músicos e jornalistas da cena paraense naquele momento, interdita, através do estabelecimento prévio de uma linguagem ideal – no caso uma “mistura” ideal. O sentimento nativista, porém, está latente no espectro local midiático e sensível da cena, e começa a transbordar essa dimensão em um novo ciclo, o ciclo dos festivais independentes, um ciclo do qual a cena já parece excluída, não somente pela falta da linguagem ideal, mas pela incapacidade de articular as estratégias de transbordo, já que o público e os agentes locais não conseguem dar sedimentação e sustentação para seus sistemas logísticos, como o próprio Festival Rock 24 horas. Assim sendo, a espectralidade se anuncia mas pouco se materializa também no sentido do nativo ao nacional.

O texto do jornalista José Flávio Júnior que antecipava o lançamento do segundo disco do cantor e compositor paraense Felipe Cordeiro, publicado na edição de agosto de 2011 na revista Bravo!, até então a principal revista de jornalismo cultural do país, dá uma amostra de como esse fantasma perseguiu, nas décadas anteriores, a cena paraense perante a visão da imprensa nacional. Observe:

Desde a década de 1990, quando o manguebeat fez o Brasil encarar de maneira diferente a produção musical pernambucana, aguarda-se o próximo movimento – o próximo estado distante do eixo Rio-São Paulo que trará algo novo para a música pop. A julgar por Pio Lobato, Gaby Amarantos e outros nomes borbulhantes do Pará, essa lufada de frescor poderá vir da Amazônia. Músicos e formadores de opinião, aliás, prenunciam a revolução paraense há alguns anos. Mas faltava alguém para sintetizar a história toda, para aglutinar gêneros já populares na região, como a guitarrada revitalizada por Pio e o tecnomelody de Gaby. Talvez esse alguém seja Felipe Cordeiro.<sup>41</sup>

O jornalista “anunciava” um “novo momento” para a cena paraense em 2011, quando artistas como o jovem Felipe Cordeiro e a cantora de tecnobrega Gaby Amarantos mostravam um distanciamento da cena paraense do rock para abraçar um novo momento “pop” a partir

---

<sup>41</sup> Com patrocínio da Secretaria de Estado de Comunicação (SECOM), a Revista Bravo! Lançou em 2012 uma edição Especial Pará em que ostentava na capa a efervescência cultural da cidade de Belém afirma que a “Belle Époque é agora”. Ex-estudante de Filosofia e filho de um dos maiores produtores musicais dos anos 1980, que atuava não apogeu da Lambada, ritmo de embalo latino que supostamente surgiu no Pará a partir da influência dos ritmos do Caribe sobre o Carimbó, gerando como subgênero precursor a “Guitarrada”, Felipe Cordeiro lançou um disco de “MPB clássica” em 2009, intitulado “Banquete”, mas deu uma guinada estilística ao lançar em 2011 o disco *Kitsch Pop Cult*, produzido pelo paulista André Abujamra, em que hibridiza as influências das Guitarradas e Carimbó com pastiches da Vanguarda Paulistana de Itamar Assunção e Arrigo Barnabé. Antes do lançamento oficial do disco, ele deu uma entrevista ao site Pará Música intitulada “Um teórico a serviço da música paraense”, em que defende a estética pastiche do Tecnobrega e de seu próprio movimento, dando-lhe ares de reflexões filosóficas e estéticas.

dos gêneros “populares”. Em seu texto, porém, o rock e os demais ritmos ou gêneros praticados em Belém não servem ao propósito de revelar a “nova” música “original” brasileira. Eles, os outros gêneros, estão obscurecidos pela “revolução” prenunciada (*evocada, conjurada?*) por “músicos e formadores de opinião”. Mas quem eram esses desbravadores que não chegaram até o momento da revolução causada pela guitarrada e o tecnomelody? O rock certamente esteve entre eles. O fantasma do nativismo assombrava o rock e o rock assombra a nova cena de Belém que aparece para a imprensa nacional. Somente o ciclo temporal, porém, nos permite ver, de dentro para fora, com mais clareza essa perspectiva.

Porém, a guinada propriamente executada pela trajetória da cena de Belém não é o meu alvo neste capítulo. Meu propósito é trilhar o caminho desse espírito nativista no rock, tentando identificar sua função na metamorfose desse espectro, suas dissimetrias e especificidades. Sigo adiante com ele.

#### **4.1. Norman Bates e as mensagens cifradas**

De acordo com Fridlander (2002), o rock é uma música concebida intuitivamente, “de uma forma que contém uma rica variedade de conhecimento sem o processo de pensamento lógico que acompanha o que nós geralmente chamamos de entendimento” (FRIEDLANDER, 2002. p. 13). Seu compartilhamento se dá não somente através de identificações simbólicas, mas de compartilhamentos afetivos de um espaço comum, de sua prática cotidiana e seus modos de produção. Dessa forma, apesar da negação de um “projeto ideológico do rock”, como afirma Straw (1991.p. 372), entendemos que é possível, através de laços de identificações afetivas, desenvolver um sentido comunicativo que envolve uma comunidade.

O olhar “de fora” também pode nos dar a ideia de como um sentido de comunidade interna é percebido, por meio do estranhamento desses observadores externos. Vou usar, em relação à banda paraense Norman Bates, o exemplo de uma crítica publicada na revista *Zero*, uma publicação que surgiu no auge da efervescência da música independente no Brasil nos primeiros anos da década de 2000 – no vácuo deixado pela revista *Bizz*, periódico da editora Abril que ocupou durante muito tempo o papel de principal veículo de fãs e admiradores de música pop no Brasil desde o seu surgimento. Com apenas 14 edições, a *Zero* também teve um site onde colunistas comentavam lançamentos de “bandas novas”. Sylvie Piccolotto (2003) escreveu em sua coluna “Cruel to be kind”, de maio de 2003, uma

pequena resenha do primeiro disco do grupo musical paraense. Nela, a relações públicas e “analista de bandas novas” garante que “*a banda demonstra um critério duvidoso de fazer letras*”<sup>42</sup>.

Em março de 2004, também no período de divulgação do primeiro disco da Norman Bates, o então diretor do Jornal da MTV, Mauro Bedaque (2004), publicou em sua coluna sobre bandas novas no site da emissora, um artigo intitulado “Fora dos Eixos”, em que analisava quatro CD’s de grupos que considerava que tinham trabalhos “originais”. Apesar de o Circuito Fora do Eixo<sup>43</sup> ter sido criado oficialmente naquele ano, ele ainda não era uma referência nos meios musicais do Eixo Rio-São Paulo, onde predominantemente a emissora operava. Entre os artistas resenhados nesta coluna, à exceção de Os Abimonistas, que ocupavam espaço no “Eixo” (mas “se desencaixam no som que fazem”), os demais artistas selecionados pelo diretor eram de estados de fora do “Eixo”: Karine Alexandrino (CE), Norman Bates (PA) e The Bad Folks (PR). Bedaque justificava sua abordagem da seguinte maneira:

Olhando uma pilha gigantesca de CDs de bandas independentes fico imaginando que ali não deveria haver preocupações com o mercado ou modismos. Mas, apesar do grande número de trabalhos originais que venho recebendo muitos soam parecidos demais com bandas que estão tocando no rádio a cada cinco minutos ou com grupos consagrados no “underground” de um determinado estilo. Por isso (...) resolvi comentar CDs que são bem mais apetitosos justamente porque estão fora de um contexto. Eles parecem não ter uma turma, são indefinidos e fora dos eixos. (BEDAQUE, 2004).

Após analisar a artista cearense Karine Alexandrino, Bedaque aborda o trabalho da banda paraense:

Se Karine enche nossos ouvidos de tensão, a barulheira do Norman Bates é ótima pedida para quem gosta de estimulá-los com peso. A banda de Belém toca riffs nervosos, ilustrados por letras escritas com o mesmo vigor das guitarras. (*Idem*).

Os críticos “do Eixo” parecem tatear, uns com mais simpatia do que outros, os sentidos da produção que está “fora do eixo”. De fato, a composição fragmentária e obscura

<sup>42</sup> [Http://www.revistazero.com.br/cruel.php?i=150](http://www.revistazero.com.br/cruel.php?i=150). Acessado em 21 de maio de 2003. Arquivo impresso do acervo da pesquisa, atualmente o endereço eletrônico não se encontra mais disponível na Web.

<sup>43</sup> O circuito Fora do Eixo surgiu em 2003 como uma rota de festivais independentes de música, da junção de três festivais : o Calango (MT), o Jambolada (Uberlândia-MG) e o Demo Sul (Londrina-PR). O circuito cresceu e tornou-se uma “rede”, uma das maiores forças produtivas do circuito independente brasileiro, através de uma forte organização e influente atividade política. O FDE acabou por ter grande influência na Cena de Belém, após ter um longo período de maturação e que enfrentou grande resistência dos produtores e músicos do rock na cidade. Foi através deles, porém, que a Nova Música Popular Paraense ganhou seus primeiros impulsos de projeção. Em 2013, o FDE causou grande polêmica entre a imprensa nacional quando relevou suas metodologias de produção baseadas em economia solidária e estratégias políticas de ocupação de espaço, após as repercussões de suas atividade de comunicação cobrindo os protestos e manifestações ocorridos no período de junho de 2013 no Brasil. Abordo a influência do FDE sobre a cena de Belém em outro momento da pesquisa.

da produção musical da Norman Bates dificilmente seria entendida fora de seu contexto, e sem um “tradutor” que sugerisse à audiência uma mediação de seus enunciados. Apesar disso, a banda foi uma das mais expressivas da cena de Belém a partir dos 1990. Reunido em 1994, na “entressafra” do terceiro Rock 24 horas (festival realizado em 1993), o grupo juntou integrantes de uma geração nova de músicos da cidade e ex-integrantes de bandas que fizeram parte das gerações anteriores, principalmente na vertente mais punk do rock local. No início, a banda tinha certo *status* por ser uma espécie de “projeto paralelo” ou “super grupo”<sup>44</sup> punk com membros das bandas Baby Loyds, Delinquentes e Gestapo, todas da leva de grupos que faziam grande representação na cena do final dos anos 1980. Surgia, porém, com a ideia anunciada de agregar novos elementos musicais à postura punk predominante.

Como o episódio do Rock 24 Horas tivesse freado as atividades da cena, principalmente aquelas patrocinadas pelo poder público, os grupos voltaram para as garagens e os guetos do rock. Alguns dispersaram, como aconteceu temporariamente com os Delinquentes, levando seu líder, o vocalista Jayme Katarro, a aderir ao projeto Norman Bates – que incluía em sua formação original oito integrantes, um número considerado grande para uma banda punk.

O caráter fragmentário estava presente em muitas letras, curtas, e que de alguma forma subvertiam a ordem tradicional de composição “pop rock”, com alternância entre estrofe e refrão do rock clássico, que também influenciou a origem do punk rock. Influenciada por grupos nacionais como Inocentes e Titãs, a banda trilhou um caminho que acabou por lapidar a rudeza punk com elementos pop. O concretismo adotado por compositores como Arnaldo Antunes era também uma influência. Dizer com poucas palavras era ao mesmo tempo uma provocação dos sentidos. Como em “A diferença”:

*A diferença só  
É só uma diferença só  
É tudo que nos une  
É tudo que separa nós  
A diferença é a soma  
(soma)  
A soma é a diferença, soma  
(soma)*

---

<sup>44</sup> A ideia de “grupo paralelo” era corrente na cena e fazia menção a projetos musicais iniciados por integrantes de bandas famosas, como o projeto Kleidemar, formado em 1994 por integrantes da banda paulista Titãs. A partir dos anos 2000, ficou comum a definição de “super grupo” graças a bandas como Audioslave e Velvet Revolver, que tinham em sua formação um misto de ex-integrantes de outros grupos, alguns já extintos, como Rage Against The Machine, Guns and Roses, Soundgarden e Stone Temple Pilots. A Norman Bates, que tinha oito integrantes em sua formação original, parecia ser um misto dessas duas descrições, uma vez que tinha integrantes de bandas extintas e de bandas ainda na ativa. Com o tempo sua formação tornou-se fixa. Ainda que variasse de bateristas e baixistas com menos frequência ao longo de seus 15 anos de atividade, o grupo manteve um núcleo compositor basicamente entre seus guitarristas e vocalistas. O que nos parece pertinente aqui é a origem diversa e, de certa forma, capilar da banda junto à cena roqueira belemense.

*É tudo que nos une  
É tudo que separa nós  
A diferença é voz<sup>45</sup>*

Em seu primeiro disco, de 2002/2003 (que traz as composições que foram trabalhadas em demos e shows ao longo dos cinco primeiros anos de existência do grupo), a arte da capa, as letras das músicas e a sonoridade do disco fazem um retrato mais sombrio do fantasma nativo de Belém. Essa spectralidade se manifesta difusa, como se estivesse tentando uma conexão global – ou talvez dimensional. A busca de uma identidade é clara na letra de “A diferença”, uma identificação que ocorre da forma mais elementar, por oposição, por simples *diferença*. A diferença entre o nativo e o outro, ou os outros. Observo a vontade de fazer parte (pertencer) àquilo que “nos une”, que, ao mesmo tempo, é o que “nos separa”.

Na capa do disco, a metade de um rosto pálido, de fotografia superexposta, traz ao lado a figura de uma serpente, ao pé do ouvido do homem fotografado. Aberto, o encarte que compõe a capa mostra o outro lado do rosto “fantasma”, com o ouvido direito “explodindo”, como se tal explosão fosse provocada pelo sopro (pelos enunciados) da serpente ao ouvido do homem. Dentro, a faixa “Noé, Desce da Barca”<sup>46</sup> dá o tom bíblico e apocalíptico de um povo que foi abandonado por seu profeta. O disco traz ainda uma faixa bônus, não creditada na capa e no encarte, que se chama “Mutação”. Não por acaso, ela explicita a vontade de “transformação” do grupo.

*Não acredito que no Norte há rock  
Não acredito em extraterrestre  
Estou sofrendo a Mutação da minha espécie  
Almoço às 12 mas não penso livremente<sup>47</sup>*

Originalmente a música era uma mistura do *funk* americano com o *hardcore*, ou seja, tinha um ritmo acelerado e ruidoso com a influência da música americana. Para o arranjo do disco, a banda elaborou um arranjo que simula o samba rock, enfatizando a ironia em rela o   ausência de pertencimento à cultura nacional<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Composi o de Eric Mendes e Giovanni Villacorta, lançada em 2002/2003 no disco “Norman Bates”, do selo Na Records. As letras entre par ntesis mostram os *backing vocals*, característica estética da banda. Para uma ideia da dinâmica da composi o, ela pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/a-diferen-a>.  ltimo acesso em 06 de fevereiro de 2015.

<sup>46</sup> Letra de Carlos Bremgartner e música creditada à banda Norman Bates, lançada no disco “Norman Bates” do selo Na Records em 2002/2003. A música “No , desce da barca” pode ser ouvida no perfil da banda no Sound Cloud: <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/noe-desce-da-barca>.

<sup>47</sup> Letra de Giovanni Villacorta e Cláudio Figueiredo e música creditada ao grupo Norman Bates, lançado em 2003 pelo selo Na Records. A influência da Norman Bates sobre a cena é tamanha que o programador de web Paulo André afirmou em entrevista concedida durante pesquisa de campo deste trabalho, que nomeou o site “Norte Ao Rock”, que ficou no ar entre os anos de 2003 e 2005 e foi um dos principais veículos de comunica o da cena de Belém, influenciado pela letra de “Muta o”.

<sup>48</sup> O samba rock é um subgênero de música brasileira que foi consagrado pelo carioca Jorge Benjor.

Podemos ter ainda mais uma expressão da lida da banda com seu lugar de fala com a letra de “Onde Os Olhos Não Alcançam”, que neste contexto ganha ares de visionária reflexão de uma cena fantasma:

*Tua existência duvidosa, secreta  
Curiosidade que desperta impaciência  
Se antes nunca fotografada  
Não teria eternizada tua alegria simulada  
Longe, distante  
Onde olhos não alcançam  
Nem as pernas podem medir  
A distância que falta para o teu existir  
Não consigo imaginar tua ausência  
Nem pretendo admitir existência  
E o efeito que não causas<sup>49</sup>*

À primeira vista a letra parece enigmática, mas faz sentido dentro do contexto de análise de espacialidade, localidade e pertencimento. Não espanta que os críticos do eixo Rio-São Paulo não pudessem reconhecer tal sentido, tamanha a distância real que os separa. Eles foram vistos pelo fantasma, mas ainda não eram capazes de identificá-lo, assim como o fantasma de Derrida. Essa spectralidade se manifesta de forma ainda mais assombrosa no videoclipe da música. Vestidos de branco, maquiagem pálida como zumbis, em um estúdio de fundo verde musgo, os integrantes do grupo parecem fantasmas em um pântano da floresta. Outras imagens do videoclipe, colocadas em contraponto à banda executando a música, foram filmadas em película pelo diretor paraense Fernando Segtowick, quando o mesmo fora fazer um curso de cinema em Nova Iorque (EUA). Nelas, uma mulher aparece, atormentada, andando entre um quarto escuro e outros cômodos de uma casa, até que encontra certa tranquilidade ao sair do quarto e ganhar as ruas, já à luz do dia. Qualquer referência à busca de liberdade e de um certo cosmopolitismo que está fora dos cômodos que restringem pensamentos, condutas e práticas, não será, ainda que intuitivamente, mera coincidência.

Os “espíritos” materializados nas marcas discursivas, imagéticas e intersubjetivas não são como os espíritos de Alan Kardec, o pai da religião espírita, ainda que se possam fazer analogias entre as duas abordagens – e Derrida o faz. Os espíritos estão presentes na materialidade das práticas, revivem-se, lembram-se e se transformam a cada vez em que são revirados. Desses espíritos, há herdeiros e há um espólio, trabalhados no luto. Talvez sem ter noção de todas essas referências ritualísticas inspiradas em Derrida, a Norman Bates tenha celebrado, de forma rústica e intuitiva, o luto dos fantasmas da cena que integra. É assim que

---

<sup>49</sup> Letra de Carlos Bremgartner e música creditada à banda Norman Bates, lançada no disco “Norman Bates” do selo Na Records em 2002/2003.

vemos, naquele mesmo videoclipe<sup>50</sup>, entre os integrantes da banda, justamente, um dos dois vocalistas (o mais antigo, aquele que sobreviveu à formação original e que pertenceu a uma das mais expressivas bandas de punk rock dos anos 1980 em Belém), Giovanni Villacorta, ex-Baby Loyds, vestindo um sobretudo preto, em meio aos fantasmas de branco. Giovanni representa o luto da cena fantasma a celebrar seus espólios, os mortos que ficaram pelo caminho. Como uma produção a ser fatalmente destinada à incompreensão e ao deslocamento.

Há muitas observações possíveis sobre a trajetória enunciativa da banda Norman Bates. Mas uma em específico se faz necessário ainda ressaltar. No ano de 2005, o grupo realizou um ensaio com o produtor Bernie Walbenny e o fotógrafo Luiz Cláudio, o Leg – que fora tecladista da banda Mosaico de Ravena nos anos 1980. O cenário escolhido foram as ruínas do Engenho do Murucutu, um sítio histórico da cidade de Belém que abrigou escravos até o ano de 1876. Teria sido de lá que os revoltosos da guerra civil ocorrida no Pará saíram, pelo rio, em canoas, para tomar a cidade em 1835<sup>51</sup>. Um lugar de referências ancestrais para a cidade. Em uma das fotografias do ensaio, o vocalista Giovanni aparece à frente dos companheiros de banda, com expressão facial tensa e mãos estendidas e abertas sob o umbral das ruínas do que fora um dia a Capela de Nossa Senhora da Conceição, construção atribuída ao arquiteto italiano Antonio Landi<sup>52</sup>. Como se vê, uma ancestralidade difusa, híbrida, mestiça. Essa imagem serviu apenas à divulgação de shows do grupo e serviria à divulgação do primeiro single do segundo disco da banda, o anunciado “Equatorial Lounge”<sup>53</sup>, que não chegou a sair oficialmente lançado até o ano de conclusão e revisão deste trabalho. Dessa forma, a imagem circulou restritamente<sup>54</sup> – ao contrário da imagem da banda Madame Saatan tocando no mesmo lugar, anos depois, no curta-metragem “Respira Até o Fim”, que circulou no mundo graças à grande repercussão do vídeo, como mostrarei mais a frente.

---

<sup>50</sup>A cena fantasma por excelência, segundo Requena (1988. P. 72-74), é a cena televisiva, de onde não se vê o observador e ele é multifacetado. Muitas das colocações sobre o discurso televisivo podem se aplicar aos videocliques de Norman Bates e Madame Saatan em relação ao espectador invisível. Sem contar ainda que os videocliques foram criados especificamente para a linguagem televisiva.

<sup>51</sup> Cf. Raiol (1970).

<sup>53</sup> Equatorial Lounge é, na mitologia criada pela Norman Bates para este segundo disco, uma cidade futurista, localizada ao centro da linha do Equador, onde as pessoas vivem sob uma redoma de gases que condicionam o clima, tornando-o agradável à convivência de colonizadores estrangeiros.

<sup>54</sup> Uma foto deste ensaio pode ser vista no post “A despedida da Norman Bates?”, no blog da Associação Pró Rock: <http://bit.ly/1C1o7Ow>. Último acesso em 06 de fevereiro de 2015.

## 4.2. Agenciamento e *soft power* em cena

A cena de Belém em seu compromisso, talvez um impasse ético, de se inserir na cultura nacional do Brasil parece preservar uma “autenticidade” e uma “pureza” que a marcam como “original”. Suas temáticas obscuramente nativistas a diferenciam, obviamente, dos padrões de estilização que transformam a produção artística em subproduto da Indústria Cultural. Mas, por outro lado, sua autenticidade não lhe impõe uma condição de produção de elite (*high culture*). É mais provável que seu aspecto marginal, em relação à cultura nacional, dê-lhe aspectos de culto ao diferente dentro do processo de redescoberta da produção belemense por outros atores sociais, com características exóticas ou espetaculares, assim como a visão que se tem “de fora” em relação a muitas formas simbólicas da própria Amazônia. Assim como sugere Castro (2011) no título de seu estudo: entre o mito das lendas exóticas e a fronteira do capitalismo que a explora como a novidade do mercado em expansão.

É nesse vácuo que as mediações parecem favorecer as transformações e as articulações simbólicas e econômicas da periferia, da cena fantasma. Em seu estudo sobre a reorganização das mídias globais e da guerra simbólica travada por estados nações e empresas transnacionais no mundo contemporâneo, Martel (2012) critica a tradicional análise de Adorno (2002), afirmando que ela contribui “*para vulgarizar o conceito de ‘Indústria Cultural’ e, sobretudo, a sua crítica*” (MARTEL, 2012. p.170). Martel adota o conceito de *soft power* (NYE, 2002) para definir a arma das culturas de massa para se afirmarem em um mercado global. Conceito que vou, ao longo do próximo capítulo (como já anunciado), articular com o conceito de dádiva de Mauss (2003).

Martel viajou por todos os continentes do mundo pesquisando o modo como os países e as corporações se utilizam da cultura e da mídia para influenciar política e economicamente seus povos e as relações internacionais. Seu relato virou um dos livros mais originais sobre a comunicação de massas e a chamada economia criativa desta década. É através de Joseph Nye Jr. (2002), professor presidente da Kennedy School, a escola de ciências políticas e diplomacia de Harvard, que Martel nos apresenta o conceito de *soft power*:

[Joseph] Nye analisou a “interdependência complexa” das relações entre os países numa época de globalização e inventou o conceito de “Soft Power”. É a ideia de que, para influenciar as questões internacionais e melhorar sua imagem, os Estados Unidos precisam utilizar sua cultura e não mais apenas sua força militar, econômica e industrial (o “Hard Power”). “O Soft Power é a atração, e não a coerção”, explica Joe Nye em seu escritório. “E a cultura americana está no cerne desse poder de influência, seja ‘high’ ou ‘low’,

trate-se de arte ou entretenimento, seja produzida por Harvard ou Hollywood.” (MARTEL, 2012: p. 12).

Mas a cultura, entendida em sua amplitude conceitualmente social e antropológica, sai da esfera de produção artística e midiática e se relaciona com a política e a economia em várias instâncias. Como se pode constatar ainda da fala de Nye captada por Martel:

Mas o Soft Power também é a influência por meio de valores como liberdade, democracia, individualismo, o pluralismo de integração das minorias nos Estados Unidos. E é igualmente através das normas jurídicas, do sistema de copyright, das palavras que criamos, das ideias difundidas em todo o mundo que o ‘power’ se torna ‘soft’. Além disso, claro, nossa influência é reforçada atualmente pela Internet, por Google, YouTube, MySpace e Facebook. (NYE apud MARTEL, 2012: p. 13).

Por esta definição, podemos notar que a comunicação, as artes, o cinema, a televisão etc. têm uma importância muito grande no equilíbrio das relações diplomáticas, portanto, políticas e econômicas. A comunicação e a cultura são os meios pelos quais as diferentes esferas da relação humana se articulam na sociedade, e seu desenvolvimento atesta a organização da própria sociedade.

Castro desenvolve a ideia de que o capital comunicacional promove a cidadania, da mesma forma que uma comunicação restrita promove o cerceamento e o agenciamento de instituições, sujeitos e práticas culturais. É particularmente importante a análise que o autor faz da atividade da emissora pública do Pará, a FUNTELPA, como agente histórico do discurso nativista em sua programação, e agenciadora da recente cena musical de Belém por meio do projeto Terruá Pará (CASTRO, 2012). Nesse projeto, o Governo do Pará se utiliza da produção artística como se fosse um instrumento de afirmação, um tipo de *soft power*<sup>55</sup> a promover não somente as características “típicas” da região, mas uma “política pública de difusão e circulação da música paraense”<sup>56</sup>. A conclusão da análise de Castro é relevante:

A produção da identidade cultural paraense como representação, primeiramente reificada e, depois, social, constitui a verdadeira política cultural dos grupos sociais hegemônicos do Pará. Isso acontece desde que, em 1974, foi criada a Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Turismo, abarcando todas as suas posteriores metamorfoses. *A matriz discursiva da identidade é sua ideologia*. A Funtelpa, como outros aparelhos culturais do Estado, é seu veículo. Os artistas, intelectuais e produtores de sentido que

<sup>55</sup> Castro não apropria do termo *soft power*, que se torna mais recorrente a partir da publicação do livro de Martel no Brasil, sendo citado inclusive pela Ministra da Cultura, Marta Suplicy, em dezembro de 2012 durante o Fórum Setorial de Cultura em Brasília, que reuniu delegados que compõem as câmaras e colegiados de governança da cultura no Brasil, o Conselho Nacional de Políticas Culturais. Apesar de não utilizar o termo especificamente a ideia de utilizar características identitárias ou ideológicas como instrumento político é a essência do conceito apropriado por Martel, e é assim que faço essa conexão entre tais sentidos.

<sup>56</sup> Em sua terceira edição, era assim que os apresentadores da TV Cultura, emissora da FUNTELPA, anunciavam as etapas do Terruá Pará na televisão e no rádio.

materializam essa veia discursiva, emocionados, éticos, competentes e sinceros – ou não – são o substrato útil que os grupos dominantes utilizam para produzir a representação social da realidade tal como ela melhor convém ao jogo intersubjetivo encenado. (CASTRO, 2012: p. 166. *Grifo meu.*)

De fato, o agenciamento identitário serve ao jogo político das camadas hegemônicas da sociedade paraense. Porém, o desenvolvimento das materializações sociais das representações simbólicas e discursivas da cena serve também aos artistas e a um sentimento sincero (ou não) em cada persona, em sua busca por reconhecimento e sobrevivência enquanto manifestação pública e evidente de sua expressão. Portanto, há uma relação de troca evidente, que na condição ideal da modernidade em relação à função do Estado laico e impessoal (representado pela FUNTELPA) não deveria acontecer. Temos, então, de fato um agenciamento, uma política de “balcão”, como se diz no cotidiano de quem vivencia as políticas públicas de cultura no Pará. Mas, observe-se, todas essas expressões culturais difundidas pelos artistas são manifestas, e ao mesmo tempo são fruto, de uma intersubjetividade, de ilhas compartilhamentos, de um espírito difuso de comunidade, que se reorganiza ou se reestrutura a partir das escolhas e ações dentro desta cena. A noção de modernidade, eficácia ou efetividade do Estado, também se perde no cotidiano de quem vive a criatividade e a vontade de galgar os degraus da sobrevivência simbólica, midiática e, talvez, econômica.

Não ignoro tal processo e ele é mesmo objeto de atenção ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. O que busco observar, porém, neste capítulo, é a metamorfose que o espírito comunitário e/ou nativista que envolve parte significativa da cena rock de Belém manifesta ao longo de sua trajetória – desde os anos 1980 até a primeira década do século 21. Acredito que esse espírito não se manifesta somente no âmbito estético, mas reflete de forma significativa na economia desta cena. Seu agenciamento político é, sem dúvida, um dos aspectos relevantes dessa produção e dessa dinâmica, e também incide sobre a dimensão econômica sobremaneira. Os reflexos dessas dimensões, que podemos ver no sentido de um “fato social total”, nos dão as chaves para prosseguir na análise da cena musical de Belém do Pará. Por ora, sigo para a conclusão da análise do “espírito” presente na trajetória do rock e como este se relaciona com sua audiência nacional.

### 4.3. A dimensão espetaculosa da Madame Saatan

Na produção roqueira de Belém, a trajetória da banda Madame Saatan é singular no trato e na “operacionalização” de certo espectro nativista. Surgida em 2003 para fazer a trilha sonora da peça *Ubu Rei – Uma Odisséia em Bundalalê*, de Alfredo Jarry, em montagem do diretor paraense Paulo Santana, o grupo já nasceu com uma proposta artística espetaculosa. Após a temporada da peça em Belém, a Madame Saatan passou a atuar na cena independente, mantendo, em suas apresentações, atitude e visual performáticos – centradas musicalmente em variações do gênero *heavy metal*. Não havia fortes traços regionalistas, mas o *hard rock* do grupo não fazia também menções satânicas, simbologia típica de uma determinada linha do gênero<sup>57</sup>.

Antes, a banda tomou para si características de música de cabaré, identificando-se com o público GLBT e com a juventude que incorporava estilos híbridos do rock, como o pós-punk, o *hardcore* até mesmo agregando o público de modismos emergentes no Brasil, como o chamado *emocore*<sup>58</sup>. Seus integrantes, vestidos de roupas pretas, muitas vezes deixando a mostra corpos malhados<sup>59</sup>, tinham uma atitude performática comum ao mercado das celebridades da Indústria Cultural nacional. Essas performances, até então, eram pouco comuns na cena de Belém e chamavam a atenção. Demonstravam, a meu ver, uma intenção de seguir em direção a um “estrelato”, a uma estratégia espetacular, uma vontade de se afirmar reunindo vários fatores criativos e estéticos, inclusive físicos.

O *heavy metal* praticado pela Madame Saatan é relativamente difícil de ser enquadrado no gosto dos apreciadores tradicionais do gênero<sup>60</sup>. Letras grandes, quase faladas, suítes instrumentais com muitas variações de ritmo e temáticas surreais compunham o som da banda nos seus dois primeiros trabalhos: *Tao do Caos* (2005) e *Madame Saatan* (2007). Mas, aos poucos, a banda foi transformando a sua própria imagem, buscando identificações com

<sup>57</sup> A banda alega que seu nome deriva da influência do personagem transformista incorporado por João Francisco dos Santos (1900-1976), o Madame Satã, que habitou o bairro carioca da Lapa, reduto da malandragem e boemia da cidade do Rio de Janeiro, principalmente, na década de 1930. Para evitar problemas em relação a direitos autorais (o nome da personagem foi inspirado no filme homônimo de Cecil B. DeMille) a banda teria alterado a grafia original do nome.

<sup>58</sup> O *emocore* foi o apelido dado ao estilo das bandas de *hardcore* que fizeram sucesso com letras românticas, como NX Zero. Não que a Madame Saatan tivesse uma intenção em direção a esse subgênero, mas o público desse estilo, talvez por falta de referência na cena local, cresceu ao longo dos anos aderindo à proposta da banda. Em pouco tempo a proposta do grupo fez crescer em muito seu público, levando grandes plateias a seus shows.

<sup>59</sup> Para obter mais informação sobre a cultura do corpo no Brasil Cf. GOLDENBERG (2010) e PAIVA e SODRÈ (2004).

<sup>60</sup> Prova da falta de identificação com o público de *heavy metal* tradicional foram os protestos dos roqueiros paraenses nas redes digitais quando a banda foi selecionada ao Metal Open Air, evento que se realizaria no Maranhão em abril de 2012. Houve uma votação para escolher uma banda paraense que iria ao festival, e a Madame Saatan foi uma das mais votadas, o que gerou grande reação negativa dos fãs do estilo. Há, para além das bandas de maior presença midiática, uma forte produção tradicional do gênero *heavy metal* no Pará, representado por bandas como Retaliatory, Mytra, Disgrace and Terror, Warpah, Anticorpus e outras.

características culturais da região. A associação do grupo com a cineasta Priscila Brasil rendeu dois videoclipes de grande repercussão. Em “Vela”, a vocalista Sammliz, vestida de branco, aparece entre a multidão que se espreme junto à corda que simbolicamente conduz o Círio de Nazaré<sup>61</sup>, considerada a parte de maior devoção da festa católica. Esta cena contrasta, no vídeo, com imagens do Alto do Círio, celebração não-oficial que mostra o lado mais “profano” da mesma festa religiosa.

Já em “Devorados”, o videoclipe<sup>62</sup> ganha características documentais, mostrando crianças negras brincando e correndo pelas palafitas da Vila da Barca, área de moradias de madeira suspensas sobre a Baía do Guajará, que banha a maior parte da cidade de Belém. Havia uma nítida intenção de associação entre a banda de *heavy metal* com as “coisas da terra”, por mais que essas “coisas” não fossem as que mais comumente se utilizassem nas peças de marketing para a promoção de um destino turístico. Mesmo na vontade de autoafirmação artística de tais imagens e de tal abordagem, percebe-se, nitidamente agora, o compromisso ético com a denúncia de uma realidade ignorada. Uma denúncia que, de certa forma, coloca em paralelo a intersubjetividade da estética ignorada com uma vontade de justiça social. Equiparando, assim, a necessidade de afirmação de uma cultura, com a necessidade de tal justiça social. Mesmo com letras mais longas e discursivas, os enunciados da Madame Saatan podem ser até mais misteriosos do que as de sua banda “irmã”, a Norman Bates. Observe, em “Devorados”, os seguintes versos:

*E, então, histórias em sombras de glórias  
Não dizem nada  
E, então, histórias em sombras de glórias  
Fingem e costumam estar.*

Os versos remetem, de maneira não objetiva, a uma realidade obscura, histórias escondidas “em sombras de glórias”, como trajetórias que seguem à margem, às sombras, dos holofotes midiáticos.

Com a transferência para São Paulo, em 2010, depois de uma sequência de shows que reuniu um grande público em Belém, e do lançamento do disco Peixe-Homem (2011), a banda passou a incorporar aos poucos a identificação com o rótulo de “Metal Amazônico”. Com um som mais duro e direto, trabalhado por produtores do “eixo” que buscavam uma forma mais acessível até mesmo para o público do rock, o grupo lançou o primeiro single:

<sup>61</sup> No dia 4 de dezembro de 2013 o Círio de Nazaré foi incluso à Lista Representativa do Patrimônio Cultural da Humanidade, durante a Oitava Reunião Anual do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, da UNESCO. A reunião aconteceu na cidade de Baku, no Azerbaijão, com a participação de representantes de cem países.

<sup>62</sup> Para ver os clipes de “Vela” e “Devorados” acesse os respectivos links: <http://bit.ly/1EVwNfA> e <http://bit.ly/1vgDyjI>.

“Respira”. Com riffs<sup>63</sup> monocórdios, a música tinha força rítmica impactante. As letras eram mais diretas, curtas e tratavam de uma narrativa aparentemente fantástica protagonizada por um ser chamado “Peixe-Homem” que habita uma cidade submersa:

*Peixe-homem engole o homem  
 Joga do barco para os braços  
 De barro da morte  
 Fecha os olhos, cheios de água  
 Invoca a chuva para apagar  
 Um grande fogo  
 Respira  
 Da cidade que mora embaixo  
 Do céu de rios  
 Calor, concreto, aço e lama  
 Da cidade que dorme tarde  
 Na grande onda que afoga  
 O peixe-homem  
 Respira, respira  
 Respira, respira  
 (...)*

Assim como Norman Bates em “Equatorial Lounge”<sup>64</sup>, a Madame Saatan, uma banda próxima, também deu sua versão para uma Belém imaginária – em estilo curto, lacônico, punk, e sujeito a interpretações variadas, mas também pouco compreensível para quem não dispõe dos elementos precisos de contextualização. O videoclipe oficial de “Respira” no Youtube teve (até o dia 28 de novembro de 2013, quando fizemos o último acesso) 130.405 visualizações e 381 comentários. Só para efeito de comparação, o videoclipe da banda Norman Bates para “Onde Os Olhos não Alcançam” teve, até o mesmo dia, 1.666 visualizações e nove comentários.

Entre os inúmeros comentários da banda Madame Saatan, uma das mais recentes conversas entre seus visualizadores incluía uma que denota a dificuldade (e ao mesmo tempo a necessidade) de compreensão de seus ouvintes. E, ao mesmo tempo, o modo como os elementos espetaculares da banda seduzem, a despeito dessa incompreensão. O perfil de Afra da Rocha faz o seguinte comentário:

A voz dela parece aquelas vozes de lavadeira... Mas é do mal... Parece de vuduzeira do mal... Muito bom!!! Me impressionou a potência da voz...É tribal, gutural.... é viciante essa banda.

<sup>63</sup> Riffs são frases musicais curtas executadas como tema de uma canção. O termo é proveniente do jazz mas se incorporou ao linguajar do rock.

<sup>64</sup> “Equatorial Lounge” é uma cidade imaginária, criada para ser o ambiente virtual do segundo álbum da banda Norman Bates, nunca lançado.

E completa em outro post:

Ela tem um sotaque meio "nordestino" mesmo sendo do Pará...

Por sua vez, o perfil de Lucas Casas comenta em resposta a Afra da Rocha:

Concordo contigo, cara! Reclamam da letra, e não fazem uma forcinha pra interpretar, isso é regional da terra deles, galera! Essa banda tem um grande potencial, tive a oportunidade de fotografar um show deles, e posso dizer que a presença de palco dessa banda, deixa MUITAS bandas famosas no chinelo. É uma pena não serem tão reconhecidos.

Além dos elementos técnicos que moldam a música aos padrões do rock industrializado, sintetizando técnicas de produção musical, e dos elementos estéticos externos à dimensão musical, a Madame Saatan tratou de agregar cada vez mais elementos de sedução e espetáculo à sua produção. Sem dúvida nenhuma, o mais ousado foi o convite para que o norte-americano P.R. Brown e o fotógrafo francês Jaron Presant fizessem a direção e a fotografia do videoclipe de “Respira” e “Até o Fim”, as duas primeiras “músicas de trabalho” do disco. Responsável por clipes de sucesso de bandas de rock internacionais como Foo Fighters e Smashing Pumpkins, a dupla aceitou o convite em condições completamente atípicas para os padrões de mercado, certamente seduzidos pela ideia de produzir uma “banda da Amazônia”, e na Amazônia, aonde vieram e onde a dupla teve a co-autoria do roteiro dividida com o produtor Bernie Walbenny, o mesmo do ensaio fotográfico da Norman Bates.

O trio teve uma ideia criativa: as duas músicas comporiam uma espécie de curta-metragem contando uma historieta iniciada com “Respira” e completada com “Até o Fim”. A primeira parte radicaliza a temática “amazônica” logo na escolha da locação: um igarapé de águas barrentas no meio da floresta. Os integrantes emergem do rio e executam a música a meio corpo no rio, com instrumentos parcialmente submersos. A fotografia de Presant destaca insetos grandes e a textura das cores da floresta, um mistura de barro, madeira e o verde da vegetação em tom sépia. Os músicos estão todos de preto (de luto?!) e têm olhares lúgubres. O cenário é quase uma reedição de “Onde os Olhos não Alcançam”, só que fora do estúdio e com uma produção sofisticada, como se as bandas tivessem conectadas em etapas diferentes da mesma “missão”.

No espaço cênico traçado por Straw, a geografia física dispersa as ações espetaculares. “A esse respeito, as cenas absorvem (e, por vezes, neutralizam) as energias das atividades vanguardistas (STRAW, 2006, p. 12).” Ações e atividades de bandas que atuam no *mainstream*, ou no limite das fronteiras da cena, exacerbam o fluxo principal, ou o constituem. É uma das questões que a problemática da relação entre o local e o global traz.

Trabalho e luto foram elevados a outro patamar na produção da Madame Saatan, como nas bandas e artistas que extrapolaram a dimensão física e geográfica da cena.

Na continuação do videoclipe<sup>65</sup>, os integrantes da Madame Saatan saem do rio e se “perdem” pelas ruas sujas da Cidade Velha, o bairro original de Belém, tendo como companhia urubus – uma capital de luto que se debruça sobre seus restos mortais, seus dejetos. Os músicos andam pela cidade se esgueirando. A vocalista Sammliz corre e olha para trás, assustada. Terá visto um fantasma? Talvez tenha sido avistada pelo fantasma derridiano, antes. Há sempre a presença de um observador que não se mostra, e nem sempre é o olhar fantasma da lente. A angústia presente no videoclipe talvez seja a angústia do rompimento com o espaço comum. A melancolia da ruptura, como observa Homi Bhabha:

A angústia deixa visível e presente tanto o momento da natividade (ou da nacionalidade) como traço, quanto o estado des-locado de sua desobjetivação e, nesse sentido, a angústia é um momento de trânsito e de transição, no qual o estranhamento e a contradição não podem ser negados, mas devem ser continuamente negociados e feitos “funcionar através”. A angústia é o momento mediatório entre a sedimentação da cultura e o seu deslocamento significativo, sua espera por um lugar e sua existência fronteira. É um momento de “desobjetivação” que não perde de vista um objetivo, o encontro marcado entre a territorialidade e a memória de disseminação. (BHABHA, 2011: p. 157).

Esse momento de transição pode ser visto também como um momento de “ruptura”, como sugere a letra de “Até o fim”, que parece dizer que a banda vai levar até às últimas consequências as suas escolhas:

*Até o fim que me cabe  
Até o fim que se sabe  
Até o fim que me cabe  
Eu quero ir  
Até o fim que se abre  
Eu quero ver  
Até o fim que circula  
Até ouvir o silêncio da rua  
Até o fim não entendo  
Até o fim do consenso  
Até o fim que destrói  
Eu quero ir  
Até o fim permanente  
Eu quero ver  
Até o fim que liberta  
Até ouvir o barulho da rua  
E o fim que me resta é teu  
(...)*

<sup>65</sup> Veja o curta-metragem completo no link: <http://youtu.be/ZsWLZNgQ8p0>.

A banda parece oferecer seu sacrifício como oferenda (*E o fim que me resta é teu*). Sem nenhuma referência explicitamente “regional”, a letra não provoca maiores dúvidas interpretativas, a despeito de seu conteúdo e a despeito da repetição de versos curtos, que persistem agora como método de composição, tematizando questões “existencialistas” e “universais”. Apesar disso, a postagem oficial de “Até o fim” no Youtube teve até o dia de nossa última visita menos acessos que “Respira”: 71.444. A postagem do curta-metragem “Repira até o fim”, tinha, no mesmo dia 30 de dezembro, 7.523 acessos.

Se, por um lado, a ação de aproximação com o simbólico regional a afasta de um sentido comum de “cena” no gênero *heavy metal*, por outro, essa perspectiva lhe parece introduzir em um campo midiático e social muito maior numa escala “nacional” – onde o *heavy metal* é midiaticamente menos valorizado.

A referência “regional” esteve efetivamente presente no segundo disco da banda, apesar de uma condensação mais dura do som e uma linguagem mais acessível nas letras, que supostamente viria como “depuração” do trabalho depois da estada em São Paulo. O conjunto dessas práticas estratégicas abre caminho junto à mídia nacional desde o início de seu empreendimento. É o que se pode aferir da entrevista que o grupo concedeu, em 2009, ao crítico Sérgio Martins, da revista *Veja*, em sua coluna em vídeo pela internet. Na referida entrevista, Martins faz uma longa introdução para apresentar a banda liderada pela vocalista Sammliz. Ele opta por uma extensa referência a artistas de Belém para então anunciar a cidade como um dos “berços do *heavy metal* brasileiro”. É importante acompanhar o texto introdutório do vídeo:

Quando se fala em música de Belém do Pará, você pensa em quê? Os mais saudosistas vão se lembrar de Fafá de Belém, que é a cantora da cidade que tem a maior projeção pelo Brasil. E talvez Jane Duboc ou Leila Pinheiro. Quem gosta de ritmos regionais vai se lembrar do Pinuca, que foi o Rei do Carimbó. E o resto da população vai se lembrar da Calypso, a banda liderada pelo Chimbinha e pela Joelma. O que pouca gente sabe é que Belém é um dos berços do *heavy metal* brasileiro. A cidade gerou na década de 80 o grupo Stress, e hoje é bem representado pelo Madame Saatan. O grupo surgiu em 2003 pra fazer a trilha de um espetáculo teatral. E, desde então, tem se mantido na estrada onde já se apresentou em festivais de grande porte, como o Mada, do RN, e feito shows pelas principais capitais brasileiras. Em 2008, eles lançaram o disco de estreia deles, de onde se destacam as canções "Devorados" e "Vela", que também geraram cliques muito interessantes, gravados não exatamente em cartões postais da cidade de Belém. Agora a gente vai conhecer um pouco mais do Madame Saatan, conversando com Sammliz e o e guitarrista Ed.

Note que é preciso traçar uma verdadeira “genealogia” da música popular feita na cidade para poder fazer referência a um grupo de rock. Logo em seguida, o crítico inicia a

entrevista com uma pergunta em tom espantado: “Como é que é fazer *heavy metal* em Belém do Pará?”. Ao que a vocalista, com expressão claramente desconfortável, tenta dar uma resposta em tom natural, mas olha para os lados como se estivesse buscando uma aprovação para as suas palavras. A pergunta inicial e as respostas são mostradas entre cortes na edição do vídeo. Portanto, faz-se necessária a transcrição de trecho pequeno:

**Sérgio Martins:** Como é fazer *heavy metal* em Belém do Pará? (corte)

**Sammliz:** A primeira banda de *heavy metal* do Brasil veio de Belém do Pará. (corte)

Então, pra gente não é nada absurdo né? Eu cresci, já tinha o Stress, já tinham outras bandas de *heavy metal*. (corte)

**Sérgio Martins:** Mas existem espaços pra tocar rock pesado lá? (corte)

**Sammliz:** Às vezes, a gente passa por épocas mais fervilhantes. Onde as coisas acontecem mais, espaços se abrem mais, e outras épocas é aquela coisa de entressafra né?

A conversa segue entre um tom didático e curioso, abordando aspectos exóticos das gravações dos videoclipes de “Devorados” e “Vela”, que foram produzidos como “documentários” retratando lugares incomuns ou aspectos de “cartões postais” da cidade pouco abordados pela mídia nacional. Na parte musical, o grupo se apresenta no estúdio com um violão, e Sammliz e Ed Guerreiro mostram sua “competência musical” tocando músicas de renomados artistas brasileiros como Guinga e Novos Baianos. Os comentários mais recentes (eram 36 no total até o último acesso) dão conta de muita controvérsia a respeito da autenticidade do “*heavy metal*” da banda, sua competência ou sua procedência geográfica, enquanto, outros fãs parecem defender a legitimidade e a competência da mesma. O último post, feito pelo perfil de Vagner Cardoso, parece sintetizar a questão aos fãs da banda:

Que tanto ti ti ti! Isso é aquilo e aquilo é aquilo, aquilo outro. É tanto rótulo que chega encher o saco! Valorizem essas bandas que fazem música boa e deu. Eles fazem um ótimo som, sim, e parabéns à banda por levar música inteligente para o norte! Procurem no underground brasileiro, tem muita coisa boa assim como fora do país também tem muito lixo sonoro também!

A mediação adquire certamente outros aspectos na era da internet, diferentemente da época em que as bandas da cena de Belém tinham sua difusão mais restrita dentro do espectro intersubjetivo formado pelas grandes redes de comunicação do País. A percepção que os artistas, assim como a percepção dos receptores da produção musical, têm, cá e lá, as suas singularidades, mas, de modo geral, observa-se uma projeção que ora adquire aspecto exótico ora é “facilitada” por agentes que dão acesso, se tornando verdadeiros *gatekeepers* da produção cultural brasileira, liberando ou restringindo o acesso dos mesmos às janelas de

observação do público. Impondo dilemas próprios de sua expressão aos artistas, conflitando sentimentos e sentidos comuns versus sentimos e ações “universais”.

#### 4.4. Rock de pastiche no Terruá Pará

Tarde de 18 de outubro de 2013 no estúdio de gravação da produtora Digital Produções em um bairro central de Belém. Enquanto dezenas de artistas se revezam ensaiando a terceira edição do projeto Terruá Pará, o produtor Carlos Eduardo Miranda acompanha tudo sentando ao lado da produtora Cynthia Zamorano, a Cyz. Ao seu redor, estão os artistas que já se apresentaram ou aguardam a sua vez de cantar no espetáculo, técnicos e uns poucos convidados aguardam e observam. Os que chegaram agora começam conversas em paralelo quando Miranda pega o microfone e pede silêncio. “Já falei que não tem conversa aqui dentro”, diz ele. Quando acaba a apresentação, ele informa que o espetáculo, que já teve pelo menos cinco canções cortadas do roteiro inicial, tem duas horas e vinte minutos de duração. Com o tempo de troca dos artistas no palco acelerado no dia da apresentação, a duração pode chegar às duas horas cronometradas, supõe.

Criado em 2006 pelo então presidente da Fundação de Telecomunicações do Pará (FUNTELPA) e atual Secretário de Comunicação do Governo do Estado, Ney Messias Jr., o projeto Terruá Pará tem sido divulgado como parte de uma política de “difusão e circulação da Música Paraense”<sup>66</sup>. Nos últimos anos, seus realizadores e defensores se envolvem frequentemente em discussões em redes sociais digitais como Facebook e Twitter. As discussões são promovidas por artistas, produtores, jornalistas e o público mais engajado na cena, mas as repercussões são intensas e os debates têm como temas os processos de escolha dos artistas, a “qualidade” da música apresentada e a representatividade da mesma como parte da cultura local. Seus realizadores criam rótulos e slogans que ganham maior ou menor aderência ao público, como o de “música brasileira produzida no Pará”, como meio de promover maior integração à “Música Popular Brasileira” e como contraponto a uma “Música Popular Paraense” (MPP). Com duas edições e apresentações em São Paulo e outras capitais, após a ascensão midiática da cantora de tecnobrega Gaby Amarantos e de outros artistas da nova cena, o Terruá Pará ganhou status entre os artistas que veem nele uma possibilidade de serem “revelados” ao Brasil.

---

<sup>66</sup> O slogan do Terruá Pará é repetido a cada edição ou evento associado por apresentador ou repórter.

Carlos Eduardo Miranda foi um produtor ligado à música independente no Brasil dos anos 1990 e revelou uma das bandas dessa cena de maior destaque naquela época, a Raimundos, grupo que fazia muito sucesso entre adolescentes, com letras irreverentes que falavam principalmente de sexo, e misturava ritmos nordestinos como forró ao *hardcore*. Depois de produzir muitos outros discos de artistas brasileiros, o próprio Miranda ganhou fama nacional como jurado de programas de auditório como *Ídolos* e *Astros*. Foi idealizador e coordenador do site/selo Trama Virtual, que teve forte influência na distribuição de música independente brasileira pela internet na primeira década do século 21. Observador atento, manteve forte contato com o rock paraense de Belém tendo primeiro estabelecido laços estreitos com a banda Norman Bates e depois fazendo parte da curadoria do projeto Memorial do Rock, executado pela FUNTELPA antes do projeto Terruá Pará, entre 2003 e 2005, tendo como matéria prima a forte produção do rock local naquele período. Logo, Miranda convenceu o então presidente da FUNTELPA a produzir um espetáculo no formato de mostra para revelar ao Brasil “a música do Pará”. Paralelamente, ele produzia discos dos artistas emergentes como Gaby Amarantos e Lia Sophia, entre outros.

No dia 31 de julho, o site Pará Música, por ocasião do lançamento da segunda edição do projeto, acompanhou a entrevista coletiva concedida à imprensa local por Miranda e Cynthia Zamorano. Observemos a resposta do produtor gaúcho para a seguinte pergunta de uma repórter: “Como é que vocês veem a música paraense, o cenário da música paraense hoje?”. A transcrição traz colchetes para completar informações de contexto à fala e reticências entre parênteses para demonstrar silêncios ou pequenas palavras ininteligíveis:

**Miranda:** É uma música muito rica, que tá aprendendo a se formatar pra comunicar com o país. Porque é uma música muito diferente do que se faz no Brasil inteiro. E, assim, a música mais parecida com a que se faz no país, pro país, é um pouco desinteressante. Eles [o público do país] querem ver o diferente. Só que o diferente, se for puro, diferente, também ninguém entende. É uma situação muito delicada. Todos [os artistas do Terruá Pará] estão reaprendendo. O mais semelhante ao país está conseguindo achar mais sua raiz, saber botar ela [na formatação da música] pra atrair o país. E aquele que era mais diferente do país está sabendo traduzir para uma linguagem que o país compreenda. Então, a gente está vivendo esse momento, é um começo. A Gaby [Amarantos] está abrindo uma frente muito grande. Quando as pessoas pensam em Pará pensam logo na Fafá [de Belém], que é um nome certo, é um nome que é gigante na música brasileira. Ela continua presente, ela participou inclusive do primeiro Terruá Pará. Não participou agora por um problema de agenda. E a Gaby está abrindo uma frente nova muito interessante. Felipe Cordeiro está começando a ser falado, a Lia Sophia está começando a ser comentada. Já existem vários interesses pelo trabalho dela (...) a Gang do Eletro também tá (...), a Luê Soares acabou de gravar um disco. Então, tem algo começado. Dona Onete é uma figura que tem participado de festivais (...) Mestre Laurentino é uma lenda, o Solano

atravessa (...) a versão que o Arnaldo Antunes fez da música dele, os mestres da guitarrada são uma lenda, mas ainda em (...) um meio muito fechado. Popularmente, a Gaby Amarantos hoje é a vitrine do Pará.<sup>67</sup>

Podemos perguntar: de que “país” Miranda está falando? Certamente é um país que não conhece a “riqueza” da música paraense. Riqueza tamanha em variedade e singularidade que precisa ser “traduzida” para o resto do Brasil. Também podemos observar que seu lugar de fala é o do mediador, o que se propõe a uma “ação comunicativa” em prol da música do Pará para com o resto do país. Como produtor musical e diretor artístico, Miranda defende sua competência enumerando os sucessos e/ou indícios de sucesso iminentes desta cena. Um cenário “favorável” para quem antes era um quadro escondido da vitrine do país.

Do ponto de vista da trajetória do nosso fantasma nativista e regional, e sua inter-relação com o rock and roll enquanto gênero localizado ao centro ou à margem, nos convém observar que os estilos e artistas escolhidos através do projeto para esta mediação com o país estão ligados a uma visão festiva, “tropical” e exótica da cultura musical paraense, tendo como base o gênero chamado de “guitarrada” (ligado a artistas como Felipe Cordeiro e Solano) e o “tecnobrega”, de Gaby Amarantos e Gang do Eletro. Esse movimento da música paraense acompanhou um processo social e midiático de (re)descoberta desses gêneros, que passaram a ser valorizados pelos artistas locais a partir do olhar externo de agentes como o próprio Miranda e do antropólogo Hermano Vianna, no início da década de 2000. A valorização das guitarradas como influência da música latina sobre a Amazônia, ligada à difusão radiofônica da música do Caribe na região, e a descoberta do tecnobrega não apenas como estilo musical mas como modelo de negócio aberto da produção musical de Belém<sup>68</sup>, promoveu um reordenamento dos elementos e sujeitos ativos desta cena, com ênfase principal nos agentes institucionais como a própria FUNTELPA e os investimentos públicos em produção musical, levando os produtores e artistas de rock, noutro momento muito visíveis, a uma obscuridade consoante, uma vez que destoavam das características eleitas à mediação nacional. Tal reordenamento sempre gerou conflitos e tensões internas, não somente do rock, mas de outros gêneros, principalmente os chamados “regionais”, representados por artistas como Nilson Chaves, Alfredo Reis, Marcho Monteiro e outros que com o início do segundo mandato do governador Simão Jatene (PSDB) também ganharam força política dentro do Estado. Estes, entre outros muitos fatores sociais e políticos, pressionavam a “pintura” do cenário da música paraense.

<sup>67</sup> Vídeo disponível no link: <http://youtu.be/B7uCIaRvQ7I>. Acessado pela última vez em 3 de dezembro de 2013.

<sup>68</sup> Cf. a respeito CASTRO e LEMOS, 2008.

De qualquer forma, com o impulso do Terruá Pará, a Secretaria de Comunicação abriu espaços na mídia com verba publicitária e patrocínios de edições de revistas e programas televisivos dedicados exclusivamente à emergente cena paraense.

É assim que voltamos ao estúdio da Digital Produções, no Centro de Belém, onde artistas que começam a “se estabelecer” desde a última edição do Terruá dividem e apresentam espaço aos novos talentos como Marcel Barreto, Nanna Reis e Jaloo, jovens que despontam com graciosa harmonia entre o “popular tradicional” e o “pop moderno” cultivado há alguns anos por outros artistas que também estão presentes aqui, como Marco André, Almirzinho Gabriel e os emergentes das guitarradas e do tecnobrega. Entre eles, 12 artistas escolhidos por uma curadoria em mostra prévia, definida por edital público, aberto depois de intensas críticas aos métodos de escolha centrados em apenas um grupo de curadores e ao uso dos recursos públicos.

O canto de protesto ríspido do cantor e compositor Rafael Lima já não parece chocar no meio do espetáculo, sendo um entre os 30 números apresentados no concerto (no *setlist* que recolhi dos técnicos havia 35 números mas cinco deles foram retirados para comportar um tempo aceitável de duração). Os primeiros artistas são orientados para não cantarem muito forte nem exagerar nas performances, o espetáculo inicia com referências ao “som da floresta”, com o grupo instrumental de percussão Trio Manari, e faz referências ao Maestro Waldemar Henrique, outro ícone da cultural local a dialogar em seu tempo com o eixo nacional.

A liberdade de gritar e até jogar instrumentos no chão é dada aos que representam o rock no espetáculo. É assim que o guitarrista João Lemos, da nova banda Molho Negro, faz dupla com a cantora Sammliz, da Madame Saatan, preparando o clímax do show, protagonizado pela Gang do Eletro, os novos eleitos para representar o Pará nas redes de televisão e nos festivais internacionais, com sua dança agitada, baseada no “treme”. Seu número se chama “Aparelhagem de Apartamento”, e conta na letra a experiência de um jovem de classe média com a música da periferia de Belém. A letra fala junto com o clipe que a banda produziu para divulgar a canção:

*Tudo começou quando eu conheci o DJ Cremoso  
Achando tudo aquilo extraordinariamente novo  
Os meus vizinhos não entendem o que rola por aqui  
Com a camisa do Iron Maiden atuando no clipe da Gaby  
Aparelhagem de apartamento  
Aparelhagem de apartamento  
(...)  
Derrame de gelada, agora eu to dentro  
Mesmo que todos falem*

*Não consigo me sentir culpado  
 Não vejo nenhum problema em tentar ser um cara descolado  
 É normal  
 Os meus amigos não entendem como eu posso ser assim  
 No Ipod cabe Gang do Eletro até o At Drive In  
 (Refrão)  
 Treme, treme, treme, treme, (...)*

No clipe, enquanto o personagem da canção protagonizado por um “ator” da cena é transmutado de *rocker* a uma espécie de *clubber* dos trópicos, legendas apresentam uma mediação irônica entre roqueiros de classe média e “tecnobregueiros”. Uma mediação consensual, apaziguadora, que mais explica a piada do que a enfatiza:

*Tecnobrega!  
 O novo hype!  
 Não se morda.  
 Isso é só uma piada  
 Pronta.  
 Maionese do Brega  
 Treme  
 Charque  
 Ju  
 Ru  
 Nas  
 Vaza mano.<sup>69</sup>*

Com claras referências ao clipe de Gaby Amarantos dirigido por Priscila Brasil e “sugerido” por Carlos Eduardo Miranda para “Xirley Charque”, o clipe da Molho Negro sugere uma bricolagem, um pastiche, do rock local influenciado pelo hype do tecnobrega. Uma estratégia de inserir a produção local desse gênero no movimento de mediação da música paraense em relação a uma audiência nacional. Recursos de metalinguagem e pastiche, auto-ironia e consenso servindo à integração da “música do Pará” à cultura nacional. Enquanto João Lemos e Sammliz gritam e jogam os instrumentos no chão, a Gang do Eletro entra para finalizar o espetáculo com sons pré-gravados pelo DJ Waldo Squash, com graves fortes e penetrantes. É como se estivesse pronta a arquitetura cartográfica dos mediadores da cultura nacional para integrar a música “do Pará” ao espectro midiático da Industrial Cultural do Brasil.

<sup>69</sup> Vídeo disponível no link: <http://youtu.be/CG-H9HOO1TY>. Acessado pela última vez em 3 de dezembro de 2013.

## Capítulo 03

## **1. Indústria Cultural: A moderna tradição de exclusão**

Nesta etapa deste trabalho, vou tentar demonstrar como se estabelece, a partir de um contexto histórico recente, algumas relações econômicas e comunicacionais dentro da cena cultural da Amazônia, tendo como exemplo a cena musical de Belém do Pará, como manifestação mais evidente, no campo midiático, de uma identidade cultural massiva de expressão regionalista.

Como observa Renato Ortiz (2006, p.13-37), o país tem uma tradição nos debates intelectuais sobre sua formação cultural, em sua dimensão antropológica e histórica, mas dá pouca atenção à formação de uma indústria cultural nacional. Seu estudo procura mitigar essa lacuna, num esforço que encontra eco com o desenvolvimento da pesquisa na área da comunicação. Com efeito, tem crescido o volume de registros acerca da dinâmica econômica da cultura, principalmente na música. O grupo de pesquisa em Comunicação e Entretenimento, formado na INTERCOM, aborda tanto questões econômicas quanto questões de cunho cultural identitário no objeto que se convencionou chamar de música popular massiva. Ressalto os trabalhos de Herschmann (2000, 2007, 2010 e 2011 org.), Castro e Lemos (2008), Reis e Marco (2009, org). No Pará, a abordagem antropológica de Dias da Costa (2009) traz alentados aspectos da cena de tecnobrega e aparelhagens. Leão Costa (2011) também aborda significativamente a economia da cena do brega paraense dos anos 1980.

Ortiz aborda a Indústria Cultural tratando, predominantemente, das questões de infraestrutura, ou seja, na formação da base tecnológica e logística para emissão e difusão,

além do quadro profissional e das condições econômicas propícias à formação de uma indústria do entretenimento. Para entender a tipificação da relação entre “margem” e “centro”, a partir da atual configuração da nova música popular paraense em destaque na mídia e nos centros de pesquisa nessa área pelo Brasil, pretendo retomar as dinâmicas internas recentes da cena, tomando por base as características não exclusivamente economicistas, mas de trocas simbólicas.

Estas trocas são mediadas, ou reguladas, por uma “aliança” entre atores desses dois territórios simbólicos (centro/periferia). Essa ligação se estabelece por regras que variam, oscilam e se consolidam, ou não, de acordo com a dinâmica social e antropológica entre esses dois territórios. Assim como sugere Mauss (2003) em seu estudo sobre a dádiva. O objeto de troca entre esses dois sujeitos é predominantemente a promessa de uma visibilidade, de uma “fama”, por assim dizer, que faça os agentes locais tornarem-se conhecidos ou integrados à cultura nacional pertencente a um contexto de produção industrial. Indecisos entre uma prática local, endógena, e a vontade de pertencer a uma esfera exterior maior, o artista paraense desenvolve as suas próprias estratégias e métodos de criação, produção e comercialização de sua arte.

Para entender essa dinâmica e contextualizar o ambiente de troca, é fundamental, portanto, construir uma imagem dos reflexos econômicos da formação da Indústria Cultural no Brasil, e, mais especificamente, a indústria fonográfica sobre a região.

Importante esclarecer que o que entendo aqui por conflito centro/periferia não consiste na percepção de uma pretensa materialidade histórica, construída dialeticamente nas relações de conflito existentes entre essas duas categorias, mas, sim, na percepção, havida nos agentes sociais diversos – sobretudo naqueles que participariam da categoria “periferia” – dessa categorização (tipificação). O que me interessa aqui não é, assim, a sugestão de macroprocessos conflitivos, embora não esteja dizendo que eles não existam, mas sim a percepção, a dimensão simbólica, que se produz fantasmaticamente, também (ou não) derivada do processo histórico de exclusão. O que quero afirmar, em resumo, é que o processo histórico pode influenciar uma percepção cognoscente da própria produção do agente periférico ainda que isso não signifique uma relação direta entre o desenvolvimento econômico e social do centro dominador e a depreciação de sua “colônia” cultural. As duas hipóteses, porém, podem ser consideradas em uma dinâmica autorreguladora e complementar. É como dizer o não-dito, ou desdizer o que é ignorado.

O que procuro perceber, portanto, ainda persiste ser a espectralidade de uma manifestação nativista, com suas reverberações, com suas tipificações, tanto no mundo dos

vivos vividos, como no dos vivos imaginados. Importa perceber, de forma mais evidente agora, como esse sentimento, essa fantasmaticidade, reverbera nas relações de interação entre dois polos produtores (um dentro do “eixo” e outro, “fora” do eixo). E nessa trajetória poderemos encontrar outros dos muitos centros possíveis dentro das multidimensionais relações dentro da cena.

No debate entre cultura e civilização no Brasil, Ortiz (2006) observa que a formação da Indústria Cultural brasileira teve condicionantes que fizeram esse processo ser diferente daquele desenvolvido nos centros capitalistas do mundo. Ortiz cita a obra do economista Florestan Fernandes para esclarecer tais diferenças:

[Fernandes] afirma que nas sociedades dependentes de origem colonial o capitalismo é introduzido antes da constituição da ordem social competitiva. Sua análise caminha em seguida para a caracterização da burguesia nacional, que ele retrata como portadora de moderado espírito modernizador, implanta uma democracia restrita que não estende o direito de cidadania a toda a população, e por fim utiliza a transformação capitalista para reforçar seus interesses estamentais. Dito de outra forma, a burguesia não possui na periferia o papel civilizador que desempenhou na Europa. (ORTIZ, 2006: p. 17).

Ortiz descreve a formação da Indústria Cultural no Brasil a partir da implantação de uma rede de difusão de meios de comunicação, que nas primeiras décadas tinha um caráter amadorístico e que se foi desenvolvendo com grande irregularidade, a partir do rádio de da televisão, entre os anos de 1920 e 1960.

Enquanto cresciam os empreendimentos culturais e o mercado de livros e de produção cinematográfica, o avanço do capitalismo, incentivado pela política dos governos militares, ajudava a promover a estruturação, principalmente através do aumento percentual de investimento em publicidade, dos meios e suas redes de transmissão.

Do teatro evoluem as condições de produção ao teleteatro e às radionovelas. Esse desenvolvimento é sensível e irregular durante todas essas primeiras décadas, e Ortiz não deixa de observar a condição singular do capitalismo no Brasil, e seu peso sobre o desenvolvimento do setor cultural:

Porque o ideário liberal chega antes do desenvolvimento das forças sócio-econômicas que o originaram no contexto europeu, ele se encontra na posição esdrúxula de existir sem se realizar. Se me refiro a esta característica da sociedade brasileira é porque penso que este elemento terá um peso importante no encaminhamento da discussão da cultura entre nós e, conseqüentemente, na avaliação da amplitude e da influência da própria cultura popular de massa. (*Idem*).

É a partir dessa formação “esdrúxula” que se estabelece, principalmente, o desenvolvimento econômico do mercado cultural, que se dá por meio de uma base econômica, derivada *a priori* dos investimentos iniciais subsidiados pelo Estado e *a posteriori* pela publicidade dos investidores que adentram o novo mercado, isto é, da necessidade que o mercado capitalista tem em expandir suas ofertas (publicidade). Junto com a publicidade vem a necessidade de promover entretenimento, de “gerar conteúdo” para que a televisão oferecesse suas ofertas.

Mas não somente isso. Essa necessidade se deu principalmente na perspectiva de “integrar” a nação, através da criação de uma rede de emissoras, que, através de sua programação, pudesse “sintetizar” uma identidade nacional, possível de controle e ordenamento.

O papel do intelectual e do artista, no decorrer desse processo, é mantido entre a manifestação individual de suas crenças e sua necessidade de trabalho, que estabelece uma ligação efetiva e de certa forma subordinada. A criação de uma cultura popular massiva oscila entre a formação dessas infraestruturas capitais e a formação de grupos de elite no eixo Rio-São Paulo.

Grosso modo, teríamos o comércio do conteúdo, o entretenimento de massa para o “resto” do país e a produção cultural sofisticada para os mantenedores da indústria. Essa relação não é obviamente homogênea, mas traz como pano de fundo a questão crucial para a cultura “nacional” que é a própria indústria cultural em formação e sua relação com as identidades localizadas fora do centro.

Nesse sentido é que se pode falar de um processo brasileiro de colonização interna. Um processo que se produz tanto no plano econômico quanto no plano cultural. Por meio dele, a Amazônia, dentre outros espaços brasileiros, se converte num simples espaço de expansão da economia sudestina, um espaço útil, seja enquanto fornecedora de matérias primas, seja enquanto fornecedora de massa de consumo, inclusive cultural. E a dimensão simbólica desse evento não é sem consequências.

Para se ter ideia desse processo de colonialismo interno, podemos observar que o estudo de Ortiz faz referência uma única vez à Amazônia, em seu livro. Exatamente para frisar, *en passant*, o atraso em relação à consolidação dessa integração nacional através dos meios de difusão. Vale destacar o trecho para melhor compreensão:

Talvez o melhor exemplo da colaboração entre o regime militar e a expansão dos grupos privados seja o da televisão. Em 1965 é criada a EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações. Neste mesmo ano o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites

(INTELSAT), e em 1967 é criado um Ministério das Comunicações. Tem início a construção de um sistema de microondas, que será inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completa em 70), permitindo a interligação de todo o território nacional. Isto significa que as dificuldades tecnológicas das quais padecia a televisão na década de 50 podem ser agora resolvidas. O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que no Brasil, contrariamente dos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado. Não deixa de ser curioso observar que o que legitima a ação dos militares no campo da comunicação é a própria ideologia da Segurança Nacional. (*Ibidem.* p. 118).

É necessário observar que a colocação do lugar “Amazônia” entre parênteses demonstra a posição coadjuvante que a região tinha em relação ao centro emissor – não se trata aqui de assumir a posição de “dominado”, mas de constatar um papel coadjuvante que é inegável em termos de exposição e de destaque para a construção de uma cultura nacional, que, por outro lado, não deixa de ser “indispensável” à integração nacional, portanto, não se constitui o todo sem a parte excluída. Uma das observações fáticas e factuais que se pode fazer é a de que se o trânsito do emissor ao receptor já era incipiente, o que se pode dizer do fluxo contrário? A contribuição simbólico-discursiva da Amazônia para a formação da “cultura nacional” é irrisória. O estudo de Ortiz atesta isso pela simples ausência de casos e descrições de empreendimentos culturais ou mesmo de expressões artísticas da região. No entanto, como se sabe, a Amazônia era questão de Segurança Nacional para os governos militares e sem a integração dela não poderia haver o “todo” nacional.

Não é dessa época, aliás, a preocupação dos governos sobre a Amazônia. Como se sabe também, a fundação da cidade de Belém esteve, historicamente, ligada ao alerta português sobre a exploração daquele território por agentes estrangeiros. Ribeiro do Amaral (2010) em seu estudo sobre a fundação de Belém transcreve o parecer do Conselho de Portugal sobre a ameaça:

(...) O que referiu Manuel de Sousa Deça que Holandeses e Ingleses começavam a tratar e comerciar no Rio das Amazonas parece ao Conselho matéria muy grave e que pede que se lhe *não dilate o remédio*, por ser aquelle Rio o lemite e Raya que divide os estados do Brasil e do Peru e todo navegável, e por elle se podem entrar no mais interior daquela Província seguindose disso os danos que claramente se deixão ver, demas de que arreigandose ali estrangeiros algunos,(...). (...) V. Majestade deve mandar tratar logo com todo o calor para que se acabe ao mesmo tempo que a empresa do Maranhão e *não achem os piratas que forem lançados dele a colheita no Rio das Amazonas, e juntos com os que ali estão, melhoradas de sitio e com maior poder, obriguem a diferente cuidado do que ate agora deram.* (Citado em AMARAL, 2010: p. 28. Grifos do autor).

Como se vê, portanto, a ideia deste território como um lugar caro à manutenção do poder sobre a grande extensão de terras do Brasil, além de sua importância econômica, não é recente. Sua exploração e a exploração de seu povo também é subliminar ao texto oficial.

Mais recentemente outro estudo sobre a Amazônia disserta sobre a formação da economia da região. Roberto Santos observa em sua conclusão:

O *status* de dependência, rompido em relação a Portugal, reproduz-se com nova feição a partir de 1912 relativamente ao centro dinâmico do país, após um intervalo histórico de subordinação direta aos centros mundiais do capitalismo industrial e financeiro. (SANTOS, 1980: p. 312).

As citações acima nos servem para situar dentro de uma lógica de colonização interna, registrada por historiadores. Lógica esta que sempre pode ser contestada, mas as amostras revelam que ela é muito consistentemente presente na intersubjetividade sobre a região. Não será necessário a este estudo comprovar econômica e financeiramente a contribuição da Amazônia para o quadro comercial brasileiro, assim como não será difícil perceber o desequilíbrio cultural estabelecido entre esses dois polos nacionais.

A análise de Ortiz considera a precariedade da formação da infraestrutura dos meios de comunicação em rede nacional, e considera também um posterior período de consolidação, mas não ignora a problemática das “identidades regionais” quando aborda a integração da Região Sul. Essa questão é abordada como um empecilho à “*possibilidade de equacionar uma identidade nacional* (ORTIZ, 2006: p. 165)” por meio da formação de uma indústria cultural integrada<sup>70</sup>.

O exemplo dado é a ampliação da Rede Globo sobre os mercados do Sul do país. Os marqueteiros da empresa viam no Rio Grande do Sul um mercado a ser explorado e tinham na “grande diversidade de hábitos e de gostos que fazem parte de toda uma história da população regional (*Idem*)” o primeiro grande problema. O segundo seria a existência de redes regionais de televisão que se desenvolveram na etapa anterior à de integração nacional. A emissora resolveu o duplo problema incorporando, através do sistema de filiação, uma infraestrutura regional, que passou a transmitir prioritariamente a programação nacional, restando “às emissoras, a geração de poucos programas produzidos localmente”.

No entanto,

---

<sup>70</sup> Ortiz critica a abordagem frankfurtiana de Indústria Cultural mas parece adotar o termo de maneira instrumental para nomear a formação de uma infraestrutura de transmissão que possibilitou, a partir dela, a formação de um grande conglomerado de produção de conteúdo que basicamente tem como resultado a formação do monopólio da Rede Globo de televisão. Essa infraestrutura abre pouco espaço para a expressão intelectual e artística de outras regiões, principalmente em atividades mais “elitistas”.

O que chama a atenção é que a expansão da rede nacional se faz através da valorização do regional. O “toque local” dá um colorido folclórico, quando se apropria dos “costumes gaúchos” que em princípio constituiriam a identidade regional. (...) O próprio conceito de alienação, essencial para a discussão da identidade nos anos 60, é recuperado, mas invertendo-se o problema, uma vez que a liberdade do sujeito alienado se encontraria resolvida no âmbito do mercado local. Dizer que a indústria cultural se apropria dos valores locais é, na verdade, considerar que na luta pela definição do que é legitimamente regional temos agora a entrada de uma nova força. (*Ibidem*. p. 166).

A análise da liberdade do indivíduo refere, obviamente, à questão central suscitada pela Escola de Frankfurt, por meio da obra de Adorno e Horkheimer (2001). A questão relacionada a uma “nova força” refere à presença de forças internas que estabelecem aquilo que é institucionalizado como “regional”, tema que também já foi abordado por Bourdieu (2010: p. 107-132).

Ortiz parece conceber o conceito de Indústria Cultural, no Brasil, sem as interpretações de fator alienante impostas pela Escola de Frankfurt. Como se pode sugerir da citação de um artigo sem autoria da revista Mercado Global, segundo o qual

a implantação da Rede Regional de Televisão [no RS] foi uma forma de impedir que o homem do campo ficasse alienado do meio em que vive, produzindo-se localmente programas que abordassem temas sobre a vida da comunidade-pólo (Citado em ORTIZ, 2006: pag. 166).

A lógica se inverte. Na análise de Ortiz, a indústria cultural serve à liberdade do indivíduo do interior do Brasil, onde ele poderia estar sendo dominado por forças locais. Essa percepção deve ser considerada para questões comparativas futuras. Dentre esses dois extremos, de dominação e liberdade – por meio da ideia de cosmopolitismo a ser desenvolvido dentro da região, equilibrando, assim, uma relação de colonização interna –, é possível aferir diferentes aspectos, em diferentes lugares, a diferentes tempos, de “progresso” desse processo dinâmico entre centro e periferia, entre *underground* e o *mainstream*. Nesse processo, é possível ocorrer uma emancipação tardia? Da mesma forma, a dominação possível se estabelece junto a uma socialidade solidária, de base? São questões para refletirmos a partir dos indícios que serão demonstrados de agora em diante.

De alguma forma, a despeito do processo de homogeneização cultural nacional, percebe-se que a construção dessa identidade nacional sedimentou (ou, ao menos, não fez ruir completamente) “identidades regionais” variadas em uma ampla intersubjetividade “brasileira” – como uma identidade “mineira” ou uma identidade “baiana”, que disputam

espaço com identidades do próprio Eixo, como “paulistas” e “cariocas”<sup>71</sup>. Tem-se presente, no âmbito de uma cultura nacional também, fortemente uma cultura “nordestina”, pela presença de artistas e intelectuais pernambucanos, cearenses e baianos na formação intersubjetiva de uma “cultura nacional” do Brasil, na música, na literatura, no cinema etc. Na prática cotidiana de muitos dos brasileiros de São Paulo e Rio de Janeiro, porém, é comum que todo brasileiro nascido a partir de uma certa latitude do território nacional, em relação ao seu próprio “centro”, seja tratado apenas de “Paraíba”.

## 2. A indústria fonográfica brasileira

Atualmente existe uma realidade de consumo da música massiva no Brasil bastante diferente do que se constituiu historicamente. A história da fruição da música gravada pode ser definida entre antes e depois do advento dos softwares de compartilhamento de arquivos digitais na internet. Esses programas, que surgiram no final do século XX e tiveram no Napster a sua primeira grande representatividade, detonaram um processo que impôs à indústria fonográfica uma readequação de práticas. Antes, porém, as gravadoras tinham controle quase absoluto das tecnologias de produção e isso deu, na maior parte da história, o poder quase que absoluto sobre o desenvolvimento das carreiras musicais.

Contemporâneo dos softwares de compartilhamento de arquivos na Internet, o estudo de Dias (2000) sobre a formação da indústria fonográfica nacional contribui para a compreensão da economia desse segmento no Brasil em período anterior à era digital.

Ortiz (*apud* DIAS, 2000. p.13) ressalta como, naquele momento histórico, a produção de discos, através do CD e graças ao barateamento da tecnologia, já possibilitava ampla produção musical. Os oligopólios transnacionais e seu domínio da mídia eram, no entanto, fundamentais ao comércio da produção musical em larga escala. Importava aos artistas ter acesso aos canais de distribuição e conseqüentemente ao público gerado por essa logística. Essa lógica dominou a maior parte da história da música popular massiva no Brasil. A lógica do capital transnacional passou a reger a administração das filiais nacionais das grandes gravadoras gradativamente, e cada vez mais intensamente, até o seu ápice, que ocorreu a

---

<sup>71</sup> Como podemos chegar a essa conclusão? Em primeiro lugar dos próprios estudos demonstrados por Ortiz, em segundo lugar de uma percepção intuitiva do relacionamento de brasileiros de vários estados e regiões que se mostram socializados através dessas “identidades”. Essas percepções da dinâmica nacional de identificações estão presentes do cotidiano do senso comum de qualquer cidadão que viaje e tenha uma maior interação com brasileiros de vários estados, não necessita de comprovação acadêmica.

partir de meados dos anos 1990, quando também o mercado passou a declinar, fazendo diminuir os investimentos na área<sup>72</sup>. Como ressaltou Ortiz,

O caso brasileiro não escapa às imposições desta lógica de mercado. A criatividade do letrista, do compositor, do arranjador, do músico, é permeada pelas injunções de caráter comercial. É possível caracterizar a posição do artista e da empresa recorrendo a dois conceitos cunhados por Michel De Certeau. Ele denomina de “estratégia” o cálculo das relações de força que se torna possível a partir de um “sujeito” (empresário, proprietário, instituição científica etc.) que se situa num espaço específico. Toda estratégia vincula-se a uma base territorial a partir da qual ela analisa e expande o seu poder. Existe assim uma clara distinção entre a instituição que aplica uma determinada estratégia e o objetivo a ser atingido. De Certeau reserva o termo “tática” para os sujeitos individuais para os quais o cálculo não pode contar com um lugar próprio. A tática possui como lugar o lugar do outro, seu alcance é sempre local. No fundo ela é uma artimanha para reverter o poder das instituições, mas situando-se sempre no seu raio de ação. Eu diria que o artista opera através da tática e a indústria fonográfica através da estratégia. Para essas o cálculo pressupõe uma política globalizada de ação, o aproveitamento das musicalidades locais e um controle efetivo do mercado fonográfico. Resta ao artista jogar dentro do “lugar do outro” procurando, na medida do possível, revertê-lo a seu favor; sua perspectiva de ação é, porém, parcial e individualizada pois ele deve se conformar à posição que de antemão lhe foi atribuída neste jogo de forças desiguais (ORTIZ apud DIAS, 2000: p. 13-14).

Ortiz é conclusivo. Não resta outra postura ao artista. Ou, pelo menos, não restava naquele momento histórico, ao artista interessado no sistema de estrelato promovido pela indústria fonográfica. O caminho natural de qualquer músico que buscasse a sobrevivência a partir do mercado fonográfico deveria seguir as estratégias, isto é, as regras impostas pela indústria. Seria possível em outra configuração, em outro contexto sócio econômico, o artista ter influência maior que a nível local? Tendo ou não, a perspectiva de uma cena, de uma comunidade, localizada equilibrar um certo contexto deveria ser analisada. O tento aqui, com a visão macroeconômica de Dias, é buscar subsídios para novas especulações possíveis, revelando também nosso estado da arte.

Ao final dos anos 1990, era o momento em que os ganhos com vendas de discos, depois de uma história crescente em números, começam a cair em comparação com as médias sempre elevadas. A busca pelo lucro das vendas se intensificava nas filiais das gravadoras

<sup>72</sup> Dias mostra que não só não havia espaço para os “regionais” no debate sobre a grande economia da indústria fonográfica (pela simples ausência do tema em seu estudo) como também a prática das gravadoras *majors* suprimia a expressão dos artistas “menores”, principalmente os independentes, do Eixo. A lógica era a de promover os artistas do *star system* que atingiam altas vendas. No capítulo em que ela trata dos independentes (p. 131-155), onde talvez pudesse haver referência à produção regional, há apenas queixas de artistas que fizeram contratos com as *majors*. Sabe-se que em muitos casos as gravadoras assinavam contratos com líderes de vendas regionais, artistas emergentes que viam na possibilidade de assinar contrato com uma grande gravadora uma oportunidade ascensão ao *mainstream*, apenas para pô-los na “geladeira”, isto é, deixá-los sem estratégias de *marketing* e sem promoção de vendas para que seu crescimento regional não interferisse nas vendas dos grandes nomes nacionais de seu catálogo. Por inanição, os artistas regionais acabavam não prosperando em quanto estavam sob contrato com as gravadoras.

transnacionais. Os modelos reconfigurados de negócios entre artistas e gravadoras só viriam a se estabelecer mais de uma década depois da suposta “crise”.

Com o fenômeno que Ortiz e Dias chamam de “mundialização da cultura”, resultante de um processo de globalização econômica, os mercados locais deveriam incorporar as práticas administrativas do mercado “desenvolvido”. Uma vez que o principal “produto musical” na década de 1970, para as *majors*, ainda era a música estrangeira vendida no Brasil, o mercado nacional se desenvolveu com certa autonomia estratégica e gerencial em relação às matrizes multinacionais<sup>73</sup>.

Na fase de consolidação da indústria nacional, porém, o papel da produção musical local foi importante, especialmente no Brasil. Por um lado, o incentivo dos militares à implantação da indústria cultural ajudou a criar a infraestrutura necessária para o crescimento da indústria estrangeira. Por outro, o incentivo também dado às empresas nacionais não permitiram que elas se consolidassem como as *majors*.

De modo geral, as grandes gravadoras nacionais, especialmente a Continental, iniciaram suas atividades trabalhando como representantes das empresas estrangeiras. Após a implantação das *majors* em território nacional elas se tornaram selos ou pequenas gravadoras, com distribuição própria ou em parceria com as estrangeiras. Na fase crítica, porém, elas não resistiram, e a maioria foi incorporada em um processo de fusões multinacionais. Seu catálogo regional, como veremos, foi relegado ao ostracismo.

Por outro lado, a lucrativa indústria fonográfica transnacional tinha por imposição política do regime militar a obrigação de criar um *casting* de artistas nacionais e isso possibilitou a formação de uma elite de cantores e cantoras nacionais. Leminski e Ruiz (2006) sintetizam esse movimento em uma espécie de manifesto contra a indústria:

Foi a partir do Milagre Brasileiro e do AI5 que se deu o primeiro grande impulso da indústria fonográfica no Brasil. Nos anos 60 e 70 as grandes gravadoras criaram um catálogo da música brasileira, envolvendo artistas carismáticos e populares como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento. Com a exceção destes artistas de catálogo (...), um novo artista a ingressar no mercado musical dependia da decisão exclusiva destas empresas. (LEMINSKI e RUIZ, 2006: p. 19).

Mas, obviamente, não foi somente por imposição legal que a indústria “criou” a Música Popular Brasileira. A indústria internacional da música já reconhecia o papel que tem

---

<sup>73</sup> Essa percepção fica clara ao final da leitura de *Música, Ídolos e Poder – Do vinil ao Download*, a autobiografia de André Midani (2008), francês que imigrou para o Brasil fugindo da guerra e se tornou um dos maiores executivos da indústria fonográfica nacional de da América Latina.

a música local para a presença nos mercados. Podemos, rapidamente, relembrar o caso já citado aqui da Rede Globo na penetração nos mercados do Sul do País.

Ademais, existem contradições e discordâncias sobre o papel da ditadura militar na expansão da Música Popular Brasileira dentro do próprio mercado nacional. Observe-se o que diz Dias sobre isso:

Vários são os fatores que permitem compreender a expansão da indústria fonográfica brasileira no período (...). A indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo a da segunda metade da década, assim como a do início dos anos 70 e constituiu *casts* estáveis com nomes hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethania e tantos outros. Outro segmento altamente lucrativo que se consolida na época como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock. (DIAS, 2000: p. 55).

Investindo no formato de LP (mais econômico que os *singles*) e na construção dos grandes ídolos, a Indústria Fonográfica no Brasil contou com o aperfeiçoamento administrativo e a interação com os meios de comunicação para crescer. Mais fácil de produzir, segundo as lógicas e logísticas capitalistas, e mais barata do que telenovelas e filmes, a música também embalava a trilha sonora de uma emergente produção audiovisual. Logo a produção nacional passava a se consolidar como parte importante da representação cultural nacional. Pense nas novelas da Rede Globo sem trilhas sonoras, por exemplo.

Uma dinâmica criativa, e por vezes conflitiva, de trocas e interações dentro da indústria, porém, fez promover mais determinados artistas do que outros. Esse processo está associado às iniciativas pessoais de determinados produtores e/ou empresários, que eram mais ou menos “eficientes” ao tentarem promover seus artistas ou seu catálogo. Veja o exemplo no depoimento, colhido por Dias, do presidente da Polygram no Brasil, Marcos Maynard:

Nos anos 80, os comerciais do cigarro Hollywood eram feitos com músicas incidentais, criadas para a ocasião. Uma vez eu cheguei para o publicitário e propus que ele usasse uma música de um artista meu. Assim, imagens tão bonitas como asas-delta, bugues na praia, usariam uma música minha. Eu faço com que seu produto seja reconhecido no rádio e você faz com que minha música seja conhecida na televisão, unimos as forças, você ganha e eu ganho. (MAYNARD em entrevista à DIAS, 2000: p. 62)

Contrariando a lógica apresentada por Ortiz no prefácio do livro, eu diria que a indústria opera com estratégias e táticas, através de seus agentes. Entre as articulações internas da indústria e a relação de comunicação com a integração nacional, acabou-se por se “institucionalizar” uma MPB que protagoniza uma “marca” identitária da produção musical brasileira. Marca esta que se difunde por meio das mídias televisivas, radiofônicas etc.

### 3. A instituição da Música Popular Brasileira

Napolitano (2002) em artigo apresentando no 4º Congresso da Seção Latino-Americana da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM-AL) fala em “instituição MPB”, um “complexo cultural” que teria se consolidado nos anos 70. Essa “marca” era composta por artistas de linguagem ousada, carismática e sofisticada se comparada ao material produzido por artistas considerados “cafonas”. Eles se consolidaram mesmo vendendo menos que os gêneros mais “populares”. Esse *casting* de artistas brasileiros trouxe às grandes gravadoras que o detinha a possibilidade de promover carreiras mais estáveis e dar retornos de investimento mais previsíveis a longo prazo.

Um parágrafo de Napolitano é, particularmente, cheio de sentido para o tipo de abordagem que proponho aqui e para as posteriores análises deste capítulo. Consideremos a transcrição do mesmo:

Há outro aspecto que não pode deixar de ser enfatizado: como o sentido principal da "institucionalização" da MPB, processo marcante nos anos 60, foi o de consolidar o deslocamento do lugar social da canção, esboçado desde a Bossa Nova. O estatuto de canção que dele emergiu não significou uma busca de identidade e coerência estética rigorosa e unívoca. As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A "instituição" incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. Neste sentido concordamos com Charles Perrone quando define a MPB mais como um "complexo cultural" do que como um gênero musical específico. Acrescentamos que este "complexo cultural" sofreu um processo de institucionalização na cena musical, tornando-se o seu centro dinâmico (NAPOLITANO, 2002: p. 02).

A despeito da formação híbrida e diversa, a MPB torna-se um “centro dinâmico”, que também foi citado na análise de Dias, só que em referência ao Eixo econômico do País. Dessa forma podemos associar a prática cultural de um grupo restrito, ainda que diverso esteticamente, ao centralismo econômico do País, fomentado pela pressão capitalista sobre o mercado cultural brasileiro.

Também preciso notar a importância da crítica que ajuda a institucionalizar um conjunto de artistas em uma “cena” nacional. Os movimentos culturais e a crítica muitas vezes travaram embates públicos de ideias. Nem sempre apoiados pela crítica, os cânones em

formação da MPB muitas vezes tiveram que sair em defesa de si próprios contra críticos ou mesmo contra a audiência. Assim como eles, a geração seguinte a essa institucionalização, a do “Rock Brasileiro”, teve que “forçar” a sua aceitação perante o mercado e o público nacionais. Não é a toa que o livro que descreve a história dessa afirmação, contada por Ricardo Alexandre (2002), se chama “Dias de Luta”<sup>74</sup>.

#### **4. A reforma agrária da MPB**

Somamos, portanto, aos fatores industriais, uma dinâmica sociocultural que mais uma vez excluiu desta cena manifestações regionais estéticas, particularmente as manifestações amazônicas, que, como veremos, teve seu espaço numa configuração de mercado, com características próprias.

É preciso ressaltar, dentro dessa estrutura logística, e isso não é sem importância, como artistas nacionais contemporâneos, como o rapper Emicida<sup>75</sup>, e lideranças sociais como o ativista da rede Fora do Eixo, Pablo Capilé<sup>76</sup>, referem o momento contemporâneo da cultura musical nacional, como o momento de uma “reforma agrária” da música popular brasileira. Também não se pode deixar de citar outra reverberação nesta cena contemporânea do processo de “institucionalização da MPB”.

Refiro-me à polêmica recentemente suscitada pela criação da ONG “Procure Saber”, capitaneada por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda e Roberto Carlos, que foi criada com o objetivo de defender a “privacidade” dos artistas, regulando (alguns diriam “restringindo”) a publicação de dados biográficos não autorizados pelos mesmos. O movimento, que parece ter envolvido, nos bastidores, movimentações políticas entre artistas, o governo federal, com o aval silencioso e negociado da própria Rede Fora do Eixo, acabou sendo aparentemente abortado depois da péssima repercussão do fato diante de manifestações públicas de Roberto Carlos e Chico Buarque<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Referência a uma canção do grupo paulista Ira!, o título do livro de Ricardo Alexandre pode ser entendido como uma referência à força de afirmação junto ao mercado mas também a uma dinâmica interna de conflitos e disputas dentro das cenas paulista, carioca, de Brasília e do Rio Grande do Sul, por espaço no mercado, onde há associação de “bandas amigas” e relações onde o conflito é declarado.

<sup>75</sup> Quando ganhou dois prêmios no Video Music Brasil, da emissora MTV, em 2011, o rapper paulista anunciou sua vitória assim: “A música venceu, eis a reforma agrária da Música Popular Brasileira”. Disponível no link: <http://bit.ly/1zitWq5>. Acessado pela última vez no dia 27 de janeiro de 2014.

<sup>76</sup> Em entrevista dada a mim no dia 24 de abril de 2011, Pablo Capilé comparou o processo de institucionalização do Fora do Eixo com a dinâmica entre Sem-Terra e os latifundiários do Brasil.

<sup>77</sup> A edição de número 2.344 de 23 de outubro de 2013 da revista Veja traz reportagem de capa sobre o assunto, assinada por Jerônimo Teixeira. Sobre fotos de Gilberto Gil, Roberto Carlos, Chico Buarque e Caetano Veloso montadas em capas de

Temos assim, acrescido ao aspecto comercial, um ofuscamento das cenas locais através da relação midiática da indústria com as cenas nacionais da música brasileira. Dessa forma, com o tempo, seria inevitável atribuir características próprias à MPB, como as tradições líricas, rítmicas e melódicas dessa música.

Essas características estéticas são limitadas, “enformadas”, ainda que diversas. Podemos citar, a título de clarificação desta afirmação, a polêmica causada pela apresentação dos jovens intérpretes Maylsson e Xandy Monteiro na segunda edição do *reality show* *The Voice Brasil*, da Rede Globo, que foi ao ar nos meses de novembro e dezembro de 2013. No quadro “Ringue Musical” os dois competidores fizeram um dueto cantando a música “Adeus, América”, de Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa, que foi gravada originalmente por João Gilberto, a quem se atribui a “invenção” da bossa nova, gênero musical brasileiro dos mais conhecidos internacionalmente, cujas características seminais, na interpretação de João Gilberto, eram uma leve e sincopada batida de harmonia acompanhada de um canto vocal suave.

Com arranjo de samba moderno, a dupla de competidores se revezou cantando e utilizando recursos vocais característicos do gênero norte-americano conhecido como *rhythm and blues* (R&B), e provocou uma polêmica entre os jurados Lulu Santos, Cláudia Leite, Carlinhos Brown e Daniel. Lulu Santos defendeu a melodia original, fez apologia de uma “brasilidade” e concluiu estar “um pouco reticente em relação à quantidade de R&B que cabe num samba para ele continuar se chamando ‘Adeus, América’”. Ele não foi seguido pelos outros três jurados em sua opinião, apesar dela ter sido relativizada pelo baiano Carlinhos Brown.

Nesse quadro televisivo, cada jurado tinha um “assistente”. Eles eram o cantor Rogério Flausino (da banda de *soul music* Jota Quest) e as cantoras Maria Gadú, Luiza Possi e a “emergente” paraense Gaby Amarantos. Curiosamente, todos os assistentes deram sua opinião sobre a performance da dupla, aprovando a mesma. Apenas Amarantos, assistente de Lulu Santos, não foi chamada a se pronunciar a respeito. Contratada da gravadora Som Livre, empresa das Organizações Globo, Gaby Amarantos, que representa não somente uma cena

---

livros sobre rostos de leitores anônimos, o título anuncia: “Nossos ídolos não são mais os mesmos – Artistas favoráveis à censura de biografias causam decepção”. Um observador atento das redes sociais naquele momento em que os protestos de junho/julho reverberavam notaria que o CEO do Fora do Eixo, Pablo Capilé, sempre dinâmico no Facebook, manteve silêncio sobre a repercussão. Após grande pressão da Rede e de outros movimentos culturais por uma reforma da lei dos direitos autorais (que beneficia hoje majoritariamente os grandes nomes da MPB com grande volumes de dinheiro arrecadado), os articuladores do FDE mantiveram silêncio sobre a polêmica. Antes, porém, mais precisamente em 24 abril de 2013, Capilé divulgou fotos de seus representantes reunidos com Caetano Veloso, Frejat, Sérgio Ricardo, Leoni, Fernanda Abreu, Rogério Flausino, Gaby Amarantos e outros nomes da tradicional e da nova música popular brasileira. A legenda da foto publicada por Pablo Capilé em seu perfil no Facebook dizia: “reunião histórica da música popular Brasileira #procuresaber”. Mas o mesmo não atendeu aos apelos da cantora paulista Andréa Dias para contar detalhes da reunião.

periférica mas um canto pouco identificado com o “canto brasileiro tradicional”, permaneceu calada<sup>78</sup>. Talvez Gaby tivesse pouco a argumentar. Talvez não quisesse ou não pudesse contrariar um ícone como Lulu Santos. Talvez estivesse pouco a vontade. São muitas as possibilidades para uma emergente em uma cena midiática, muitas coisas em relação às quais se posicionar. Logo agora que ela ocupa uma posição, seja ela qual for, na cena midiática.

Entendo que essas talvez sejam manifestações espectrais de um sistema de exclusão, onde a cena cultural da Amazônia pouco reverbera na música popular massiva brasileira. Nelas estão imbricados sentidos de troca, de alianças e prestações que se dão dentro do sistema, e afetam significativamente o espectro performativo da música brasileira e da música local. É nesse sentido que avanço nas análises tentando justificar essas afirmações.

## **5. Outro lado da moeda: O espaço de socialidade da cidade**

Belém é uma cidade (pen)insular, como mencionei no primeiro capítulo deste trabalho. Essa afirmação se dá na compreensão comum de seus habitantes que a formação de uma “península” no delta do Rio Amazonas (localizada especificamente entre a Baía do Guajará e o Rio Pará), com o formato de um seio feminino, lhe torna quase uma ilha. Uma ilha cercada de outras ilhas. Um “ovo”.

Essas referências – que são com mais ou menos frequência ditas no cotidiano da cidade –, trazem-nos imagens de fertilidade e criatividade, de eroticidade e sensualidade femininas. Nela se desenvolvem muitos mitos do pensamento urbano da cidade. Por ter apenas uma via de entrada rodoviária, se diz, sobre o trânsito, que é um “garrafão” por onde os carros entram e devem sair pela mesma abertura, a saída da cidade que se chama Entroncamento (para a BR-316 – ou a rodovia Belém-Brasília). É uma cidade “onde as pessoas dormem ‘pessoas normais’ e ‘amanhecem artistas’”, segundo outra máxima oral de seus habitantes mais intelectualizados da minha geração.

Belém é também uma cidade onde as leis e as normas modernas da vida cotidiana apenas vingam parcialmente, quando vingam. É comum associar o estado do Pará a uma

---

<sup>78</sup> O vídeo da apresentação pode ser visto no link reduzido do site do programa: <http://glo.bo/LoYdlg> Último acesso em 22 de janeiro de 2014.

“terra sem lei” em reportagens que abordam questões como o poder judiciário, a violência ou a política governamental<sup>79</sup>.

A informalidade e a pessoalidade, registradas ainda na mítica hospitalidade paraense para com estrangeiros e outros visitantes, são traços marcantes até na economia de empresas e redes comerciais da cidade. Traçar, portanto, um levantamento do que é a economia da cultura na cidade, em sentido histórico ou mesmo financeiro contemporâneo, é difícil a qualquer estrutura sistemática de conhecimento. Isso porque sua dinâmica é ligada principalmente a uma socialidade de base subterrânea aos processos de modernização.

É o que pretendo demonstrar neste tópico usando como base as proposições teóricas de Michel Maffesoli, tendo em vista uma perspectiva de que as dinâmicas sociais estão imbricadas no cotidiano como “fato social total”, ou seja, de maneira que as dimensões da vida social não podem ser “segregadas” em dimensões distintas.

Também vou discorrer sobre o tempo presente nas dinâmicas econômicas da música paraense, manifesto em tempos passados, através de marcas e materialidades deixadas nas capas de discos de carimbó, gênero local que se tornou uma espécie de fio condutor das transformações estéticas “nativistas” a circular entre as esferas local e nacional da “cultura brasileira”.

### **5.1. O momento presente e a dívida da economia local**

A sociologia do presente de Michel Maffesoli (2001) busca entender a dinâmica das relações quotidianas. Ela pode fornecer importantes sentidos sobre as características informais da economia de Belém. Uma parte muito forte de seus empreendedores vive no tempo de hoje, do agora, num tempo em que a indústria cultural e seus efeitos alienantes e “enformadores” apenas surtem efeito parcial e difuso, pelo tempo disperso. Como afirma Maffesoli,

esse “presenteísmo” vai contaminar as representações e práticas sociais, em particular dos jovens. Trata-se de um “carpe diem” de antiga memória, traduzindo bem um hedonismo difuso. O prazer não é mais adiado para hipotéticos “amanhãs cantantes”, ele não é mais transferido para um paraíso, a chegar, mas vivido, bem ou mal, no presente. (MAFFESOLI, 2001: p. 25).

Podemos notar na sociologia do senso comum a identificação com as práticas econômicas de Belém. Mesmo que uma economia vise algum “lucro” isso não exclui a

---

<sup>79</sup> Só para dar um exemplo recente posso citar a reportagem “Terra sem lei”, publicada na edição 44 da revista Rolling Stone no Brasil. Acessível no link reduzido: <http://bit.ly/MgM8i0>. Último acesso em 24 de janeiro de 2014.

possibilidade do prazer; ao contrário, é possível notar que no momento da cena, esse momento “presente”, não nos permite pensar, racionalizar o futuro. Se considerarmos ainda que a “cena” se constrói principalmente no momento da juventude, onde o vitalismo é mais latente, teremos também mais presente uma sombra dionisíaca sobre essas práticas sociais.

É nesse momento “pioneiro” tanto da vida individual quanto da vida social que os empreendimentos se fazem, no contexto político, social e econômico. Não é a toa que Costa (2009) faz a ressalva em nota de apresentação à segunda edição de seu estudo sobre as mudanças da dinâmica econômica das aparelhagens:

Entendo que o chamado presente etnográfico deve ser identificado como o registro de um contexto histórico específico: o início da década de 2000. Por conta disso, optei por não incluir as “novidades” do circuito bregueiro para não descaracterizar o texto original e para manter a especificidade do registro de uma época, de um momento do processo, do devir, do universo de relações sociais dos apreciadores e trabalhadores das festas de brega em Belém. No entanto, considero o registro etnográfico aqui como válido para o presente, uma vez que a lógica de participação dos envolvidos no circuito bregueiro é a mesma do início da década, associando lazer e atividade empresarial simultaneamente. (COSTA, 2009: p. 13).

O tempo predominante nas práticas sociais e econômicas é o presente. Dessa forma as mudanças podem ser rápidas, mesmo que se consolidem, ou não, em grandes mudanças estruturais de ciclos maiores.

Não que os artistas ou empreendedores paraenses não tenham ambição mercantil. Certamente uns o tem mais que outros, mas isso não exclui a dimensão sensível inerente a cada um e a todos.

Socialmente, em relação ao sentido de comunidade, e a sua reverberação nos limites de uma “nacionalidade restrita”, aquilo que se praticou em cada momento de efervescência das “cenas” de Belém (a do rock, a das guitarradas, do brega etc.), todas elas se acumularam na história, aquela história cujo devir é espiralado – ao contrário dos ventos contínuos que vislumbramos na alegoria de Benjamin sobre o anjo da história. É mais provável que o belemense comum perceba sua história social da maneira como evoca Maffesoli: “*a aceitação do presente, que cristaliza todo o sentido num momento vivido e pontual, dá dignidade a esse mesmo vivido* (MAFFESOLI, 2001. p. 47)”.

A falta de infraestrutura local deixa o mercado mais a mercê de uma dinâmica sensível do que de uma dinâmica mercantil. A troca está vinculada em sentido das prestações e *potlach* como vemos em Mauss (2003).

A ideia levantada pelo clássico estudo de Mauss funda na sociologia moderna uma compreensão sobre os sistemas de trocas não capitalistas, que estabelecem, na vida social,

dinâmicas políticas, econômicas (financeiras inclusive), familiares etc. Ou seja, todo espectro da vida vivida, sendo assim, a antropologia de Mauss acaba por se tornar “*uma sociologia da comunicação* (LANNA, 2000: p. 176)”.

Os aspectos da socialidade de base, descritos por Maffesoli, indicam a dinâmica de trocas baseada na dádiva de Mauss. A compreensão desse conceito é cara a este trabalho. Lanna (2000) ajuda na aproximação da complexa rede de associações possíveis a partir dos estudos de Mauss, que resultam na compreensão efetiva da dinâmica de “dom” e “contradom” nas relações sociais.

Falando sobre a epígrafe escolhida para o estudo de Mauss (estrofes do *Havamál*, um poema escandinavo), Lanna sintetiza a dialética inerente a este fenômeno:

A mesma troca que me faz anfitrião, faz-me também um hóspede potencial. Isto ocorre porque “dar e receber” implica não só uma troca material mas também uma troca espiritual, uma comunicação entre almas. É nesse sentido que a Antropologia de Mauss é uma sociologia do símbolo, da comunicação; é ainda nesse sentido ontológico que toda troca pressupõe, em maior ou menor grau, certa alienabilidade. Ao dar, dou sempre algo de mim mesmo. Ao aceitar, o recebedor aceita algo do doador. Ele deixa, ainda que momentaneamente, de ser um outro; a dádiva aproxima-os, torna-os semelhantes. A etnografia da troca dá ainda um novo sentido às etiquetas sociais. Por mais que estas variem, elas sempre reiteram que, para dar algo adequadamente, devo colocar-me um pouco no lugar do outro (por exemplo, de meu hóspede), entender, em maior ou menor grau, como este, recebendo algo de mim, recebe a mim mesmo (como seu anfitrião). (LANNA, 2000: p. 176).

A dádiva (também chamada de “dom”, conforme a tradução) está envolta numa série de normas não explicitamente estabelecidas em que cada ato de doação e recepção impõe, eticamente, o ato de retribuição, dessa forma conectando as almas dos sujeitos envolvidos na relação e fazendo circular valor entre estes mesmos sujeitos.

Essa dinâmica complexa não é destituída de intenção, ou de interesse pessoal, no entanto, ela é tanto mais valorosa quanto mais espontânea. Dessa forma, torna-se uma dinâmica rica, sensível e vital de convivência social, em muito diferente do sentido de individualismo presente no pensamento liberal moderno, base intelectual da construção do sistema capitalista.

As estrofes do *Havamál*, sugeridas por Mauss para que o leitor se ambiente ao tema do *Ensaio sobre a dádiva*, dizem que a avareza gera medo no avarento, enquanto “*os homens generosos e valorosos / tem a melhor vida; / não sentem temor algum*” (In. MAUSS, 2003: p. 187).

A “beleza” da dádiva e das suas prestações se dá nessa generosidade que não tem tempo, ou melhor, que tem o seu próprio tempo de retribuição. A histórica circular impõe cobranças, reajustes e quitações. No tempo presente, porém, podemos compreender a “obrigatoriedade” subterrânea dos produtores, “consumidores” e artistas da música belemense, dos paraenses de modo geral, como uma obrigatoriedade de escutar a sua música, de senti-la, de gostar dela e promovê-la. Sendo este o vínculo societal na sua forma mais pura, como dom de identidade, ou melhor, como espectro de identidade.

Esse princípio se impõe, logicamente, sobre a dinâmica de uma comunidade. Isto é, o vínculo compartilhado pelo corpo social. Penso que esse sentido comunitário, assim como nos coloca Paiva (2003), é difuso na cena belemense, pela própria evolução espiralada e descontínua da sua história. Sua interação com a cena nacional não é da mesma forma generosa na retribuição como o são as pessoas no espaço local da cena, entre si, ou como anfitriões de quem vem à sua casa receber, trocar ou “captar” influências, vitalismo, criatividade, originalidade. Essa é uma hipótese que levanto e não tenho a pretensão de consolidá-la nesta dissertação. Mas a deixo em aberto para acompanhar as minhas observações de campo e as análises seguintes.

Saindo de uma esfera “subterrânea” de socialização, em uma sociedade mais complexa onde os direitos e deveres devem ser universais, teríamos questões postas pelo próprio Mauss a respeito da problemática da dádiva. A saber:

- a) “A maneira como o direito real permanece em nossos dias ligado ao direito pessoal” (MAUSS, 2003, p. 188)
- b) “as formas e as ideias que sempre presidiram, ao menos parcialmente, a troca, e que ainda hoje suprem em parte a noção de interesse individual” (*idem.*)

O crescimento espiralado da história cênica da música do Pará segue sedimentando terrenos e sentidos na medida em que gira em torno do próprio eixo e se projeta a cada formação circular para frente. Penso que um sentido de comunidade, numa cena já então midiaticizada, pode perder espaço para a relação de sentido que Maffesoli estabelece entre *coletivismo* e *unidade*. É nela, penso, que se mostra outro debate possível entre a percepção da cena musical de Belém pelos paraenses e seu diálogo nacional.

Para Maffesoli (2003) a ideia moderna de unidade social, como sentidos e conceitos de uma vida “correta”, apropriada aos tempos modernos, desfigura o sentido do que é comum. O coletivismo, por outro lado, é dinâmico no sentido que as forças quotidianas nele envolvidas trabalham para se equilibrar. Essas forças são particularmente desiguais, ainda que se equilibrem umas às outras. O que podemos ver, claramente, numa dinâmica econômica

incitada, fomentada a partir do seu deslocamento da vida quotidiana, de forma que ignore essa dinâmica, é a desagregação, que se dá em maior ou menor grau, obviamente, nos espaços onde um sentido de unidade inexistente. Como afirma Maffesolli,

Com efeito, a construção da economia em instância separada tende a desagregar o tecido social e constitui, por isso, a base do isolamento contemporâneo. O pensamento alemão destacou bem a importância desse problema. Assim, Hegel impressionava-se com a diferença existente entre a participação espontânea do cidadão grego na vida pública e o individualismo que prevalece na civilização cristã, em particular nos países protestantes (MAFFESOLLI 2001. p. 50).

Vale lembrar que o equilíbrio coletivo é, obviamente, conflituoso. No entanto,

Um tal equilíbrio conflitivo, cuja riqueza não chegamos a esgotar, nada tem a ver com o igualitarismo postivo do qual conhecemos sua precariedade e seu aspecto demagógico. Tal como a ideologia do individualismo, igualitarismo é um engenho de fazer ilusão, do qual se servem alguns na sua ascensão ao poder. (*Ibidem*, p. 53).

No devir do dia-a-dia, no entanto,

É porque a reversibilidade é desigual que a vida social permanece dinâmica. O mecanismo bem estudado do *Potlach* (e outras práticas primitivas) mostra que é na beleza que há entre o dom e o contradom, e no desafio que isso suscita, que toma corpo a relação com o outro. (*Ibidem*; p. 61).

A sensibilidade do quotidiano de Belém criou a sua própria dinâmica econômica da cultura, ou melhor, criou dinâmicas próprias. Nas trocas do dia-a-dia. Em dados momentos de síntese e sedimentação é possível que as dinâmicas possam ser “embaladas”, acondicionadas em “pacotes” de sentido a serem vendidas, doadas, retribuídas. Essas dinâmicas, muitas vezes, têm um tempo diferente; o passado e o presente se cruzam por vezes nas voltas do movimento histórico aprisionado na memória que não encontra vazão em linha reta de progresso.

O tema é transversal a todas as questões aqui suscitadas. Vou propor um exercício criativo para debater como penso que essa relação de troca se articula com outro conceito que evoco neste trabalho para explicitar as macrodinâmicas das relações globais envolvendo a cultura paraense. Retirado da obra de Martel (2012), o conceito de *soft power* traz em sua aplicabilidade condições de percepções *glocals* de troca à semelhança da dádiva de Mauss. Antes, porém, relato registros de campo que contextualizam as discussões deste tópico.

## 6. Um fantasma nativo sob a capa modernizadora

Uma hipótese básica deste trabalho é que sobre uma socialidade subterrânea (uma “socialidade total”, por assim dizer), que estabelece regras de troca entre os agentes da economia da música de Belém como uma dádiva – assim como entendemos as possibilidades de sistemas sociais presentes na pesquisa antropológica de Mauss –, se adensam as dinâmicas sociais e econômicas do mundo moderno, que se impõem à medida que a socialidade ganha ares contemporâneos e se “moderniza”, ou se torna uma simulacro de modernidade por meio da mediação e de outros processos híbridos dessa modernidade transmutada.

Essa dinâmica pseudomoderna tenderia a se potencializar principalmente no fluxo econômico entre a cena local e a indústria cultural nacional. Sob a pressão da modernidade, do sentido liberal de economia que desagrega a base de sociabilidade e cria novos modelos de troca, a cultura da música nativa se transforma.

Desse modo, a música moderna, ou a música “pop” produzida no Pará hoje, seria assombrada pelo fantasma da música nativa, ou pelo seu *hau*, como esclarecerei mais a frente. Esse fantasma se materializa em espectros que estamos aqui observando. Ele pode ser visto, superficialmente, sob um *efeito de viseira*, como uma ideia de cultura “nativa” que se firmou na intersubjetividade local. No entanto, suspeito que as raízes desse fantasma são mais subterrâneas do que se pode perceber *a priori*.

Sigo tateando as marcas desse fantasma, seus espectros, pelo rastro que ele deixa no trajeto da cena belemense. Seja nos registros das canções, seja nos registros das dinâmicas econômicas. Estas dinâmicas particularmente podem revelar o sentido que essa “força nativa” pode adquirir para quem tentar sobreviver nele ou adentrar o meio socialmente estabelecido. Quem sabe temos neste sentido uma dinâmica de troca em que uma capa modernizadora embeleza um produto nativo e ao mesmo tempo a dinâmica de trocas arcaica subverte a ordem estabelecida de trocas (a ordem capitalista hegemônica)?

Que “força nativa” é essa a que me refiro? Trata-se evidente mente de uma associação com o conceito de Nye (2002) e Martel (2012) que venho trabalhar aqui. Tentarei explicitar melhor essa relação nas próximas páginas.

### 6.1 *Soft power* como dádiva no carimbó eletrificado

Neste subtópico vou abordar a questão do “carimbó eletrificado”. Minha pesquisa sobre as guitarradas e a formação da indústria fonográfica no Pará me levou a impressões nítidas sobre a manifestação da dádiva nessa transição tão importante da música paraense; transição de uma dinâmica tradicional, dos terreiros onde o carimbó floresceu (GABBAY, 2013), para o seu plano urbano e midiático.

Minha hipótese é que a música “pop” paraense e todo o conjunto de estratégias que se formam em torno dela, da sua afirmação no contexto nacional, mostram reflexos da prática da dádiva metamorfoseada pela pressão da modernidade que promove a inclusão dessa cultura em uma dinâmica capitalista. De fato, essa não é uma grande revelação: a prática da dádiva está presente na dinâmica capitalista. Tão importante quanto, do ponto de vista do registro histórico, é a configuração dessa dinâmica subterrânea. E a identificação do que seria o *hau*, que, por ser o espírito da dádiva que circula, não temos como atingi-lo em sua essência. Apenas podemos tentar intuí-lo.

É aí que entra uma ideia de *soft power* como manifestação de dádiva. Isto é, uma espécie de regulador “jurídico” da dimensão não compartimentada, não “economizada” das trocas entre esferas produtoras de cultura, uma relação global como indica o estudo de Martel (2012). Proponho seguir esmiuçando a ideia, investigando as apropriações do significado de um *soft power*.

No seminário dos Fóruns Setoriais de Cultura, em que participei como delegado setorial de música, nos dias 15 e 16 de dezembro de 2012, em Brasília, a ministra da cultura, Marta Suplicy, em seu discurso de abertura, expôs qual seria a marca da sua gestão e como a política pública brasileira pretendia dinamizar o setor, indo além daquilo que até então havia sido promovido com as mudanças feitas por Gilberto Gil e os ministros que o seguiram na pasta. Suplicy justificou o investimento de recursos públicos na construção de centros de cultura brasileira em países da Europa como uma estratégia de “*soft power*”.

O conceito demonstrado por Martel (2012) que utilizo neste trabalho poderia ser, superficialmente e de maneira grosseira, entendido como estratégias de “marketing cultural” para a afirmação de uma cultura nacional junto ao contexto global. O conceito utilizado para marcar a gestão de Barack Obama na presidência dos EUA representa de fato uma intenção declarada de socializar, de estabelecer trocas entre aquele país e os demais países do mundo, no âmbito do entretenimento e da cultura. Mesmo que seja uma intenção dissimulada, ela é declarada, o que por si só já encontra eco na conceituação de dádiva de Mauss. O jogo social

globalizado, mediado e midiaticizado, impõe a coerência cênica com as afirmações e declarações.

Martel não afirma textualmente em sua pesquisa, amplamente centrada na descrição de processos globais de gerenciamento do que ele chama de indústrias criativas nacionais, mas posso sugerir que a disposição de colaboração dos EUA com outros países, inclusive, entre os países colonizados, como o Brasil, no cinema e em outras áreas do entretenimento, demonstra, mesmo que de forma dissimulada, uma ordem de troca, uma potência de disposição à socialização internacional centrada em uma lógica diferente da lógica imperialista vigente até então.

É complexo e crítico afirma uma intenção pacífica. Mas como é complexo também o conceito de “dádiva” em sua profundidade. No entanto, é fácil reconhecer a intencionalidade declarada quando recorremos ao pai do conceito de soft power, o estadunidense Joseph Nye Jr. (2002). Para ele,

O caráter aberto e pluralista da nossa política externa [dos EUA] geralmente reduz as surpresas e permite que outros tenham voz, o que contribui para o nosso poder brando [*soft power*]. Ademais, o impacto da preponderância dos Estados Unidos fica suavizado à medida que ela se incorpora a uma rede de instituições multilateralistas que permite aos outros participar das decisões e que funciona como uma espécie de Constituição mundial capaz de limitar os caprichos do poder americano. Foi esta a lição que nos deu a luta para criar uma aliança antiterrorista na esteira dos ataques do dia 11 de setembro de 2001. Se a sociedade e a cultura da nação hegemônica forem atraentes, ficam enfraquecidas a sensação de ameaça e a necessidade de equilibrá-la. (NYE, 2002: p. 49)

Só é possível exercitar o poder brando, portanto, quando o agente tem poder suficiente. Ou seja, é possível controlar o fluxo de poder de tal forma que ele possa equilibrar o contexto social; no caso de Nye, para evitar a guerra e promover a paz que garante o equilíbrio e mantém o conforto da nação hegemônica. Ao jogo de recursos utilizados nessa guerra sutil e quase invisível, incluindo os de *hard power*, Nye chama de *smart power*. Esse “poder inteligente” pode ser pensando também em esferas de poder menores, como numa esfera nacional de poder em que o referido “centro dinâmico”, o “eixo”, se torna a referência intersubjetiva de poder hegemônico.

Assim, a ministra, que é paulista, pode ser capaz de pensar o *soft power* brasileiro a partir de sua visão política sobre uma cultura exterior. Esse *soft power* brasileiro acaba por inverter as lógicas de persuasão e atração, desvirtuando o próprio sentido hegemônico de centro e margem em relação à cultura. Da mesma forma, considerando que o poder pode ser

algo que não a força militar ou qualquer força extrema que se considere, qualquer periferia ganha poder na intersubjetividade da diplomacia de convivência social em escala global.

Essa é uma sugestão arriscada, sem dúvida. No entanto, gostaria de deixar registrada essa hipótese, pois ela advém de uma reflexão de amostras de pensadores contemporâneos e que se inserem em um contexto global.

Se pensarmos que, mesmo na relação da solidariedade de base, existe uma desigualdade de forças que regula a dinâmica social sensível, podemos pensar primária e essencialmente que um *soft power* é uma “força leve” aplicada numa dinâmica global onde os imperialistas norte-americanos mudam de postura por (re)posicionamento histórico, eles que sempre utilizaram o *hard power*, isto é, o poderio militar em primeiro lugar, juntamente a uma política externa agressiva.

Se considerarmos um suposto “afrouxamento”, mesmo que dissimule uma razão instrumentalizada, dos dominadores nas suas relações de força com os demais países, ou pelo menos com parte deles, teremos uma relação “cênica”, um teatro global de “cortesia” e “obrigatoriedade” diante das emergências do conhecimento e da ampliação do espectro da informação e da comunicação. Esse teatro pode servir também à dinâmica de colonização interna.

Em suas “notas sobre um debate” da globalização, Ortiz (2009) afirma que a literatura de administração e marketing empresarial contemporâneas é “*uma literatura cínica e sugestiva. Cínica, pois fundada exclusivamente na ganância material; sugestiva enquanto reveladora das contradições emergentes* (Ortiz, 2009. p. 241)”. O autor demonstra uma desilusão moral para com a literatura do capitalismo contemporâneo. Observe:

O desafio é apreender tal “universalidade”, instigar o consumo e promover a circulação desses bens. Pode-se dizer deste tipo de literatura o que Adorno dizia da indústria cultural: ela nada esconde, revela inteiramente seu intuito. O que nos conduz à pergunta, como considerá-la? Estaríamos diante de uma mera ideologia? Uma corrente de pensamento orientada à esquerda, acreditava que sim. Este foi um mal-entendido que acompanhou o debate durante toda a década de 1990, sobretudo na América Latina, momento no qual a política neo-liberal predominou em diversos países. (*Ibidem.* p. 240).

O *mea culpa* de Ortiz nos dá a orientação do que proponho aqui. Não uma definição, mas uma reflexão sobre os conceitos, as intenções e as possibilidades diante do mundo dessas ferramentas que se apresentam teoricamente.

*Soft power* pode ser entendido como algo além de um “produto de marketing”, como uma dinâmica estruturada de estratégias e táticas que se empenham em afirmar uma cultura, ou práticas culturais, em jogos de poder e de troca. Se é dissimulada de um lado pode servir

ao jogo do outro lado, e faz parte da vida no mundo, assim como o mundo da vida. Torna-se uma injunção do convívio social globalizado.

Se o Brasil pode se utilizar de uma força branda de afirmação, essa força estabelecerá compromissos éticos de retribuição, assim como na dádiva. Da mesma forma, a relação interna, entre nativos colonizados e o centro dinâmico, pode estabelecer dinâmicas de trocas diante de regras não declaradas, através de uma força branda, que força o dominador a reconsiderar o olhar sobre a periferia discriminada, explorada, espoliada.

Mauss ressalta a importância dos chefes, dos caciques na dádiva, e mostra que a obrigatoriedade é dada a qualquer um seja qual for a posição dele no sistema societal. Como observa Lanna,

a Antropologia maussiana diferencia-se da dos economistas liberais à medida que, no primeiro caso, “não são indivíduos mas coletividades que se obrigam mutuamente, trocam e contratam” (MAUSS, 2003: p. 190). Ou, por outra, as pessoas que trocam são “pessoas morais”, não indivíduos. Nessas trocas, os grupos podem ser representados por seus chefes (*idem*), mas apenas no capitalismo de mercado a troca é, antes de mais nada, entre indivíduos, pois esses são as pessoas morais no sistema. (LANNA, 2000: p. 179)

Dessa forma, o *soft power* como demonstração de vontade política do chefe da maior potência econômica mundial, pode significar uma intencionalidade em busca de uma economia menos impositiva. No sentido contrário, do “dominado” para os “dominantes”, o Brasil, ao investir recursos na construção de centros de cultura brasileira na Europa, usa sua força leve para, quem sabe, esperar retribuição em forma de colaboração internacional.

## 6.2. E o que isso tem a ver com carimbó?

No sentido em que estou analisando a produção musical da cena de Belém do Pará, o carimbó eletrificado, inaugurado na década de 1970 por Pinduca, pode ser considerado a primeira estratégia de *soft power* de uma “cultura paraense de massas”. Gênero invisível a grande parte do país, a eletrificação do carimbó promovida por Pinduca colaborou para dar impulsos de crescimento econômico em uma cultura midiática local que se estendem até hoje em várias dinâmicas. Graças ao fenômeno criado pela divulgação da carreira de Pinduca, o carimbó e outros subgêneros se espalharam pelo Nordeste brasileiro – mas que não foram muito além.

Analisarei e tentarei descrever esse fenômeno (que certamente merecerá um olhar mais cuidadoso no futuro, em outros estudos) em um relato de diário de campo desta pesquisa, que transcrevo e analiso no próximo tópico. Vou confrontar essas notas com análises e relatos sobre a formação da indústria fonográfica local em artigo de Costa (2011) – que trata da formação de uma indústria do disco em Belém, que abrange o carimbó eletrificado e o brega paraense dos anos 1980.

Vale lembrar que o carimbó é o nome que sintetizou as práticas socioculturais coloniais na Amazônia que incluem ritmo, música e bailado ancestral, cujas características variam de acordo como o lugar ou a região onde ele é praticado. Ele é comumente descrito como derivado da mestiçagem das culturas dos escravos negros e dos indígenas, por meio da influência da formação católica trazida pelos jesuítas – o que acabou incorporando também a herança europeia dos bailados medievais.

Discriminado pelos governos, o carimbó chegou a ser proibido por decreto municipal (COSTA, 2011) e se desenvolvia nas áreas rurais e suburbanas. Para Costa,

Se fosse possível resumir, em poucas linhas, a história do carimbó no Pará, ela seria definida, pelo menos, em dois momentos. A fase na qual o gênero era produzido e consumido por setores populares, interioranos e/ou suburbanos e era conhecido, além destes, apenas por folcloristas e intelectuais que o viam como uma manifestação do folclore local. E a fase de sua “urbanização” e assimilação pela indústria cultural local e regional e a consequente consolidação de duas tendências do carimbó: o “pau e corda” e o “moderno”. (COSTA, 2011: p. 149).

Na década de 1970 começa essa segunda fase. Naquele momento, tanto o carimbó “pau e corda” quanto o carimbó “moderno” começam a ser gravados em Belém. Nesse momento, as tradicionais bandas e orquestras de baile começam a incorporar o ritmo suburbano em seus repertórios, não sem uma resistência inicial. Com o tempo, e o apoio progressivo de algumas rádios locais, o carimbó, enquanto gênero musical, acabou vencendo parte da resistência urbana ao ritmo.

De acordo com relato do radialista Edgar Augusto Proença, um dos primeiros discos de carimbó a ser gravado foi o de Verequete, que tinha ainda as características rurais e rituais do carimbó original. O relato dado ao jornalista Vladimir Cunha para a revista Seleta, editada pela produtora Se Rasgum em novembro de 2012 com incentivos da Lei Estadual Semear de apoio à Cultura, registra:

A verdade é que a gente não tinha estúdio de gravação aqui em Belém. Tanto que o Alberto Mota e o Orlando Pereira, dois astros na época, recebiam patrocínio do comércio local para ir gravar no Rio de Janeiro”, revela o radialista Edgar Augusto, “em 1972 eu produzi um disco do Verequete. Meu

pai era dono da Rádio Clube do Pará, que funcionava de seis da manhã à meia-noite. Meia-noite parava tudo. Aí eu propus pro Verequete gravar um disco lá de meia-noite às seis da manhã, quando o estúdio tivesse vazio. Meu pai deixou e nós fomos pra lá. Pegaram os microfones da rádio, que não eram microfones de gravação, e espalharam pelo estúdio e saiu o disco. Então era assim que as pessoas faziam porque era como dava pra fazer. Mas era uma produção rica pela forma artesanal como ela acontecia.<sup>80</sup>

A despeito da dificuldade, o trabalho seguia. Depois de Verequete, o interesse pelo carimbó cresceu. E Pinduca, percebendo a oportunidade de tornar um gênero popular rural em música pop, preparou a eletrificação do carimbó, acrescentando a ele instrumentos como contrabaixo e guitarra elétrica. Vamos lançar um olhar sobre esse momento da música popular massiva produzida na Amazônia.

### **6.3. Pelas ruas de Belém: os discos e as trocas**

São 11 horas da manhã do dia 20 de janeiro de 2014 e tento falar com a Rádio Marajoara FM para marcar uma entrevista com o seu proprietário, o empresário Carlos Santos. O telefone convencional que achei na internet não atende. Adicionei a Fan Page do empresário no Facebook, que também já foi cantor e apresentador de televisão (uma espécie de clone regional do empresário e igualmente apresentador do Sistema Brasileiro de Televisão Silvio Santos), há alguns meses, mas ele nunca respondeu minhas solicitações. Em Belém, a internet não diminui necessariamente as distâncias locais. Penso, então, que seria mais fácil atravessar os cerca de oito quilômetros que separam o bairro periférico onde moro<sup>81</sup> e consultar o empresário pessoalmente, em seu escritório no Centro Histórico da cidade, onde hoje funciona um intenso e variado comércio. Sei que pode ser mais fácil encontrá-lo pelos corredores da rádio do que marcar a entrevista por telefone.

O que motiva meu interesse, apesar de não ser indispensável em último caso, é o fato de Carlos Santos ter sido proprietário, nos anos 1970 e 1980, da gravadora Gravasom, que foi responsável pelos lançamentos de muitos artistas paraenses, o primeiro deles seu irmão

<sup>80</sup> “Põe a vitrola pra tocar” reportagem de Vladimir Cunha e Diana Figueroa. Revista Seleta – Música da Amazônia número 01. Novembro de 2012. Páginas 90-97.

<sup>81</sup> Belém tem bairros “nobres” como Nazaré e Batista Campos que são cercados por áreas de periferia, como o antigo bairro da Matinha ou o atual bairro do Jurunas, onde, mesmo depois do sucesso comercial, a cantora Gaby Amarantos ainda mora, em que, pela sua configuração geográfica e histórica, se localizam na grande área populacional da cidade. Dessa forma é possível ter habitações muito caras ao lado de faixas de habitação muito pobres no mesmo espaço territorial. Uma “homogeneização” do espaço urbano com o espaço social está em curso, mas as desigualdades ainda são gritantes, refletindo-se, juntamente com o descaso político de setores públicos, em altos e direcionados índices de violência e criminalidade.

Alberto Santos, cantor de gênero romântico posteriormente chamado de brega. Carlos Santos é hoje o lendário empresário que financiou a primeira coletânea intitulada “guitarradas”, em 1980, marco publicitário do gênero que hoje, juntamente com o tecnobrega, faz o Pará ser conhecido midiática e nacionalmente pela sua música local. No avançado da década, Carlos Santos montou grande estrutura de distribuição de discos e consolidou uma geração inteira de músicos do chamado gênero brega.

O que interessa para a análise é o momento imediatamente anterior, que deu força ao carimbó como possibilidade de participação da cultura nacional emergente naquele momento, o momento de consolidação da Música Popular Brasileira.

O trabalho de conclusão de curso na graduação em Licenciatura em Música de Pio Lobato (2001), na UFPA, músico guitarrista que colaborou pelo *revival* das guitarradas no Brasil e pela descoberta do mesmo no mundo, conta como o guitarrista Aldo Sena gravou alguns volumes dessa mesma coletânea sob o pseudônimo de Carlos Marajó, imitando o estilo do Mestre Vieira, músico do município insular de Barcarena, a quem a mítica paraense atribuiu a “criação” das guitarradas, anos antes do lançamento da referida coletânea.

Oriundo da hibridação de ritmos caribenhos que chegavam através das estações de rádio de ondas médias da Antilha e do Caribe nos anos 1950/60<sup>82</sup>, as guitarradas eram, ritmicamente, uma variação do carimbó, que *a priori* foi nomeada de “lambada”, que, por sua vez, nos anos 1980, virou moda nacional através de artistas ainda mais ousados do ponto de vista comercial, tendo como expressão máxima Beto Barbosa.

Os relatos dão conta de uma intensa atividade comercial e empreendedora nos anos 1970. Recentemente, a grande visibilidade local e nacional dada às guitarradas ofuscou ainda mais o trajeto pop do carimbó à eletrificação. De qualquer forma, esse foi o momento de maior efervescência inicial de uma indústria fonográfica paraense. Como afirma Lobato,

A eletrificação do instrumental permitiu o aumento da produção pois, aos técnicos de estúdio, foi possível reduzir o tempo gasto com ajustes de som. Dessa forma, o processo de gravação se acelerou, permitindo mais gravações a menor custo de produção. A crescente procura pela música regional fez a indústria do disco em Belém experimentar um nítido crescimento e a operar num ritmo quase industrial. (LOBATO, 2001: p.29).

---

<sup>82</sup> Em entrevista à Pio Lobato, Mestre Vieira conta que sua influência veio basicamente da música latina e do chorinho brasileiro que era ouvido pela Rádio Nacional. Uma fusão própria dos dois gêneros, provavelmente impulsionada pela dinâmica social dos conjuntos regionais de carimbó e outros ritmos populares, além de grupos de baile que se disseminaram juntamente com a prática mais tradicionais graças à herança do ciclo econômico do látex por toda a região nas primeiras décadas do século XX.

Esse momento de crescimento é posterior ao “estouro” do carimbó eletrificado de Pinduca<sup>83</sup>, que produziu um interesse maior das gravadoras depois do lançamento de seu primeiro disco, em 1973. Há uma ideia geral sobre esse “marco”, mas há pouca compreensão das dinâmicas comerciais iniciais, primitivas, por assim dizer. Interessava-me saber como realmente era a impressão de um homem de negócios como Carlos Santos sobre aquele momento.

Estaciono meu carro próximo ao Boulevard Castilho França e caminho cerca de um quilômetro a pé pelo Centro Histórico até chegar ao prédio da Rádio Marajoara FM, na rua Campos Sales, quase esquina com a travessa Manoel Barata. O carro poderia chegar bem mais perto, mas estacionar no Centro de Belém exige muita paciência e sorte a essa hora do dia. Apesar do calor, prefiro seguir a pé.

Na recepção da rádio, a recepcionista informa que o empresário não está e sua secretária acabou de sair para o almoço. Sem pedir maiores informações ela me oferece um papel manuscrito com os números dos telefones celular e fixo direto de Vanja, a secretária de Carlos Santos.

Ligo para ela enquanto saio andando pelo pelas ruas do centro comercial de Belém. Vanja me atende com educação, mas informa que não seria possível marcar a entrevista para aquele dia, pois o empresário só atende a esse “tipo de entrevista com bastante antecedência”. Ela diz que vai consultá-lo e me dará um retorno posteriormente.

Eu sigo pelas ruas estreitas do primeiro bairro da cidade. Decido, então, ir até o Largo das Mercês, onde fica a Praça do Mercedário, de frente para o prédio da antiga Alfândega, que tem suas costas e janelas de frente para a área portuária onde hoje está situado o complexo turístico Estação das Docas, ao lado do mercado do Ver-O-Peso. Minha intenção agora é encontrar Max José do Nascimento Alvin, conhecido vendedor de discos usados que tem uma barraca junto a outras dezenas de comerciantes autônomos naquela praça. Sei que vou encontrar lá discos em vinil da época que quero estudar. E sei que ele me dirá alguma coisa a respeito.

Enquanto ando pelas ruas, com prédios coloniais desfigurados por fachadas cheias de publicidade espalhafatosa e carros novos passando pela pista asfaltada, dividindo o espaço

---

<sup>83</sup> De acordo com o verbete “Pinduca”, do dicionário Música e Músicos do Pará, de Vicente Salles, editado pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT-PA), Aurino Quirino Gonçalves é “da banda de música da Polícia Militar de Belém, tornou-se conhecido como responsável pela transformação do carimbo, de música folclórica em música de consumo, com o lançamento, em 1973, do seu primeiro LP, intitulado Carimbó e Sirimbó do Pinduca, com sucesso de vendagem. Seguiram-se logo outros LPs, formando um conjunto de cerca de 30 discos de produção própria, além de colaboração em outros discos de parceiros e amigos. (...) Eliana Pitmann incluiu Mistura de Carimbó nº 2, de Pinduca, um pot-pourri, no LP “Pra sempre”, da RCA, com arranjos e regência de Severino Filho (p. 266).

com os pedestres, não posso deixar de pensar na conquista do presente de Maffesoli. Sua imagem da história que evolui como numa espiral, avançando em voltas em torno de seu eixo, como que sobrepondo camadas, é o retrato das épocas que se sobrepõem sobre o tecido urbano da cidade.

A conquista do presente é a conquista de todos os tempos no agora, é a dinâmica da vida, assim como ela é, para quem a vive no presente. O que resta às gerações futuras é a própria história quem dirá, de acordo com quem a narrar. Depende de quem revirar os destroços, as ruínas do progresso, caoticamente desorganizadas, no solo. Não do alto, de onde observa o anjo de Klee.

Essas espirais estão em torno da banca de Max, que, para a minha sorte, está funcionando naquele dia. Logo estou diante da prateleira de CDs onde há uma coletânea nova da gravadora Discos Copacabana, uma das principais gravadoras nacionais que operou entre os anos 1940 e 1990. Ela lançou discos de artistas paraenses, mas a coletânea dupla com mais de 30 canções representativas de seu vasto acervo não traz nenhuma canção paraense. Os registros sobre incorporações das gravadoras nacionais pelas chamadas *majors* não dão conta das estratégias para a música regional. O que Dias (2000), Costa (2011) e Vargas (2013) mostram é que a Continental e a Discos Copacabana eram as gravadoras que mais detinham artistas regionais e que muitas vezes a distribuição desses artistas se restringia à própria região.

Então, a compreensão de como era o momento anterior à entrada de artistas regionais a um circuito de distribuição nacional ou mesmo mais amplamente regional é ainda, de certa forma, ignorada.

Max me reconhece. Sobre a prateleira de CDs há também um disco da Norman Bates, banda em que toquei por 15 anos. Também costumo comprar discos com ele. Explico o que vim fazer no Centro e começamos a conversar. Logo ele me mostra os discos paraenses de vinil mais antigos que ele tem embaixo da prateleira. Os discos de Pinduca, há bem pouco tempo, poderiam ser encontrados em bancas no Ver-O-Peso por preços que variam de R\$ 3 a R\$ 10 dependendo do estado de conservação. Mas o interesse pelo vinil cresceu, assim como vem crescendo o interesse pela música paraense. Max não é um vendedor qualquer e, ainda que não seja fã do carimbó eletrificado, sabe o valor que tem. Descubro raridades e particularmente três discos aparentemente do mesmo ano me interessam sobremaneira, inclusive o primeiro de Pinduca. O papo amigo me rende um bom desconto. Antes de partir, Max pergunta se eu conheci Darin, um americano que passou meses em Belém pesquisando os discos de Guitarradas e Carimbó. “Eu vendi quase todos esses discos para ele”, afirmou.

Max ficou de me enviar o e-mail de Darin pela sua página no Facebook. Pela rede social eu também conheci o perfil de Samy Ben Redjeb, alemão que tem um selo de música “análoga” à música africana e está lançando o primeiro disco de Mestre Cupijó, Siriá (1972), o disco verdadeiramente seminal do folclore de origem negra paraense, a quem Pinduca deve a inspiração do “Sirimbó”.

Vou embora da banca de Max depois de comprar três discos por R\$ 50. Ganhei um de bônus. Foi um preço bom. Max me disse que os três não sairiam para qualquer pesquisador ou colecionador por menos de R\$ 90<sup>84</sup>. Vou analisar os três discos nos próximos tópicos.

#### 6.4. As marcas deixadas nos LP's

O *Long Play* foi lançado no mercado mundial em 1948, pela Columbia Records – hoje incorporada pela Sony Entertainment. Não consegui registros de gravações de artistas paraenses em formato de *singles* ou outros, anteriormente ao lançamento dos LPs. É possível que como chegasse tardiamente à cidade, a indústria e os artistas locais tenham optado pelo formato naquele momento consagrado. Posteriormente existem registros de *singles* e cassetes, entre outros formatos. Mas antes, o formato predominante é o LP.

Há muito poucas referências sistemáticas sobre a economia dessa indústria fonográfica em Belém. Antes das gravadoras locais se instituírem, a partir do lançamento de discos de artistas regionais por gravadoras nacionais, especialmente os de Pinduca, os discos eram lançados desde a década de 1960 com patrocínio de empresários locais, que bancavam as viagens de grupos inteiros para que eles fossem ao Rio de Janeiro gravar, pois sequer existiam estúdios de gravação em Belém.

Max me mostra o disco de vinil mais antigo em sua banca naquele dia: “Quarteto”, de Alberto Mota, segundo ele, lançado em 1963. O disco fora gravado no Rio de Janeiro e trazia uma banda de “baile” interpretando bossas e música de baile da época. Como conta Edgar Augusto em relato citado anteriormente, Alberto Mota viajava com toda a sua banda, com patrocínio do comércio local para gravar no Rio de Janeiro porque não havia estúdio de gravação em Belém. Dessa forma, presume-se que antes do interesse das gravadoras nacionais, a inexistência de estúdios e gravadoras na cidade restringia a gravação e

---

<sup>84</sup> Na internet, o LP “O Rei do Carimbó, de Alypyo Martins, um dos títulos que adquiri com Max, podia ser encontrado no site Mercado Livre por até R\$ 220, no mesmo dia da minha compra.

lançamento de discos aos músicos que interagiam entre o mercado de baile da noite e as rádios e seus programas de auditório.

Mestre Vieira conta a Lobato que o trabalho dele, assim como o de Pinduca, foi lançado pela Continental, gravadora que foi incorporada pela Warner na década de 1990. A Continental, naquela época, tinha o nome de Beverly – Som e Eletrônica Ltda., como aparece grafado na capa do primeiro disco de Pinduca.

De acordo com o relato de Vargas,

Entre as décadas de 1960 e 1970, de um lado pela política econômica dos governos militares e de outro pela expansão das empresas internacionais, a Continental passou a enfrentar a concorrência das companhias fonográficas estrangeiras que, aos poucos, deixavam de lançar e distribuir seus discos por empresas nacionais e passavam a se estabelecer no país. Na disputa comercial e com o maior poder econômico das multinacionais (*majors*), os artistas que demonstravam ser atrativos ao mercado, tanto em volume de vendas como em consistência de consumo, passaram a ser contratados por essas empresas. As gravadoras nacionais, por sua vez, se mantiveram na área dos gêneros mais populares, que tinham boa vendagem. No entanto, por vários de seus lançamentos terem preços menores (“disco econômico”), ocupavam menor espaço no mercado e eram consumidos por um público de menor poder aquisitivo (VICENTE apud VARGAS: 2002. p. 10).

De acordo com Dias (2001), como não havia mais trabalho de representação para as empresas que antes distribuía as *majors* estrangeiras, elas se tornaram gravadoras. Com o processo de expansão incentivado pelo governo militar, sobrou a fatia do amplo mercado regional brasileiro para as gravadoras nacionais – deixando as gravadoras internacionais comercializando a música estrangeira e consolidando um *casting* de artistas nacionais “de ponta”.

Paulo Cesar Araújo (2002) aposta no preconceito como elemento que ajudou a consolidar uma MPB supostamente erudita e “sofisticada” como a “cara musical” do Brasil, em detrimento de uma ampla música romântica, a chamada música cafona, que foi posteriormente rotulada de “brega”. A reveladora biografia de um dos maiores executivos da indústria fonográfica no Brasil, André Midani (2008), sugere que pode, sim, ter havido em algum momento uma exclusão de gosto pelo gênero<sup>85</sup>.

O fato é que as gravadoras nacionais que investiram na música regional perderam espaço com as fusões e apostas do setor no Brasil – momento este que se consolidou a partir dos anos 1990 e coincidiu com um crescente apetite das empresas por lucro e um momento de

---

<sup>85</sup> Leia sobre isso o relato de Midani a respeito da carreira de Orlando Dias e o que ele chamou de “marketing psicanalítico” nas páginas 84-87 do livro cujo sugestivo título é “Música, Ídolos e Poder – Do vinil ao Download”.

crise de modelos de comercialização, que surgiram após o advento dos softwares de compartilhamento de arquivos no final dessa mesma década.

Os catálogos regionais das gravadoras nacionais, ao contrário do que ocorreu com o grupo de elite da MPB, foi sistematicamente desprezado pelas multinacionais que as adquiriram, saindo progressivamente de catálogo<sup>86</sup>. Até a década de 1990, o movimento originado no Pará com a Lambada ganhou o Brasil a partir de uma infraestrutura montada regionalmente pelo empresário Carlos Santos, se articulando com as gravadoras nacionais, rádios e empresários pelo Nordeste e restante do país.

O texto de Costa atesta a importância de Carlos Santos, proprietário da Gravasom, para o mercado regional:

A Gravasom manteve-se entre as mais importantes gravadoras da década de 1980. Pode-se considerar que, muitas vezes, ela representou uma espécie de meio caminho entre o sucesso local e o nacional, pois ter um contrato com a Gravasom significava ter maior estrutura para gravar e veicular as músicas regionalmente (no Pará, no Nordeste e mesmo em espaços restritos no Sudeste), o que possibilitaria, por sua vez, a assinatura de contratos com outras gravadoras de outras regiões do país. Alguns artistas paraenses conseguiram fazer esta trajetória e se tornaram bastantes conhecidos em outros estados. (COSTA, 2011: p.160).

Com a performatização do ritmo e a entrada de músicos e artistas mais experientes profissionalmente e com apelo comercial maior, a lambada original, as guitarradas e o carimbó ficaram relegados novamente ao interesse de curiosos e pesquisadores. Localmente, o carimbo passou a ser elemento de atração turística, com a incorporação da tradição pelos chamados grupos parafolclóricos.

Antes do lançamento do disco de Pinduca, porém, artistas paraenses lançavam seus discos com patrocínio direto, mesmo que tivessem que pensar os discos no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Mais do que estudos disponíveis na internet, as capas dos discos que circulam pela banca de Max falam (e somam-se com as informações do comerciante) sobre a dinâmica de trocas da música paraense naquele momento. Selecionei três discos de diferentes artistas para serem analisados. O que eles têm em comum é o objetivo de se popularizar utilizando o carimbo como referência.

Os discos regionais do Pará anteriores ao LP de estréia de Pinduca praticamente não têm informação técnica nenhuma. Aparentemente a preocupação com o registro histórico era

---

<sup>86</sup> Sobre isso devo registrar que em 2001 na tentativa de readquirir ganhos perdidos com os compartilhamentos de arquivos na Internet, as *majors* se abriram a propostas de pesquisadores e colecionadores como o baterista dos Titãs, Charles Gavin, de resgatar essa parte ignorada de seus acervos. Um texto da revista Veja, de janeiro de 2001, informa sobre essa condição: [http://veja.abril.com.br/170101/p\\_128.html](http://veja.abril.com.br/170101/p_128.html). Acessado pela última vez em 26 de janeiro de 2014.

nula, ou insignificante. Os discos que não foram lançados por gravadoras nacionais legalmente constituídas não contêm sequer o ano de lançamento impresso na capa ou mesmo no selo interno. Dois dos três discos que vou analisar aqui contêm essa informação porque foram lançados pelas duas gravadoras acima citadas, Beverly e a Discos Copacabana. Mas o disco mais raro dos três é certamente “Carimbó”, do Conjunto Orlando Pereira. Lançado pela marca “Radiolux Discos”, provavelmente trata-se de um “selo” de patrocínio direto das lojas de departamento de mesmo nome muito popular em Belém naquela década.

O tamanho do corpo da letra do título “Carimbó”, em vermelho gritante sobre fundo branco encardido, mostra o destaque dado no projeto gráfico para o nome do ritmo regional. Logo abaixo, a ilustração assinada por “J. Pinto” mostra um contraste de luz e sombra de traços rústicos dando ênfase a formas humanoides em movimento. Os músicos estão sentados sobre um banco tocando tambores que lembram o curimbó. Mas um detalhe chama atenção ao olhar mais atento: os tambores estão pendurados por uma alça cruzada sobre o ombro, o que não é comum. A gravura “rústica” talvez tentasse evocar a tradição original do carimbo, rural/suburbana.

Mas ainda há outro elemento: um instrumento de sopro entre os músicos que animam a festa representada na capa do disco. Na verdade, o que se mostra é um “baile” moderno, o tipo de baile que o próprio conjunto Orlando Pereira costuma ainda hoje animar ao som das canções de sucessos de todo o momento. O que esse disco nos mostra é que havia uma intensa vontade de trazer o carimbó a novos espaços de fruição, difusão e comércio emergentes naquela cena, tirando-o do terreiro, onde surgiu.

Na contracapa, um texto reproduzido em português, inglês e francês descreve o gênero como “*uma dança regional aculturada que revela traços culturais lusitanos negros e ameríndios*”. Assinado pela folclorista Maria Brígido, o texto cita as definições do poeta e também folclorista Bruno de Menezes e do modernista Mário de Andrade. Nele, as medidas do tambor são discriminadas:

Os tambores são de 0,90 a 1,50 de comprimento, por 0,40 ou 0,50 de diâmetro, de troncos de árvores escavados, com uma abertura lateral em toda a extensão [sic] para emissão de som e fechada numa das extremidades, por pele de animal silvestre.

Logo, não se poderiam segurar os tambores nos ombros de tão grandes. Mas isso é só um detalhe do ponto de vista da espetacularização da “música pop”. O misto de estilística pop e o culto erudito demonstra a aura que circundava o carimbó.

Tratasse de uma representação estilizada que traz a intenção de mostrar o carimbó como produto de exportação, de mais fácil assimilação. Não há referência explícita ao ano de lançamento deste disco, mas a ilustração de capa mostra o número “972” junto à assinatura do artista, o que nos sugere que um Algarismo possa ter ficado de fora da composição final do projeto gráfico, sugerindo a criação da ilustração no ano de 1972. Em um anúncio na internet, no site Prefiro Vinil<sup>87</sup>, o disco se encontrava a venda por R\$ 35 e o anunciante informava o ano de lançamento como 1972. Segundo relato oral do músico e pesquisador Bruno Rabello, o disco seria de 1974, e de acordo com o depoimento de Max da banca de vinis e CDs, de 1973.

O fato é que por esses anos a “disputa” por uma visibilidade conexa ao carimbó era grande. Podemos dar um exemplo dessa versatilidade do ritmo com o relato do pesquisador Alfredo Oliveira (1999):

Quando as gravações de carimbó começaram a se multiplicar, até o triângulo não tardou a ser introduzido nos arranjos dançantes. Em arraias juninos, no meio dos baiões da época, o carimbó intrometeu-se numa boa sem nenhuma cara de intruso. Mas, com Pinduca, o carimbó se amerengou, por assim dizer. Congas e maracas vieram participar do ritmo frenético, eletronicado. Com a explosão da lambada, também de gosto do Pinduca, no meio do salão tornou-se comum a gente ficar sem saber se o ritmo tocado é carimbó ou caribenho. Por sua vez, o lusitano Roberto Leal gravou carimbó. Logo apareceram bobalhões achando que vira e carimbó dava no mesmo. Hoje a fusão de boi com carimbo ganha outros adeptos. Devo registrar, finalmente, que os solos de sax, piston, clarinete, na execução do carimbó, lembram os improvisos do jazz, os vãos livres do choro. Quer dizer, por tudo isso, o carimbó pode ser considerado um perfeito camaleão. (OLIVEIRA, 1999: p. 358).

Ou seja, nos primeiros anos de 1970, o carimbó iniciava um grande passeio, fosse pelos gêneros musicais, conduzido por todo tipo de (re)interpretações de artistas paraenses, nacionais ou mesmo estrangeiros; fosse pela cena nacional, conduzido pelos seus próprios representantes nativos.

Mas exatamente naquele ano de 1973, quando “Carimbó e Siriá do Pinduca” foi lançado, o carimbó começou sua incursão pela indústria fonográfica nacional. O disco lançado pela Beverly traz o registro do ano de lançamento, ao contrário do LP produzido com patrocínio direto<sup>88</sup>. A dinâmica “presenteísta” era negligente, no mínimo, do ponto de vista empresarial, com o registro histórico. Essa lacunas temporais fazem parte dos mistérios do carimbó e da cultura massiva da cena musical de Belém.

<sup>87</sup> Disponível no link reduzido: <http://bit.ly/LqIQts>. Acessado pela última vez em 27 de janeiro de 2014.

<sup>88</sup> Observe-se que não havia lei de incentivo naquela época no Pará, mas os magazines Radiolux deixaram sua marca registrada na história.

## 6.5. Destaque local na embalagem do produto

O disco de Pinduca traz na capa uma foto do mercado do Ver-O-Peso, tendo em primeiro plano as proas de duas embarcações coloridas, típicas da região, e ao fundo o mercado de ferro, peça de arquitetura inaugurada no período de opulência do ciclo da borracha (Século XIX) e até hoje imagem de cartão postal da cidade – porém, sem os requintes de efeitos de luz e contraste possíveis com os equipamentos eletrônicos e *softwares* de edição de hoje.

Sobre a imagem do mercado está grafado o título “Carimbó e Sirimbó do Pinduca”, sendo que os dois primeiros nomes estão curvados sobre o conectivo “do” e logo abaixo o nome do artista, que fica centralizado sobre a imagem do mercado. A leitura semiótica é de destaque para os ritmos significantes grafados, aí incluído um suposto “novo ritmo”, o sirimbó, mistura do “Siriá”, revelado com a gravação do primeiro disco de Mestre Cupijó<sup>89</sup>, com o tradicional carimbó. Dessa forma, temos um destaque para aquilo que é regional com um elemento de “novidade” e hibridação.

A imagem do Ver-o-Peso denota a clara identificação da música com um “local”, um elemento “exótico” como o próprio mercado. O elemento de uma identificação regionalista e a personalização que exalta indiretamente o artista “inovador”, que inventou um novo ritmo. O sirimbó era o diferencial do Pinduca. O seu marketing, o *soft power* com que ele ia à luta na disputa já acirrada, mesmo antes da estréia “eletronizada” em disco, pela paternidade de novos gêneros regionais. Um passaporte para o pretendido grande passeio pela cultura emergente da Música Popular Brasileira.

No repertório, o disco traz ao lado dos títulos das faixas o nome do “estilo” que ela representava: “sirimbó” ou “carimbó”. A faixa 5 do lado b encerra o LP com uma peça musical que já se tornara comum nos bailes de Pinduca, o “Pot-Pourri de Carimbós”. Todas as faixas do disco são creditadas ao próprio Pinduca ou como “D.P.” (de domínio público). Pura emergência de táticas em busca de espaço no campo midiático que parece ter seduzido muitos dos artistas paraenses daquela época.

---

<sup>89</sup> Joaquim Maria Dias de Castro (1936-2012) lançou o disco “Siriá” entre 1972 e 1973 (também não há referência explícita sobre o lançamento do disco na sua capa ou rótulo interno). O disco foi relançado pelo selo Analog Afrika em 1º de abril de 2014. Links disponíveis em <https://soundcloud.com/analog-afrika/mingau-de-a-ai-mestre-cupijo> Último acesso em 27 de janeiro de 2014.

## 6.6. O carimbó pede passagem e a MPB mostra a miséria nativa

O próximo LP a ser analisado é “O Rei do Carimbó”, de Alypio Martins. Não se trata de um disco de estreia. Identificado com os ritmos populares românticos, Martins saiu de Belém com 15 anos de idade para ser cantor no Rio de Janeiro, e, ao que tudo indica, decidiu aproveitar a “onda” que se formava naquele momento com a movimentação promovida por Verequete e Pinduca, e decidiu apostar no carimbó como produto de exportação para o resto do Brasil.

Essa intenção fica evidente na capa de seu terceiro disco, o primeiro pela gravadora Discos Copacabana, com a imagem da foto emoldurada por frisos estilizados. Nessa imagem, o cantor aparece posando diante de um *boeing* estacionado na pista de pouso. Ao fundo aparece a bandeira do Brasil pintada na aeronave. O céu azul e a luz dura não deixam dúvidas sobre a “tropicalidade” ambiente. Essa ideia é ainda reforçada pelo texto que está na contracapa do LP. Assinado pelo ator paraense Lúcio Mauro, o texto reproduz uma característica comum dos discos “regionais”, a descrição dos ritmos ou estilos em evidência no disco. Uma apresentação que tenta mediar a compreensão dos ouvintes da audiência nacional fora da região. No entanto, ao invés de ser assinado por um estudioso, folclorista ou jornalista especializado, dessa vez, o texto do disco de Alypio Martins<sup>90</sup> é assinado por um ator nativo, de repercussão nacional pela sua participação no programa do humorista Chico Anísio, contratado da Rede Globo. Lúcio Mauro começa sua defesa do ritmo paraense perante o Brasil da seguinte forma:

A Música Popular Brasileira ganha dimensões extraordinárias no Mundo das Artes pela autenticidade das suas origens, dos seus ritmos, e pelo valor de seus autores e intérpretes. Neste LP tudo cresce e merece todo o nosso respeito e carinho, porque nele está contido e exaltado sobremaneira o Folclore Brasileiro. É quase como o primeiro lançamento, o primeiro passo para todo o Brasil, de “O CARIMBÓ” – Ritmo gostoso, dolente, amoroso e sestroso, originário do querido PARÁ, entremeados de canções que embalam e fazem adormecer a tristeza. [...]

A intenção é clara: tornar acessível ao resto do Brasil o ritmo novo que vem do Norte. A vontade de afirmar o trabalho de Alypio Martins também denota que a estratégia é tentar creditar o pioneirismo negligenciando os pioneiros (“É quase como o primeiro lançamento...”). Mesmo não podendo afirmar categoricamente que era o primeiro, a fala mostra que havia uma “corrida” para ser o “pai da criança”, uma disputa velada entre os

---

<sup>90</sup> Depois o artista passou a assinar Alípio Martins.

representantes conterrâneos dessa cultura. Desagregação em nome do sucesso comercial? Relatos de outros “mestres” de Carimbó e das Guitarradas a mim dados durante minha trajetória de jornalista e produtor mostram que essa vaidade sempre foi latente na maioria deles<sup>91</sup>. Por outro lado, qualquer dissimulação é abafada pelo comercial que traz as características nativas que identificam o próprio gênero musical: “gostoso, dolente, amoroso e sestroso.”

Poder-se-ia dizer que se trata de um animal exótico, mas dócil.

A disputa por ser o “primeiro” revela que a possibilidade de “sucesso” onde não se comportava mais do que um ou poucos representantes dessa cultura exótica era, por assim dizer, uma chance remota — como de fato se comprovou depois. Esses cantores eram nada mais do que os representantes de um lugar “exótico”, distante, mas que não podia ser ignorado pelo resto do Brasil por seu alcance regional e por constrangimento cultural.

Lúcio Mauro termina o texto evocando o amigo ilustre: “É, minha gente, depois de ouvirem este LP, só repetindo Chico Anísio: “Isto é bom... é bom até demais.”

Percebe-se a tática que tenta vencer a resistência da cultura nacional, que estava naquele momento consolidando a elite da MPB, e tentar emplacar uma música local nesse contexto.

No repertório, músicas como “Verão de Ipanema”, “Meu bem do Pará”, “Carimbossa” e “Farinhada” mostram também a proposta de junção dos elementos de uma cultura local com a cultura nacional dominante.

É bom lembrar que esse disco fazia parte do acervo da Discos Copacabana, que, ao contrário da Continental, investia mais forte na cultura popular de massa no Brasil naquele momento. A Continental/Beverly tinha um repertório mais ao terreno do regional mesmo. Alypio Martins lançou mais três discos com o título de “Rei do Carimbó” (Volumes 2, 3 e 4) mas desistiu de tentar emplacar como representante do ritmo regional. Ele sequer é citado no relato de Paulo César Araújo (2002), uma espécie de defensor da música “cafona”, excluída da história da MPB pela elite das gravadoras nacionais e multinacionais no Brasil.

Por sua vez, o segundo disco de Pinduca (Carimbó e Sirimbó no Embalo Vol. 02/1974) trazia na capa agora o artista e todo o seu grupo de músicos sentados junto ao corrimão de uma ponte de concreto na Praça Batista Campos, em Belém. Na contracapa, o rosto do artista negro com o cabelo cuidadosamente engomado e penteado.

---

<sup>91</sup> O guitarrista da banda Cravo Carbono, Pio Lobato, conseguiu reunir Mestre Vieira, Aldo Sena e Mestre Curica em um CD intitulado “Mestres da Guitarrada”, lançado em 2004 pela Fundação de Telecomunicações do Pará – Funtelpa. Foi o marco do *revival* do gênero. Em 2012, o trio se desfez por desavenças entre Vieira e os demais integrantes do grupo.

No terceiro disco (Carimbó e Sirimbó no Embalo Vol. 03/1974), a capa, mais elaborada, traz somente o artista sentado e recostado com a perna estendida ao longo do piso que não deixa ver se era o chão ou o umbral de uma grande janela. Ele está em trajes finos para a época: camisa engomada de botão e manga comprida, calça justa, cinto de couro branco, um grande anel em cada dedo anelar, cabelos cuidadosamente engomados e penteados. A foto tirada com lentes de melhor qualidade desfoca poeticamente o ambiente verde de floresta ao seu redor. O nome “Pinduca” ganha destaque no projeto gráfico. É um artista que tenta se mostrar mais refinado.

Pinduca gravou mais de 30 discos, a maioria deles, daí em diante, dando destaque para a sua figura pessoal. O título trazia sempre o indicativo do “volume”, o que traz consigo a ideia de “repetição”, mais do mesmo tradicional. Com a saída da gravadora nacional, as estratégias de ingresso em um circuito nacional, se é que houve, se frustrou, ficando ele circunscrito ao circuito folclórico, com o qual o artista, que também é policial aposentado, ainda hoje parece conviver artisticamente. Passou a adotar trajes “típicos” incluindo um chapéu de palha estilo sombreiro, cheio de adereços artesanais. A ideia de repetição desse ciclo mostra que talvez essa tática tenha se estendido por mais tempo, sendo supervalorizada. Ou o artista não se desapegou dela ao atingir seu objetivo, ou, talvez, tenha a noção presente de que está sempre a perseguir um *status* inatingível.

Recentemente, com o recrudescimento dos ritmos paraenses no contexto nacional, Pinduca voltou a círculos midiáticos alternativos, tocando em 2010 com a carioca Do Amor, banda que teve como tática de afirmação diante do público um resgate do carimbó, esteira em que outros artistas seguiram, inclusive o baiano camaleônico Caetano Veloso.

Em seu disco de 2012, “Abraço”, Caetano gravou um carimbó estilizado, chamado “O Império da Lei”, em que presta uma homenagem crítica ao estado que deu origem ao gênero. Curta, direta e contemplativa, como os versos do carimbó praieiro, a letra é aguda:

*O império da lei há de chegar  
No coração do Pará  
O império da lei há de chegar lá  
(...)  
Quem matou meu amor tem que pagar  
E ainda mais quem mandou matar  
Ter o olho no olho do jaguar  
Virar jaguar*

Como que lembrando a condição de subdesenvolvimento do estado, de terra sem lei, Caetano só não faz justiça à exclusão da expressão regional da chancela sofisticada de Música Popular Brasileira. Ademais, o artista brasileiro midiático segue também tateando sentido para

as dinâmicas da vida artística, dialogando e estabelecendo a interação com as dinâmicas culturais do país, a seu modo. É em parte isso que o faz presente na vida de tantos brasileiros. Mas outra parte da engrenagem industrial é a que lhe coloca em evidência. É essa parte que os artistas amazônicos de Belém parecem não ter acesso e parecem buscar mais do que tudo. “O império da lei” é a institucionalização da dádiva maussiana, onde a obrigatoriedade se torna objetiva e evidente, mediada pelo poder de justiça estabelecido por um contrato social. A contemplação da natureza e a exaltação dela, como é característico dos versos do carimbó praieiro, como já frisei, está presente no verso que fala do “jaguar”, mas, nesse caso, a contemplação fantástica de Caetano traz a “percepção” de que o homem da floresta é (ou pode ser) tão primitivo quanto a própria natureza (...*virar jaguar*).

A noção civilizatória de Caetano pressupõe, então, que a contemplação e todas as características da cultura cabocla seja pressionada pelas características dessa modernidade civilizada, onde a Lei dita as regras. Essa lei, porém, não significa, como vimos em Derrida, uma possível justiça.

Ao contrário dos “regionalistas” paraenses intelectualizados, os baianos, cariocas, paulistas, pernambucanos e outros nativos do Brasil da MPB oficial, em seus “dias de luta”, tematizaram em audiência nacional os conflitos da sociedade brasileira em formação em suas canções, em seus discursos, em artigos e entrevistas na imprensa. Como se comportou nesse mesmo período a elite da Música Popular Paraense? É o que pretendo abordar no próximo tópico.

## 7. Dando voltas em espiral: retornando à dádiva

Se por um lado o “nativismo” existe a assombrar a música “pop” contemporânea local, por outro, os seus agentes assombram o centro dinâmico (cultural e econômico) do País, com uma tática de força branda, esperando dele uma retribuição, algo que ajude a promover e fazer reconhecer sua identidade cultural. Para completar essa dinâmica, devemos nos lembrar do informante Maori que fez Mauss atentar para o *hau*, que os antropólogos entendiam como o “vento que sopra”, mas que, na verdade, era o “espírito da coisa dada”. Vale revisitar a fala do nativo maori Tamati Ranaipiri:

Vou lhes falar do *hau*... O *hau* não é o vento que sopra. De modo nenhum. Suponha que você possua um artigo determinado (*taonga*), e que me dê esse artigo; você me dá sem preço fixado. Não fazemos negociações a esse respeito. Ora, dou esse artigo a uma terceira pessoa que, depois de

transcorrido um certo tempo, decide retribuir alguma coisa em pagamento (*utu*), ela me dá de presente alguma coisa (*taonga*). Ora, esse *taonga* que ele me dá é o espírito (*hau*) de *taonga* que recebi de você e que dei a ela. Os *taonga* que recebi pelos *taonga* (vindos de você) é preciso que eu os devolva. Não seria justo (*tika*) de minha parte guardar esses *taonga* para mim, quer sejam desejáveis (*rawe*) ou desagradáveis (*kino*). Devo dá-los de volta, pois são um *hau* do *taonga* que você me deu. Se eu conservasse esse segundo *taonga*, poderia advir-me um mal, seriamente, até mesmo a morte. Tal é o *hau*, o *hau* da propriedade pessoal, o *hau* dos *taonga*, o *hau* da floresta. *Kati ena* (basta sobre esse assunto) (in MAUSS, 2003: p. 198).

A anotação é uma descoberta importante para Mauss. Ela resume o sistema jurídico dos maori e indica que a obrigatoriedade não envolve somente a relação direta entre duas pessoas. Mauss considera tão importante o fragmento que dá a sua própria interpretação textual. Dada a importância do conceito na sugestão de hipótese que levanto aqui, transcrevo a releitura de Mauss:

Os *taonga* e todas as propriedades rigorosamente ditas pessoais têm um *hau*, um poder espiritual. Você me dá um, eu o dou a um terceiro; este me retribui um outro, porque ele é movido pelo *hau* de minha dádiva; e sou obrigado a dar-lhe essa coisa, porque devo devolver-lhe o que em realidade é o produto do *hau* do seu *taonga*. (MAUSS, 2003. p. 198).

Mais da interpretação intuitiva de Mauss pode nos aproximar do nosso fantasma. Confira:

Se o presente recebido, trocado, obriga, é que a coisa recebida não é inerte. Mesmo abandonada pelo doador, ela ainda conserva algo dele. Por ela, ele tem poder sobre o beneficiário, assim como por ela, sendo proprietário, ele tem poder sobre o ladrão. Pois o *taonga* é animado pelo *hau* de sua floresta, de seu território, de seu chão; ele é realmente “nativo”: o *hau* acompanha todo detentor. (*Ibidem*. p. 198-199).

Nosso fantasma é nativo e assim como o *hau* maori circula juntamente com a coisa dada. A coisa dada no nosso contexto é a criatividade, a música como força vital de expressão e de socialidade. Para seguir esses caminhos em busca do nosso fantasma sugiro um olhar sobre a cena cultural da música regional paraense dos anos 1970.

## 8. Mediações regionais: hegemonia x contra-hegemonia

A trajetória descritiva e analítica da evolução de alguns fragmentos da cena cultural de Belém aqui empreendida tem circulado no seu próprio eixo, trazendo consigo vários aspectos ligados à vida musical da cidade, em sua relação com uma “cultura nacional”, tal como esta é percebida e interpretada por aquela. Neste percurso, já observei que o termo “Indústria

Cultural”, originalmente tão caro ao campo das Ciências da Comunicação, é utilizado em alguns momentos com características mais práticas e menos teóricas, assim como no empreendimento intelectual promovido por Adorno (2011 p. 85-136) e Horkheimer (2011b) e seus intérpretes. De certa forma Ortiz (2006) e Dias (2000), no campo nacional, e Costa (2011), na análise que empreende do movimento de eletrificação do carimbó, ignoram aspectos mais densos, cognitivos e sociais, promovidos pela discussão da Escola de Frankfurt.

Não ignoro essa dimensão, e ressalto a pertinência e a qualidade do debate empreendido por Gabbay (2013) em sua tese de doutoramento sobre o Carimbó do Marajó, relativizando as questões entre o pólo de uma abordagem crítica da Indústria Cultural e uma comunicação gerativa proposta por Paiva (2004) fundada nas relações comuns, de solidariedade de base, como sugere a maior parte da obra de Maffesoli (1988, 2001, 2005 e 2008). Transitar entre as dimensões da crítica global e as análises dos microssistemas é o exercício que nos cabe como cartógrafos e investigadores. Observar as dimensões de mediação entre o sistema hegemônico e movimentos populares contra-hegemônicos, através do discurso empreendido pela cultura popular, assim como descrito por Martim-Barbero (2001), é uma outra referência nos campos da comunicação e da cultura com que este trabalho em particular deve dialogar, estabelecendo não somente um espaço de conexão e diálogo permanentes entre culturas, mas também entre seus lugares efetivo e territórios simbólicos dentro de um espaço institucionalizado.

A potência da produção artística em Belém sugere uma sociabilidade de base intensa. Observa-se, porém, a pressão por uma modernização, que pode ser compreendida como a consolidação de uma tipificação, ou de uma experiência de pertencimento a uma cultura nacional institucionalizada. As estratégias e táticas dos artistas paraenses se estabelecem dentro dessa dinâmica ampla e complexa, multidimensional.

Este trabalho não tem por objetivo afirmar teorias ou teses sobre a conceituação do fenômeno. Ao colocar os debates teóricos conexos aos temas aqui abordados em suspensão, desenvolvo uma estratégia metodológica, própria do método fenomenológico aqui proposto, para revelar as dimensões intrínsecas ao fenômeno e nele imbricadas. As digressões e as reflexões possíveis que se mostram, guiam-me na tentativa de descobrir a pertinência de cada fragmento descrito. Mas não se tenta formar uma tese. São, no máximo, hipóteses e intuições a respeito do fenômeno.

A abordagem econômica aqui empreendida não se propõe, portanto, como uma abordagem “economicista”. Ela pretende revelar uma dimensão própria da cultura em relação ao seu contexto social, ou, mais precisamente, à maneira como os agentes sociais estudados a

percebem. Ela também tem uma dimensão histórica fundamental para a compreensão do fenômeno. Essas duas perspectivas devem ser sempre confrontadas para a descrição crítica suprir os saberes que poderão advir ao conhecimento e à prática gerativa, como já foi dito neste trabalho, sempre possível *a posteriori*.

Não há aspectos fortuitos das amostras aqui descritas. Elas representam sempre uma característica ou um indício da dinâmica sociocultural de cada evento histórico da produção cultural e artística da cidade. Todos os elementos possíveis de análise, porém, não poderiam ser empreendidos neste trabalho. Sua compreensão mais ampla, por um público mais amplo e não nativo, se dá no processo próprio de cada leitura, na apreensão das dimensões de cada leitor. Uma parte da bibliografia aqui referenciada dará certamente muito maior alcance aos relatos aqui efetuados. O processo de descortinamento sobre as dimensões culturais da Amazônia é um processo em curso, como se pode constatar do debate proposto no primeiro capítulo deste trabalho.

### **8.1. Fantasmas que assombram a Amazônia**

Considero que a eletrificação do carimbó exige um olhar mais cuidadoso dos estudiosos do assunto, pois é naquele momento também que muitos fatores de desenvolvimento econômico mundial incidem pressão por modernização, pressão esta que se assenta sobre o tecido social da cidade de Belém, com todas as suas heranças e tradições culturais. E o carimbó eletrificado é uma das mais fortes expressões desse fenômeno na economia cultural da Amazônia.

Paralelamente ao fenômeno cultural da eletrificação do carimbó, a movimentação artística empreendida pela chamada “música regional”, ou pela Música Popular Paraense, era efervescente e crítica. A movimentação empreendida por Ruy Barata, Fafá de Belém, Paulo André Barata e outros artistas e intelectuais daquele movimento é reveladora ela também de um contexto que se insere na cultura nacional um “fragmento” da cultura Amazônica.

Vale observar que era um movimento local e intelectualmente muito mais crítico, em sua dimensão política, apesar do discurso poético associado ao imaginário bucólico, essencialista e não-conflituoso de uma Amazônia ribeirinha, idealizada. João de Jesus Paes Loureiro (2001) exerceu, do ponto de vista acadêmico, o mesmo papel que outros poetas o fizeram em relação à música: o de traduzir de forma linguisticamente sofisticada a visão do

habitante dos espaços mais isolados da Amazônia, aquele onde habita o “caboclo ribeirinho”, ajudando assim a preservar sua memória e sua cultura idealizada. Ajudando também a contextualizar, no seu registro, os conflitos entre a modernidade e um mítico estado natural do homem dos rios e das florestas<sup>92</sup>.

Loureiro e Ruy Barata eram artistas intelectuais que fizeram parte dessa cena musical que co-habitava o espaço do carimbó na Belém dos anos 1970. Castro observa, por exemplo, que

O autor de “Esse rio é minha rua”, o poeta Ruy Barata, é capaz de sintetizar com sua obra poética, mas também com sua atitude, marcada por uma militância política de várias décadas e por sua boemia, a própria cena cultural [de Belém]. (CASTRO, 2011: p. 29).

A postura intelectual de Ruy Barata tinha uma dinâmica local. E em nada se poderia comparar sua atuação com a de artistas da MPB como Caetano Veloso, por exemplo. Mesmo considerando que um fosse exclusivamente poeta e o outro, predominantemente, um músico performativo.

Do ponto de vista moderno, poderíamos considerar uma espécie de timidez ou indolência. Mas Loureiro, ele mesmo discípulo de Maffesoli, explica a relação de tempo que se estabelece entre os habitantes da região, distante das pressões de modernização. A vivência do “homem amazônico” difere completamente do tempo moderno. As condições “amazônicas” propiciam “o devaneio poetizante”. Paes Loureiro explica:

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui esses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfigurada preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado da viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética. (PAES LOUREIRO: 2001. p. 68-69).

Da passagem do cotidiano para a estetização na cultura,

Essa transfiguração do real pela viscosidade ou impregnação do imaginário poético, acentua uma passagem entre o cotidiano e sua estetização na cultura, por meio da valorização das formas auto-expressivas da aparência, nas quais o interesse de quem observa está concentrado. Interesse que direciona o prazer da contemplação da forma das coisas marcadas pela ambigüidade significativa própria do que é estético. Nessas condições, no âmbito de uma sociedade como a Amazônia, ainda sem as grandes pressões da sociedade de consumo e do utilitarismo funcional das sociedades contemporâneas, o homem encontra um lugar e um espaço tomados de uma forma peculiar que propiciam o devaneio poetizante. (*Idem*).

---

<sup>92</sup> Para mais detalhes sobre a produção de Paes Loureiro Cf. Relivaldo Pinho de Oliveira (2003).

A performatização exacerbada parece estar ligada aos artistas modernos. Mas, diferentemente do caboclo, o intelectual, muitas vezes descendente de uma elite colonial da região, assume outras posturas diante do mundo moderno, e da modernização premente do lugar nativo. A presença do intelectual configura uma relação estética vivencial até então pouco abstraída. A performance intelectual em si só molda e configura a realidade retratada, também na vivência boêmia e participante desse intelectual, *a priori*, harmoniosa.

No contexto local, porém, sob os avanços modernizadores, muitas vezes, em muitos espaços invisíveis, os enunciados de “união” e de solidariedade importados das ideologias iluministas ou socialistas, esbarram na realidade subterrânea da diferença, da dinâmica de sobrevivência, que subsiste na sociedade para desde a guerra civil cabana, que consumiu a vida de mais de 40 mil pessoas pela capital e pelo interior do estado entre os anos 1835 e 1840<sup>93</sup>; na formação colonial da exploração do trabalho no ciclo da borracha; na migração nordestina e sulista; na segregação social imposta por governantes tiranos e políticas coronelistas, a harmonia entre o homem caboclo e a natureza viscosa e espermática, se transmuta.

*Soft power* é um princípio moderno, mas a ele subsiste um sentido dadivoso de retribuição, como presente nas sociedades ditas “arcaicas” estudadas por Mauss. O autor sugere em seu estudo que, a despeito da dificuldade de generalização, o sentido de troca e retribuição subsiste de forma universal, regendo as relações sociais e quase todo contexto, pelo menos parcialmente. A tradição, como se sabe, se afirma na repetição. Talvez os sucessivos ataques contra as populações que habitam ou habitaram a Amazônia tenham criado, aparentemente, estados de suspensão contínua de sentidos, dificultando a sedimentação de dinâmicas, quebrando repetidamente o fluxo de quem não tem a retaguarda institucional moderna, e onde a tradição “flutua” pelos meandros históricos de pressão modernizadora. Assim, sendo, essa força perde potência, ainda que possa se restabelecer em um processo contínuo. O *hard power* das guerras e dos confrontos bélicos minam qualquer ordem tradicional, de reciprocidade obrigatória, que pode caracterizar o *soft power* que aqui tento estruturar com base em uma dádiva nativa.

---

<sup>93</sup> Além da vasta (mas de difícil acesso) bibliografia publicada na região sobre a Cabanagem, que inclui os três volumes de *Motins Políticos* – ou história dos principais acontecimentos políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835, publicado em 1970 pela UFPA e já fora de catálogo; e *Cabanagem, A revolução popular da Amazônia*, publicado pelo Conselho Estadual de Cultura em 1985, e também fora de catálogo, sugiro, sobre a guerra civil cabana a leitura de “A miserável revolução das classes infames”, escrito por Décio Freitas e publicado em 2005 pela Editora Record. O livro trata das visões de um ex-revolucionário francês, Jean-Jacques Berthier, sobre suas “aventuras” na guerra civil amazônica. Décio Freitas, que morreu no período em que o livro estava no prelo, afirma que doou as cartas originais de Berthier à UFPA. Durante esta pesquisa consultei a direção da Biblioteca Central da instituição sobre os originais mas não souberam me informar a respeito.

Talvez seja isso que dê sentido difuso (e, às vezes, confuso) às estratégias entre os produtores e agentes públicos promotores da “cultura paraense”. Podemos citar, por exemplo, o projeto Terruá Pará, referencial para o momento midiático da cena paraense no Brasil. O projeto é propagandeado pelos seus promotores como uma “política pública de difusão e circulação da música paraense”<sup>94</sup>. O sentido de “política pública” sugere uma “posição” do Estado em relação ao que é público. Ter a circulação da música como política pública pode significar que estado nativo da Amazônia reconhece a necessidade da cultura nativa ser veiculada e identificada em outros planos territoriais, ou espectros midiáticos, a preservar sua memória e seu modo de fazer “arcaico” ou mesmo “modernizador”, mas a definir um lugar de fala caboclo. Um soft power agenciado pelo estado. Mas, como disse, de sentido difuso. Mas não deixa de ser um enfrentamento da indústria cultural nacional.

Por outro lado, numa estrutura de dominação interna, radicalmente excludente, a luta pela sobrevivência adquire contornos bárbaros. É assim em um estado “sem lei”, onde os assassinatos e as tiranias se protegem da ausência de regulação, seja por tradição ou por instituição modernizadora. Assim, o estado nativo (a elite que governa) perde força branda de convencimento das massas, uma vez que a sua seleção e sua amostragem dessa cultura nativa é sempre editada de acordo com princípios e interesses obscuros. O edital de seletivas do Terruá Pará, adotado em sua terceira edição, é a alternativa moderna para selecionar a amostragem da cultura local que deve circular. Os artistas selecionados por edital somaram-se no palco uma elite artística que incluía a Gang do Eletro e Paulo André Barata. Sendo Paulo André Barata descendente direto da elite cultural da década de 1970, enquanto a Gang do Eletro poderia ser associada a mesma condição marginal que o carimbó enfrentou antes e durante os anos 1960. Uma forma branda que os chamou de “nativos” parece tê-los unido.

Mas, devo observar aqui que não se trata de fazer um julgamento moral, social ou político de uma elite cultural local, trata-se de observar indícios de exclusão que se mostram no trabalho de pesquisa, contextualizando-os minimamente. Obviamente que o processo histórico não se atribuiu, em julgamento, a este ou aquele indivíduo. Trata-se antes, do ponto visto teórico, observar que “*tudo que o homem manifesta de particular é representativo da totalidade*” (SIMMEL, 2011, p.33). Cabe a mim, como sujeito local, despirm-me das amarras morais e observar de forma sistemática o fantasma que me viu antes, e me observa.

Certamente crítica em seu círculo social, a postura política de Ruy Barata e outros poetas dessa geração não transparece discursivamente, porém, na maior parte de sua obra

---

<sup>94</sup> A terceira Mostra Terruá Pará era assim anunciada pelos locutores da Rádio Cultura FM, promotora do evento, enquanto iam ao ar as apresentações das bandas que participavam das seletivas no Teatro Margarida Schivasappa, em Belém.

quando ela vira música na voz dos artistas paraenses daquela cena. Elas não foram ao enfrentamento da cultura nacional quando foram lançadas por gravadoras nacionais ou internacionais. Diferentemente do que foi a postura de artistas como Caetano Veloso, por exemplo. Isso não diminui o potencial de reverberação da música como instrumento de comunicação.

A reportagem do cotidiano amazônico é uma postura política para Ruy Barata, no contexto de sua convivência nessa cena. Observe:

A chamada letra regional é sempre uma letra política. (...) O opressor sempre impõe a sua linguagem. O regional foge a essa imposição. Todas as minhas letras são políticas porque não sou um alienado, flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime. (BARATA apud LEÃO, 2011: p. 152)

Coloco-me aqui diante de um dilema. Certamente, a convivência social de base sensível, cheia de vitalismo e de afetividade representa uma resistência à padronização modernizadora. Mas não podemos esquecer que o debate entre localismo e globalismo nos impõe a reflexão das ideologias que permeiam os espaços de disputa e dominação. Citando Bourdieu, podemos lembrar que

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer conhecer a região assim delimitada – e como tal desconhecida – contra a definição dominante, portanto reconhecida e legítima, que a ignora. (BOURDIEU, 2010. p. 116. Grifo do autor).

Poder-se-ia dizer que a postura, ainda que política, de Ruy Barata, era muito mais moderada e branda, do que a postura atual de Gaby Amarantos, que choca a todos com seus figurinos extravagantes e letras que retratam um cotidiano muito mais marginal, dentro da esfera nativa. Se observamos a leitura de Nye (2002) sobre a força branda podemos observar que ela é aplicada somente num momento histórico em determinados países onde não mais se tolera a guerra, onde, por sua vez, a ordem foi instituída historicamente com o apoio da força militar. Ou seja, havia um período onde o uso da força era necessário, onde a resistência deveria ter força. Nesse processo espiralado e cumulativo, só tem força branda quem acumulou alguma força ao longo do trajeto. Obviamente que não podemos colocar o artista na mesma posição que estrategistas de guerra, ou podemos? Bem, eu deixo essa percepção e conclusão para os leitores e para os próximos estudos.

Devo observar ainda que o discurso regionalista se transfere e se difere, por sistematização, do próprio discurso da experiência vivida no local. Em relação ao trabalho de interação dessa classe de artistas belemenses com a comunidade gerativa de uma lírica poética

da Amazônia, posso citar ainda o trecho de “Música e Músicos do Pará”, de Vicente Salles (2007), que descreve a carreira de Paulo André Barata, filho e parceiro em composições de Ruy Barata. Nesse verbete, observo que o discurso regionalista se mostra performativo, no sentido de tentar-se dissimular. Veja:

Com o pai, Paulo André fez fecunda parceria, voltando-se ambos para a pesquisa de assuntos, linguagem e temas da música regional amazônica. Mas não gosta de rotular seus trabalhos de amazônico, regionalismo de programa (sic). Os ritmos caboclos e os assuntos regionais fundiram-se naturalmente à própria experiência, sem esforço deliberado de pesquisa e observação sistemática. (SALLES, 2007. p. 48).

Obviamente que nenhuma produção artística, elaborada, portanto, se molda “naturalmente à própria experiência”. Fafá de Belém e Paulo André Barata moraram no Rio de Janeiro, onde foram desenvolver carreira, e conviveram com elite da MPB, fazendo parte do circuito musical daquela cidade. Não tiveram projeção midiática equivalente entre si – Fafá ficou muito mais “famosa” que Paulo André. Na cidade de origem, certamente eles têm uma convivência natural, empreendida por tradição de assimilação de modos, costumes e padrões estéticos. Gozam também da retribuição dos governantes – pude observar ao longo das três edições do Terruá Pará que Paulo André e Fafá de Belém pressionaram a organização do evento, ou foram agraciados com a retribuição espontânea deles, para participações no projeto, e em outros eventos públicos à medida que a projeção de artistas do tecnobrega, como Gaby Amarantos e Gang do Eletro passaram a se destacar na cena.

A assimilação “não sistemática” da cultura amazônica deriva de uma convivência social de base, o que não quer dizer que venha naturalmente dos extratos populares. Vem da efervescência, do transbordamento da cultura, e da interação dos circuitos próprios de toda cena cultural. Essa possibilidade não exclui, sem dúvida, a apropriação no âmbito da indústria cultural (ou mesmo dos governos) das formas e técnicas de expressão poética e musical para a sua utilização como força de mediação e de afirmação.

## **8.2. A crítica personalizada no corpo, a materialidade cabocla**

A respeito de uma postura “crítica” em relação ao contexto nacional, que seria um contexto de representação, como aquele empreendido por Gaby Amarantos e outros artistas da cena contemporânea, apesar da participação efetiva da dinâmica comercial da MPB, esses

artistas pouco reverberaram, para além da área estritamente musical, suas opiniões públicas sobre ordem social, política ou economia como assim o fizeram artistas referenciais da MPB, com Chico Buarque ou Caetano Veloso.

Ao dizer isso, eu preciso considerar que o fantasma pode estar a me assombrar, por me considerar de uma cena supostamente contestadora, a cena do rock, onde os valores socioculturais da minha geração em muitos momentos se viu em situação de confronto com a geração “regionalista”. Mas, dito isto, podemos considerar algumas observações que também derivam da análise sistemática do material pesquisado, sob um acuro analítico propiciado pela metodologia fenomenológica.

Os artistas regionais, como sugere a análise do material referente ao carimbó e aos “bregueiros”, não tinham acesso à mídia ou não se faziam presentes em polêmicas. A recente repercussão sobre a tentativa de censura, impetrada por ídolos da MPB às biografias não-autorizadas, demonstra o quanto há que se revelar sobre a dinâmica de instituição midiática de uma elite cultura como a da MPB. Muitos de nós, e ainda outros nativos, podemos ser vítimas indiretas dela, inclusive roqueiro e regionalistas críticos.

Mesmo assim, nesse contexto, se fosse possível comparar as posturas políticas e poéticas, por exemplo, de Ruy Barata e Caetano Veloso, que, por ser “baiano”, também empreendeu esforço crítico para se fazer incluir naquele momento de “institucionalização” da Música Popular Brasileira, que tinha espaço no Eixo Rio-São Paulo, talvez pudéssemos perceber a postura poética e crítica de Caetano como um instrumental de força mais efetivo que o instrumental regionalista.

Talvez não tão forte quanto “o tiro de canhão” do cantor e compositor Lobão, que com seu Manifesto da Terra do Nunca, lançado em 2013, parece ter provocado a ira de muitos artistas e ativistas. Na dinâmica social “nacional” a performance “institucionaliza” a polêmica como vetor de visibilidade. Dessa forma, o artista regional, por mais político que seja, perde diante da carência de performatividade. Se pensarmos no próprio Lobão, a ganhar sobrevida artística com suas polêmicas, muitas delas em relação ao próprio Caetano, e, por outro lado, observamos a postura passiva dos nativos da Amazônia em relação aos cânones da MPB, como se estivesse a pedir passagem a estes, podemos ter pensar que falta ousadia e postura crítica dos artistas locais. Em que medida ou em que equação isso se dá com a própria relação de exclusão midiática, em tempos de Youtube e Facebook, não saberemos a tempo talvez de que uma nossa constituição espectral midiática se forme diante de nós, como a bios midiática de Sodr e a tomar nova forma. Estaremos talvez sempre na retaguarda, ou quem sabe, na vanguarda do lado posto.

O que parece fato, é que o movimento da música regional em Belém na década de 1970 era um movimento crítico apenas localmente instituído e de pouca representação política na esfera nacional. Gaby Amarantos, hoje, mesmo com um comportamento “socialmente adequado” diante das câmeras de televisão, participando de programas que a incentivam a emagrecer e se adequar aos padrões comerciais de beleza de uma “estrela de televisão”<sup>95</sup>, revela mais em suas canções e em si mesma (mulher, mestiça, fora dos padrões estéticos comerciais, nativa, “cabocla”) sobre as condições socioculturais da Amazônia de hoje, derivado do processo de devassa e colonização histórica, do que qualquer imagem bucólica e mítica da Amazônia presente no cancionário de Fafá de Belém e Paulo André Barata.

Mas, obviamente, é preciso relativizar a postura dos artistas que viveram outro contexto e outra dinâmica. Até porque, deveríamos, para tematizar com maior propriedade, discutir o papel da arte. E ainda que este tema seja um tema propositadamente conexo a este trabalho, meus levantamentos cartográficos não se propõem diretamente a esse debate. Antes, cabe contextualizar e sugerir uma visão sobre esses indícios. Gaby Amarantos é a própria cabocla, que na capa de seu disco de estréia sai de dentro da mata com “lasers” disparando dos seios e com animais selvagens empalhados lhe acompanhando.

### **8.3. A dádiva amazônica: “o pescador falador”**

O corpo de Fafá de Belém também fala com ela. E ela continua a ser ainda hoje a artista que mais evidencia a representação musical do Pará no Brasil midiático – assim se referiu a ela Carlos Eduardo Miranda, como mostrei no capítulo anterior. Seu “trono” só pode ser ameaçado hoje pela imensa popularidade recém adquirida pela cantora Gaby Amarantos, catapultada nesse cenário por ações de base dos movimentos da música independente (AMADOR, 2012) e articulações econômicas que a levaram até um contrato com a Rede Globo, inserindo-a em um contemporâneo *star system* nacional<sup>96</sup>.

Mas naquela década de 1970, quase ao mesmo tempo em que surgia a movimentação do carimbó elétrico de baile, que vingava pela periferia, a cena cultural de classe média

<sup>95</sup> A cantora participou do quadro “Medida Certa”, do programa dominical de televisão Fantástico, da Rede Globo, entre os meses de novembro e dezembro de 2013, disputando com a também cantora Preta Gil, filha do compositor baiano e ex-ministro da cultura Gilberto Gil, com o cantor sertanejo César Menotti e o ator Fábio Porchat.

<sup>96</sup> O artigo “A Evolução do Tecnobrega e a ascensão midiática de Gaby Amarantos”, presente nos anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/DT 6 - GP Comunicação, Música e Entretenimento mostra como a trajetória da cantora paraense esteve ligada a uma rede e a fluxo de mudanças sociais e econômicas entre a esfera local e nacional. Disponível no link <http://bit.ly/1eGmLgy>. Último acesso em 29 de janeiro de 2014.

intelectualizada cresceu no seio da juventude descendente das elites coloniais da capital. Contemporânea ao movimento de periferia, essa movimentação artística se identificava mais com uma poética “ribeirinha”, inspirada na “*projeção idealizada de um personagem sintético, emblemático da região (o caboclo)*.” (CASTRO, 2011, p. 24).

Essa personagem típica habita ainda hoje os campos e as ilhas da região, do Marajó até o Baixo-Tocantins e o Baixo-Amazonas. Esse caboclo talvez fosse um conhecido desses jovens nas relações servis e afetivas entre eles e personagens anônimos (empregados, pescadores, agricultores, artistas muitas vezes identificados apenas como “de domínio público”) em suas casas de praia, de campo ou fazendas espalhadas pela extensa geografia amazônica para além da capital. Essa figura era trazida para a boemia da cidade, onde, sem dúvida, sempre houve uma interação social de base. Mas nem sempre tão próxima com os artistas mais populares. Não há dúvida, também, de que houve uma força por segregação na formação colonial amazônica. Se considerarmos um período pós-colonial, a partir de 1823, data da adesão à independência do Brasil, teremos ainda um período longo de colonização interna, e um curtíssimo período de construção democrática. Essa segregação é latente em toda a sociedade brasileira<sup>97</sup> e se dissimulava; mas, muitas vezes, não resiste aos elementos sensíveis da convivência cotidiana.

Pensemos que o “estouro” do carimbó “raiz” ou mesmo do carimbó eletrificado acontece, cronologicamente, antes da notoriedade nacional dessa cena intelectualizada. O disco de estreia de Fafá de Belém, “Tambatajá”, é de 1976, enquanto o carimbó do Pinduca foi lançado em 1973. Fafá, mesmo com seus seios grandes e seu riso espalhafatoso, traduzia musicalmente melhor, de forma mais comportada, do ponto de vista da Indústria Cultural, o carimbó e os ritmos amazônicos a um público “homogêneo” e mais amplo da “integração nacional” pelos meios de comunicação.

Não podemos comparar a produção artística dos autores “regionalistas” com os compositores contemporâneos, mas é coerente com nossa diretriz metodológica que se possa perceber as marcas fantasmáticas que a produção “regionalista” deixa para as gerações seguintes, nos contextos posteriores.

Observo isso quando vejo a análise de Gabbay (2013) sobre os versos de Waldemar Henrique. Versos e rimas como os do maestro modernista, cantados por Fafá de Belém, exacerbam a visão mítica da Amazônia, trazendo marcas possivelmente dissimuladas de uma dinâmica social que segrega, que, por ser apresentada como outra dimensão do homem

---

<sup>97</sup> Sobre a segregação racial e dissimulação social no Brasil sugiro a leitura que fiz na minha adolescência: VALENTE, Ana Lúcia. *Ser negro no Brasil hoje*. São Paulo: Moderna, 1993.

amazônico, acaba se fazendo fantasmal, espectral. Tentarei observar essas marcas comentando a análise de Gabbay. Antes, porém, devemos observar a letra de “Uirapuru”, de Waldemar Henrique:

*Certa vez de montaria  
Eu descia um paraná  
E o caboclo que remava  
Não parava de falar  
Ah, Ah, não parava de falar  
Ah, Ah, que caboclo falador*

*Me contou do lobisomem  
Da mãe d'água e do tajá  
Disse do jurutaí  
Que se ri pro luar  
Ah, Ah, que se ri pro luar  
Ah, Ah, que caboclo falador*

*Caboclinho, meu amor  
Arranja um pra mim  
Ando roxo pra pegar "unzinho" assim  
O danado foi-se embora e não quis me dar  
Vou juntar meu dinheirinho pra poder comprar*

*No dia que eu comprar  
Esse caboclo vai sofrer  
Vou desassossegar o seu bem-querer  
Ah, Ah, o seu bem querer  
Ah, Ah, ora deixa isso pra lá<sup>98</sup>*

Gabbay (2013. p. 232-233) observa a “disposição ao companheirismo e à prosa, ao diálogo” demonstrada nos versos pela personagem do caboclo “pescador”. Sua análise está contextualizada na prática da pesca como ato de socialização no Marajó, fato reiterado por relatos orais a mim, dados em várias conversas ao longo da minha trajetória com artistas de outras regiões do estado, como Ronaldo Silva (Arraial do Pavulagem), Jonas Santos (Epadu/Soatá) entre outros<sup>99</sup>. No entanto, esquece-se que a música não faz menção à prática

<sup>98</sup> Das muitas interpretações existentes de Uirapuru, podemos citar a de Maria Helena Coelho Cardoso, disponível no Youtube no seguinte link <https://youtu.be/Bw05yoigG-8>, tendo como acompanhante o próprio Waldemar Henrique, gravada em 1976, e relançada pela Secult-PA. Acessado em 5 de abril de 2015.

<sup>99</sup> Aliás, meus avós maternos viveram na ilha de Caviana no arquipélago do Marajó, a maior parte da vida e tive a oportunidade de pescar ao menos uma vez com eles seguindo pelos furos de rio de montaria. A generosidade de minha avó Cecília não a permitia deixar que eu remasse. Mas obviamente minha experiência de pescar no Marajó não podia deixar de passar pela tentativa de manejar um remo. Com meu avô fui capaz de aprender e cheguei a empreender “saídas” conduzindo sozinho a canoa. A experiência de viajar de barco até as ilhas do Marajó do lado oposto a face do arquipélago que se volta para a região de Belém é uma experiência marcante de suspensão de sentidos da vida moderna. As grandes extensões de água por vezes tira a referência de margem de quem são é capaz de se situar senão em terra firme. Durante a viagem de “popopo” dormi e acordei em um trecho dela em que simplesmente não era possível ver margem em um lado ou outro da embarcação. Essa lembrança dá a mim a medida do pensamento sobre a poética amazônica.

da pescaria. Sabe-se que estão em um rio (paraná<sup>100</sup>) e em uma canoa (montaria), e que é o caboclo que rema. Senhores não remam canoas em visitas ou viagens pelos rios da Amazônia. Não é comum. É o caboclo quem rema, a música deixa claro. O caboclo pode ser apenas um servo na condução de passageiros pela sua “rua” (o rio), o poeta é quase sempre o “senhorio”. A despeito disso, a interação social entre o “remador” e o “passageiro” não exclui a prática comum de socialização que também existe na pescaria. Não se exclui nem a possibilidade mesmo de haver sido o relato dado durante um evento desse tipo. E nem isso exclui a análise da sociabilidade ribeirinha empreendida por Gabbay.

De resto, a transferência da análise para o contexto urbano, ligada à própria experiência de reportagem e análise, traz a possibilidade de observar outros contextos e outras perspectivas obscurecidas pela abordagem bucólica do poeta.

Sob esse tipo de análises, que evocam o imaginário amazônico de Paes Loureiro, de resto muito pertinente e pioneiro na compreensão do pensamento caboclo, esquece-se que o poeta é nesse caso um “repórter” ao qual foi reportado o fato da experiência vivida – não que deva ser a função do artista, mas cabe a perspectiva analítica do crítico e do estudioso observar o que a mensagem reporta, já que não podemos viver a experiência vivida dele.

Cabe observar ainda que a experiência da reportagem e da (re)criação artística incide essencialmente na circulação da dádiva. Como o *hau* dos Maori, citado por Mauss, o relato da experiência traz o encantamento da dádiva que se transfere e circula, não por obrigatoriedade de tradição, mas por afeto na índole pacífica e sensível do ribeirinho, do caboclo retratado pertinentemente por Paes Loureiro. A dádiva, por obrigatoriedade e tradição, deve retornar, com riscos para quando isso não ocorrer.

Na vivência da dinâmica moderna essa tradição (da retribuição) fica perdida, vira instrumento de força para outras lutas, no contexto sociopolítico da nação (o *soft power*). Assim, o Brasil pode tentar usar sua cultura como *soft power*, mas se não cuida bem dela, logo será ridicularizado em ambiente externo por aqueles a quem ela tentou vender uma cultura nativa. Uma comunicação aberta pode promover esse tipo de evento.

---

<sup>100</sup> Mais precisamente paraná é um trecho de um rio, uma bifurcação que “desmembra” do fluxo principal, e depois se junta a ele novamente.

#### 8.4. Pinduca e a dádiva da mulher

Em tese, se descontextualizarmos o conceito de *soft power* de seu emprego pelos norte-americanos, que sempre foram potentes nesse sentido – mantendo ao mesmo tempo uma posição espectral, metafísica, intersubjetiva e comum, de liderança e de dominação, pelo menos perante considerável tempo e espaço ocidentais – podemos empregar o termo em contextos regionalizados, perante a vontade de afirmação junto à cultura nacional. Se pensarmos assim, poderíamos dizer que há um simulacro interno no Brasil da guerra “mundial” das mídias e das culturas, como sugere Martel (2012) no subtítulo de seu estudo. Podemos pensar ainda que a adoção de um *soft power* pela potência, para além de uma estratégia discursiva, representa um momento global de “afrouxamento” do sistema de dominação, por parte dos dominadores. Pelo menos no sentido de contextualização teórica, e desamarrado dos conceitos anteriormente discutidos, podemos fenomenologicamente considerar esse mais um “adumbramento” possível.

Ademais, cabe também observar que a dádiva é presente no espaço primitivo. Onde seu élan não se rebusca de sofisticação, por assim dizer. Observar a instrumentação da poesia como força dinâmica da cultura é a evidência da circulação da dádiva, sem amarras, sem constrangimentos modernos. E ao mesmo tempo interagindo com eles. É isso o que identifico em um trecho da poesia de Pinduca, o herói fundador da cena alternativa de Belém para o Brasil. Suas letras aparentemente ingênuas mostram com o poeta local retrata a sua compreensão da socialidade de base, naturalmente, sem esse élan de sofisticação. A letra que vou exemplificar tem o título de “O Rico e O Pobre”, e foi uma das músicas mais populares de Pinduca no final da década de 1970. Veja a letra:

*O rico e o pobre são duas pessoas  
O soldado protege os dois  
O operário trabalha pelos três  
O vagabundo come pelos quatro  
O advogado defende os cinco  
O juiz condena os seis  
O médico examina os sete  
O coveiro enterra os oito  
O diabo carrega os nove  
E a mulher engana os dez  
E a mulher engana os dez<sup>101</sup>.*

<sup>101</sup> A música “O Rico e o Pobre”, de Pinduca, está disponível no Youtube no link: <https://youtu.be/wsaE3ZiC6is>. Acessado em 05 de abril de 2015. Note-se que a letra, diferentemente do que está escrito na página da internet, e aqui reproduzida, na gravação a partir do terceiro verso as profissões são anunciadas quando outro elemento vocal da banda de Pinduca pergunta: “e o operário?”, no que Pinduca responde: “come pelos quatro”. Assim os versos são apresentados indiretamente em sistema de perguntas e respostas, o que aparentemente reforça a noção de uma educação comunitária em que o artista vai explicado didaticamente o papel social de cada profissão.

A letra, simples e sem rebuscamentos, suscita muitas questões sobre a socialidade e mesmo uma espécie de filosofia “mundana”. Para uma breve análise de interesse instrumental e teórico ignoro a classificação de gênero literário do texto. Muito menos vou me deter sobre conceituações estéticas de gosto ou preferência. Ignoro também as implicações sexistas presentes nos versos finais (*E a mulher engana os dez*) que em um estudo propriamente antropológico do tema traria questões muito pertinentes.

Para o efeito proposto, interessa-me o sentido “primitivo” de socialização subterrâneo ao texto. Primitivo no sentido daquela solidariedade de base a que venho me ferindo ao longo do trabalho. Não por “subdesenvolvido” ou “arcaico”, mas de primário, principal, inicial, primeiro, ou a algo mais próximo que se possa chegar disso. Assim como não devo fazer julgamentos morais num sentido moderno também não me cabe julgar, ao menos para efeito da análise, a moral do poeta.

A mulher pode ser vista, para o homem “não-moderno”, como a dádiva da convivência social. Essa perspectiva traz certamente junto outras reflexões éticas e de valor sobre o primitivismo que pode estar na base evolutiva dos conceitos e preceitos modernos, iluministas. Mas concentremo-nos na dimensão de socialidade empreendida pelo autor.

Em primeiro lugar, observo que o uso do artigo definido em cada verso anterior aos versos finais dá a ênfase à dimensão “individual”, personalizada de cada “profissão” ou “função social”. Por outro lado, as funções sociais são estabelecidas a partir de uma noção primitiva de sociedade moderna (pela divisão do trabalho) e de hierarquização. O autor, porém, não julga nem o “vagabundo” nem a “mulher”. Se mantém, *a priori*, isento na ideia de soma que cada profissão acresce ao todo social, aparentemente sem ordem lógica, dando a impressão de “completude”. O “juiz” não soma mais do que o “médico”, por exemplo, ele está lá e sua posição é aquém, porque o médico ainda lhe é “superior”, capaz de manter a vida do cidadão comum e mesmo do juiz.

A música começa, porém, como a compreensão “igualitária”, em que “O rico e o pobre” são “duas” “pessoas”, isto é, são iguais. A sucessão de funções sociais e o uso dos números que somam sucessivamente o “corpo” social que aumenta, propõem a ideia de “reforço” social, comunitário. Efetivamente “gerativo”, poderíamos perguntar? Ao que parece há funções sociais que se ressentem umas das outras e há outras que por levarem o meio maior a um número maior de pessoas (como o médico ou o coveiro), parecem estar socialmente

---

melhor posicionados, mas isso apenas é uma aparência relativa, logo desfeita pela própria canção.

Se a posição diferenciada da mulher, por um lado, pode ser vista como sexista, do ponto de vista da compreensão popular ou militante, pode-se dizer a favor (ou não) do gênero feminino que ele “supera” os demais atores sociais, sendo socialmente mais “forte” do que todos os demais, inclusive “o diabo”. Por outro lado, a “revelação” final de que a mulher “engana” a todos os demais demonstra que a função e a hierarquia social não é, assim, tão “igual”, tão solidariamente partilhada – e aí, certamente, o sexismo se afirma.

Essa análise quase superficial e aparentemente ingênua tem a mesma proposta da canção. Em sua poesia, Pinduca revela as desigualdades em sentido de força e de equilíbrio. E percebe-se que o equilíbrio só se afirma na perspectiva da morte (com o “diabo” e o “coveiro”). Performativamente, poderia perguntar: fenomenologicamente, onde residiria a natureza comunicativa de Pinduca e suas canções?

## 9. A força rebelde do Sol do Meio Dia

A instituição da “elite” regional artística, dos anos 1970, que remonta aos tempos de consolidação das elites políticas pós-coloniais, ofuscou também uma produção artística crítica e muito mais complexa, representada por artistas da periferia, militantes de esquerda, também boêmios com mais trânsito entre as diferentes dimensões sociais da cidade. Um recorte dessa representação cênica pode ser obtido com um olhar breve sobre as obras de artistas como Walter Freitas, Albery Albuquerque e Rafael Lima, que fizeram parte do conjunto de rock progressivo Sol do Meio Dia.

Uma parte da trajetória desse grupo nos dirá algo sobre essa rebeldia divergente e complexa da representação cultural da Amazônia na Belém da década de 1970. Inspirados na obra de Egberto Gismonti, os integrantes do Sol do Meio Dia se lançaram em 1978, e, como era comum a uma banda de rock, eles tinham divergências internas, mas buscavam uma “profissionalização”, além de estabelecer dinâmicas espetaculares mais ousadas para a cena artística da época. Na época dos experimentalismos políticos, afetivos e estéticos, eles se definiram ao jornal independente Resistência, da seguinte forma:

Não queremos vínculos intelectuais, compromissos com a criação musical (...). A música, como, aliás, toda a arte, precisa ser livre, para expressar realmente os sentimentos humanos. E, nesse ponto, é a música, de todas elas,

a que mais necessita de intuição. Porque é através dessa faculdade que nós sabemos quando amamos. E, dentro do campo do som, podemos dizer um tal sentimento. Mas, para isso, é preciso estarmos sem prisões mentais, para que ela se manifeste naturalmente, afim de falar ao coração das pessoas<sup>102</sup>.

Esse fragmento, retirado da revista *Pará Zero Zero*, demonstra a dificuldade de acesso aos arquivos da cultura do Pará. Editada por um único jornalista, a PZZ mostra a dificuldade que é imposta à publicação de periódicos dedicados à cultura na Amazônia<sup>103</sup>. É o que justifica, em parte, a falta de referência ao texto da edição em que a citação foi publicada originalmente. Editado clandestinamente por militantes políticos de esquerda, o acervo do jornal *Resistência* está acessível a poucos, como o material da própria editora *Resistência*, que edita atualmente a PZZ e batalha para se “profissionalizar”, com o que sobrou da memória dos tempos de militância.

Surgido na segunda metade da década de 1970, o grupo *Sol do Meio Dia* praticava uma densa mistura de música regional nordestina, influências indígenas, jazz e rock progressivo. Seria uma influência oculta para algumas bandas da cena do rock que se formaria na década seguinte, mas a banda ainda é pouco citada nas referências sobre o gênero no Pará. Sua complexidade, e como ela dificultava a interação com representantes da cena cultural nacional, pode ser constata em outro trecho da reportagem da revista PZZ:

Egberto Gismonti tinha um disco chamado *Sol do Meio Dia*, que foi gravado em 1977 com as suas experiências musicais no Alto do Xingú. Quando ele veio tocar em Belém em 1979 pelo projeto *Pixinguinha* no Teatro da Paz, o grupo do *Sol* deu uma fita cassete do show “*Sol e Cia*” para ele. Ele ouviu e depois fez uma espécie de workshop com eles, e [ele] fez uma constatação que não havia uma unidade musical: segundo ele, era como se existissem umas três ou quatro linhas de trabalhos diferentes dentro do “*Sol*”. O que não deixava de ser uma verdade porque o *Sol* sempre teve diversas vertentes de composição, estilos e concepções. A diversidade de estilo, o Egberto, particularmente não gostava, mas se a intenção do trabalho era essa, então “tudo bem”, segundo ele[sic] (*Idem*).

Musicando peças literárias de escritores como Benedito Monteiro, fazendo críticas sociais e tratando de questões relacionadas ao meio ambiente, a *Sol do Meio Dia* também empreendeu dinâmicas de interação com o público pouco convencionais para a elite da música regional, por exemplo. Com apoio da Secretaria de Estado de Cultura, o grupo fez 15 apresentações, em 1979, por bairros da periferia de Belém (Pedreira, Guamá, Terra Firme,

<sup>102</sup> Citado da reportagem “O *Sol do Meio Dia*” de Carlos Pará, publicada na revista PZZ ANO IV nº 07. Páginas 22-27.

<sup>103</sup> Ainda hoje, mesmo depois da II Conferência Nacional de Cultura, realizada em março de 2010, onde se pautou o chamado “Custo Amazônico”, a sociedade e o Estado brasileiros ainda têm apenas uma vaga noção do que seria esse custo de empreender cultural e artisticamente em uma região como a Amazônia. Essa ignorância e a incapacidade do campo acadêmico da cultura ou da comunicação de fazer público e notório isso, do ponto de vista político, comprovavam, a meu ver, as perspectivas expostas neste trabalho.

Sacramenta, Marambaia, Telégrafo etc.) tocando em cima de um caminhão. A dinâmica, mesmo com apoio governamental, era como o *do it yourself* do punk rock.

Das formações do “Sol” saíram artistas, instrumentistas e técnicos que até hoje atuam com referência na cena cultural de Belém, como Odorico, Aritannã e Luiz Pinto, além dos já citados. Um dos mais destacados desses artistas, é Rafael Lima, a quem a citada edição especial da PZZ é dedicada. Um trecho extraído mais uma vez do jornal Resistência, traz o jornalista Luiz Maklouf Carvalho, editor do Resistência, falando sobre o primeiro show solo de Rafael, intitulado “Sinal Aberto”. Convém registrar:

Não se trata de estar aqui ou estar ali, na colônia ou na metrópole, que é colônia também. O país é. Não como categoria vaga de nação e povo. Mas de país dividido: velho x novo. Minoria x maioria. País de classe. De luta. A arte de enquadrar no seio farto dessas contradições e estabelecer um polo de defesa, uma trincheira: Rafael Lima aí. Sinal Aberto, curva fechada, esquina rompendo o beco. É do tempo de beco e de sinal muito fechado que o homem está na luta. Como Rafa, outros. Armas diferentes querendo ser poder de fogo juntos. Tempo de treva, já se anuviando. De sentir na veia e na garganta o seguinte: a força da voz dele, da minha e de quase todos. A voz. A música. A palavra, o som, o artista. O músico, esse, digamos fu(n)dido. Em Rafael Lima (“novo como o broto da limeira / livre como o grito da manhã”) a consciência dessas armas não é de hoje. Ele cantou só, primeiro, e mesmo cheio de gente, pelos bares, pela vida, pela boêmia, pelo sem dinheiro, continuou sozinho até que descobrisse mais. Não um sozinho de solidão, mas de procurar gente, e ganhar um pessoal pra confiança da sua arte. Pintou o Sol do Meio Dia: experimento da calma, de tumulto, de criatividade. De porrada e de companheirismo. (...). (*Ibidem*. p.32)

O texto diz mesmo o que não quer dizer. A dinâmica é conflitiva, conflituosa, e o afeto é aquilo que afeta, na harmonia ou na angústia. As dinâmicas subjetivas do artista são intersubjetivas no contexto, mas ao artista cabe, no compartilhamento da linguagem, a expressão do que é individual, a forma em sua interação com o conteúdo. O contexto demonstra que os conflitos políticos estavam tão presentes à esquerda ou à direita da arte na interação social que resulta na cena que observamos. Que podemos apenas apreender na imaginação, no adumbramento. Uma coisa é certa, por necessidade, ou compreensão de equilíbrio, o uso da força está sempre presente. A dominação é intersubjetiva, ela é do mundo das coisas vividas.

Pode-se dizer que no nível da sociabilidade subterrânea, as produções desses artistas transitavam em um complexo circuito de interações, auto reguladores em seu próprio nível, mas em momentos e situações, de esferas variadas, eles eram impulsionados ao performativo, à busca vertical do talento como benefício profissional que move qualquer aspirante a uma carreira. Mas é possível notar que há artistas que fazem o seu vivido o todo da arte, com

dinheiro ou sem dinheiro, como sugere o texto de Makluf sobre Rafael Lima. Viver a própria arte ou viver dela é uma batalha, sempre. O uso da força da arte é tanto maior quanto maior a repercussão da obra. A circulação da dádiva.

## CAPÍTULO 04

## 1. Trairagem na cena: dinâmicas de troca contemporâneas

No dia 18 de novembro de 2011 a jornalista Esperança Bessa, do Diário do Pará, publicou em sua coluna social no caderno Você (pág. 07), uma nota curta que reverberou entre os produtores, jornalistas e artistas mais atentos e bem informados da cena musical paraense. Sempre generosa com a divulgação de fatos relacionados ao crescimento da visibilidade dos artistas paraenses em cadeia nacional, Esperança registrou um fato subterrâneo das relações entre artistas e produtores na Belém que ganhava destaque no contexto nacional da cultura. Com o título “Trairagem mesmo?”, a nota trazia o seguinte conteúdo:

Dizem por aí que uma artista local andou passando seu empresário para trás, sem o mínimo de consideração e motivada por outra artista que já coleciona esse tipo de prática no currículo. A briga teria sido feia<sup>104</sup>.

A nota traduzia naquele momento o tipo de conflito que as relações de aliança estabelecidas em um momento de grande crescimento econômico, um momento fundamental, que marcou o processo de “tomada da cena nacional” pela cena do Pará. Esse momento em que os artistas paraenses parecem “roubar” a cena nacional é um momento que reflete o trajeto que venho descortinando em um longo passeio pelos fragmentos temporais desta cena.

Esse “roubar” a cena a que refiro consiste no momento em que coincide com a assinatura do contrato da cantora Gaby Amarantos com a gravadora Som Livre para o lançamento de seu primeiro disco de carreira solo, lançado em 2012 e que foi patrocinado através da Lei de Incentivo Estadual à Cultura (SEMEAR) pelo projeto Conexão Vivo, da

---

<sup>104</sup> Jornal Diário do Pará edição do dia 11 de novembro de 2011.

operadora de telefonia Vivo. Esse momento é um marco para a cena independente musical de Belém, mesmo que muitos artistas e espectadores paraenses não se sintam representados pela cantora.

Antes de esclarecer a misteriosa nota da colunista paraense, vamos tentar definir o quadro desta cena belenense naquele momento. É um momento onde a pressão modernizadora sobre a cena se acentua, os processos criativos que antes estavam mais uma vez soltos no tecido social, nas relações, começam a sofrer pressão de uma nova dinâmica econômica que surge no país.

Esse cenário se forma a partir de duas questões conexas aos processos criativos: a) a auto organização da cena como produtora de conteúdo discursivo/criativo e b) os processos internos e externos de organização econômica. Aqui se dão as relações entre os movimentos culturais e os movimentos sociais juntamente com a transformação das políticas públicas de cultura no Brasil durante o governo de Luiz Ignácio Lula da Silva (2003-2010). Vamos começar um breve passeio por essa cena.

### **1.1. Suspensão econômica, efervescência criativa**

Nos anos 1980, após a institucionalização da MPB, que ocorreu na década anterior, a indústria fonográfica nacional se dividia entre grandes fatias de mercado. Além da própria MPB, os ciclos de exploração comercial de ritmos populares, como a lambada, o axé music e o pagode se sucediam e dividiam mercado com a ascensão da cena do rock nacional. Traduzida pela contratação de inúmeras bandas que surgiram nas cenas locais de São Paulo e Rio de Janeiro, com penetrações de artistas de outras cenas como a de Brasília e do Rio Grande do Sul (ALEXANDRE, 2000), o que se convencionou chamar de movimento do rock brasileiro dos anos 80 foi talvez uma grande celebração entre a indústria e uma juventude que saia das garagens, sem necessariamente ser “músico profissional”, direto para as paradas de sucesso e programas de rádio e televisão. Os muitos documentários e biografias desse período publicadas recentemente dão a ideia de uma efervescência dinâmica em todo o Brasil.

De fato, a indústria interagiu com uma parte de um movimento espontâneo que se tornava amplo e parcialmente integrado, com grande articulação de produtores e músicos em todos os cantos do país. Essa dinâmica paralela às paradas de sucesso era regida pelo compartilhamento de gosto entre os apreciadores do cosmopolita heavy metal, gênero

difundido no Brasil principalmente a partir de 1985, ano em que se realizou a primeira edição do festival Rock In Rio.

Como atesta Jannoti Jr.:

Foi nesse período que o gênero se consolidou de maneira cosmopolita, com bandas que produziam heavy metal fora do eixo EUA-Inglaterra. (...) Os anos 80 são considerados os anos dourados do heavy metal; surgiram fanzines, revistas e lojas de discos especializadas por todo mundo. Além disso, os pontos de encontro e as turnês se multiplicaram rapidamente. (JANNOTI JR. 2004: p. 24).

Com essa profusão global do gênero, acompanhada também pela difusão de outro tipo de rock, mais *underground*, o punk rock, os jovens de todo mundo começaram a se conectar através dessas relações afetivas de gosto, fossem locais ou translocais.

No Pará, a despeito do fantasma nativista que cercava as bandas locais de rock identificadas entre os pólos estéticos do heavy metal e do punk rock (isto é, bandas de “rock clássico”, “pop rock” e outros subgêneros), havia uma “práxis da cena”, uma dinâmica produtiva intensa. Bandas identificadas com um desses dois gêneros até podiam dialogar com uma “identidade” regional eventualmente, a título de provocação, mas a maioria estava mais interessada em articular, isto é, em fazer acontecer, como se diz no meio.

A efervescência do rock nacional atravessou a década de 1990, ganhou força com o destaque da cena grunge em escala mundial, e com a relativa popularização do circuito *indie* britânico e norte-americano. Enquanto isso, a indústria nacional já tinha ultrapassado o ciclo da lambada e no início da década de 1992 o movimento da axé music já começava a demonstrar desgaste comercial. Logo um novo ciclo popular, o do pagode, se iniciaria e invadiria os meios de comunicação nacionais patrocinados pelo investimento em marketing da indústria fonográfica, o famoso jabaculê.

Enquanto isso, a filosofia do punk rock, “do it yourself”, se difundia pelo *underground* nacional. Essa filosofia implica em uma economia cheia de vitalismo dinâmico: que inclui fazer e produzir shows, gravar discos e demos, produzir cartazes e todo tipo de material gráfico, contatar produtores de outros estados, rádios, jornais, revistas etc. Os mais articulados poderiam usar a estética regional ou o discurso nativista, relativizado, obviamente, como *soft power* afim de emplacar nas publicações e festivais de fora do estado. Mas, na maioria das vezes, era mesmo a identificação com o jornalista ou com o produtor, ou ainda uma relação de troca mais explícita do tipo “toma lá, da cá”. Como os músicos eram em geral produtores locais, as bandas/produtoras “trocavam” participação em shows pelo convite acertado e antecipado de retribuição. Uma relação estritamente dadivosa a que os articuladores dessas

cenas chamavam de “brodagem”, variação da palavra inglesa *brother* (irmão). Um produtor “leva” a banda para tocar em sua cidade e o convidado retribui, trazendo a anfitrião para tocar em seu estado.

Quando o mercado, em novo ciclo de expansão por conta da estabilidade econômica do país, começou a ver a necessidade de “profissionalização” dessa cena vital, anos mais tarde, por volta do início dos anos 2000, quando a “crise” dos softwares nas grandes gravadoras abriu caminho para selos e gravadoras menores explorarem o mercado do *underground*, o discurso da brodagem já era levemente diferente. Um dos grandes ícones dessa cena, o jornalista e produtor musical Carlos Eduardo Miranda, também produtor do Terruá Pará, era um dos difusores da lógica da brodagem.

Repórter da revista Bizz, Miranda começou a mostrar fitas demo das bandas independentes para grandes artistas e executivos de gravadoras. Foi dessa maneira que ele convenceu o grupo Titãs a fundar um selo, o Banguela. Através deste selo, o produtor lançou em 1994 o grupo brasileiro Raimundos, que misturava *hardcore* com levadas nordestinas como a embolada e o forró. Depois do fracasso comercial da maioria do catálogo do Banguela, Miranda se tornou diretor artístico da Excelente Discos, selo ligado à Sony Music, e depois diretor artístico da Trama Virtual, primeiro selo digital do Brasil.

Em 2002 quando saiu o *Manual de Produção de CDs e Fitas Demo*, uma das primeiras publicações nacionais para a profissionalização das carreiras artísticas musicais da emergente cena nacional, o discurso da brodagem já mostrava desgaste. Miranda, que sempre dera “força” aos artistas independentes, sugere, no prefácio dessa publicação, a retribuição, sugere uma postura mais moderna, mais de acordo com as lógicas de mercado e menos igualitária.

Considero o fragmento que vou citar muito significativo da relação entre dádiva, em Mauss, e a interpretação que faço aqui do conceito de *soft power* a partir da exposição de Martel, na relação da música independente, do *underground* com o *mainstream*. No prefácio do livro supracitado, Miranda ensina os músicos independentes:

Um artista precisa motivar todos à sua volta: a gravadora, o *disc jockey*, o jornalista, o público. Ele precisa fazer com que eles pensem: “Esse cara é fera!” Ele não deve nunca “pedir uma força”. Ele deve oferecer uma força. Porque o mercado não está interessado em quem não tem força. Uma gravadora quer alguém forte, para somar com a força dela e gerar um grande poder que vai ser o poder de venda, de diversão, de consumo, de alegria, de arte, de seja lá o que for. E é assim com o empresário, com a rádio, com a televisão, o jornal, a revista, a casa de shows. (MIRANDA apud OLIVEIRA e LOPES, 2002: p. 16-17).

Como se vê, a dinâmica dentro do mercado que se institucionaliza é uma dinâmica de força, onde quem quer atingir a dádiva do “sucesso” tem que dar força, doar força. A dádiva é também nesse caso um *soft power*, uma força em trânsito que tem como objetivo implícito a afirmação de quem a utiliza, sendo assim uma desvirtuação da dádiva da cena também. Por outro lado, o *soft power* é a disposição de troca, ou o anúncio da disposição de troca. Se você der, você será retribuído. Dessa maneira pode implicar numa condição de harmonização, de equilíbrio autorregulador.

Sendo a própria dádiva, ou um tipo de dádiva, essa força estará disposta tanto no sentido de quem a oferece quanto de quem a recebe e deve retribuir. No entanto, uma diferença dessa interpretação é que no *soft power* o fluxo é determinado por quem tem mais força. Assim como na obra de Martel (2012), os EUA oferecem *soft power*, o mercado, que é dominante na relação de troca, anuncia que precisa da força de “alegria”, de “arte” de “motivação” do artista. Portanto, uma força leve, não uma força que vá de encontro ao poder instituído.

Dessa perspectiva, temos a reafirmação de ao menos uma parte do sentido interpretativo da Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer (1985, 2002), sem dúvida. No entanto, é uma visão mais “afrouxada”, um sentido que inclui uma dinâmica, mesmo que ela seja de menor fluxo. A ideia difundida pela Rede Fora do Eixo e por certos grupos de intelectuais e artistas de que se pode *hackear* o sistema, ou seja, que se possa entrar nele e dentro dele alterar as suas configurações, encontraria possíveis reverberações com essa interpretação. No entanto, esse é apenas um exercício, como já afirmei, e as considerações em decorrência dele, ficarão para os *outputs* dessa pesquisa.

Por ora, passeando pelos nossos conceitos, e pelas descrições de exemplos de dinâmicas das cenas envolvidas, devo dizer ainda, que entre o final dos anos 1990 e 2000 o fantasma nativista do Brasil, por assim dizer, também passou a assombrar a cena nacional. Ele se tornou mais forte com a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao poder, em 2003, quando os programas de incentivo à cultura (principalmente a Lei Rouanet) começaram patrocinar projetos de circulação da música “fora do eixo”.

Nesse período, quando a retomada dos investimentos públicos em cultura promoveu eventos de circulação pelo país, começou a se difundir pela cena nacional a ideia de que a cultura patrocinada pelo governo deveria representar uma “identidade nacional”, deveria “valorizar” a cultura nacional. Essa percepção é muito difusa para quem não viveu a dinâmica do rock independente que associo aqui com a cena paraense midiaticizada. Mas posso exemplificá-la com uma experiência vivida.

Nos anos 2000, um dos primeiros projetos de produção cultural e circulação de shows pelo Brasil a se voltar para a produção artística das capitais que estava fora do circuito comercial foi o Circuito Cultural Banco do Brasil, que iniciou suas atividades com este nome ainda em 1999. A partir de sua segunda edição, no ano seguinte, ele começou a circular em Belém. No ano de 2003, quando a Norman Bates lançou seu primeiro disco, o CCBB fez shows em Belém. Eu, que era também produtor da banda, acompanhei as apresentações e ao final fui conversar com os curadores do projeto. Entreguei um exemplar do CD da banda paraense a um jornalista que fazia parte da curadoria do evento nacional. Curiosamente, ele já conhecia o disco que eu lhe entregara. Isso porque a Norman Bates havia se inscrito para a seleção daquele evento, naquele ano, mas não fora selecionada. A resposta do jornalista foi a de que ele gostara muito da música da banda, mas a orientação da curadoria era selecionar artistas que tivessem uma identificação com a “cultura brasileira”, e, por conta do nome do grupo, inspirado em uma personagem do cinema americano, ele não votou na seleção dela. Ele ainda fez a ressalva de que o curador da etapa regional em Fortaleza (CE) não cumprira a mesma orientação, já que selecionara uma banda cearense de *hardcore* que cantava em inglês e se chamava Switch Stance.

Nesse mesmo ano (2003), fazendo contato com os produtores dos festivais goianos Bananada e Goiânia Noise, o produtor Fabrício Nobre me informara que não havia diferença em chamar uma banda “mais pesada” ou mais “leve”<sup>105</sup>, pois para as mais leves a orientação era chamar as bandas que mostravam a “diversidade da nova música brasileira” para tocar no festival Bananada, que tinha esse perfil exatamente para ter mais facilidade de acesso às linhas de incentivo e patrocínio.

Um dos processos de institucionalização de políticas culturais no Brasil após o governo Lula foi a criação da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural – SID. De acordo com Adair Rocha (2009), membro do Ministério da Cultura – MINC, os editais, prêmios e programas elaborados pela SID tem “nas culturas tradicionais e populares o seu foco” (ROCHA. 2009. p. 38).

Não pretendo dizer aqui que houve algum tipo de pressão deliberada para a instituição de um discurso nativo brasileiro naquele momento, induzido pela gestão do então ministro Gilberto Gil. No entanto, esse novo canal de fomento abriu perspectivas dentro da cena independente. Foram várias e crescentes as formas de financiamento e esse é um debate ainda

---

<sup>105</sup> Nessa época eu também promovia outras bandas além da Norman Bates e estava interessado em colocar bandas no circuito. Nobre se refere ao fato das bandas “leves” serem estilos de rock menos agressivos que outras. O Goiânia Noise tinha o perfil de ser um festival voltado para o público de rock mais ruidoso.

profuso atualmente no campo nacional da cultura. O fato é que essas diretrizes, direta ou indiretamente ajudam a formatar gêneros e estilos de música popular, que não precisam ser nem mais nem menos legítimos. Mas lembremos de Penna Schmidt ditando a seu modo como as bandas locais deveriam formatar a sua “identidade” musical para poder adentrar a cena nacional. Há várias pressões sobre essa produção midiaticizada.

De volta aos anos 1980. Na cena de Belém, enquanto os gêneros locais ligados à Música Popular Paraense dependiam de incentivos fiscais, políticas públicas ou mecenato dentro do Estado, principalmente pelo período de “estiagem” provocado pelo governo de Fernando Collor, os roqueiros tratavam de fazer por si mesmos, não sem deixar de criticar o governo e as instituições no contexto sociopolítico da época. Nos anos 1980, quando o rock brasileiro era forte na cena nacional, o movimento punk belemense se estruturava em reuniões de grupos de estudo e shows improvisados como atesta o trabalho de Enderson Oliveira (2013). Em depoimento à repórter Bianca Levy, o vocalista da banda Jayme Katarro descreve o cenário:

Entramos no movimento mesmo. Tínhamos reuniões toda semana, rolava grupos de estudos, era coisa séria! Essas reuniões sempre rolavam na casa de componentes e agremiações de bairro. (LEVY apud OLIVEIRA, 2013.p 97).

Essa organização permaneceu até a década de 1990 quando o “desastre” do Festival 24 Horas de Rock levou a cena a um tipo de “ressaca moral”, e uma entressafra. De várias formas, porém, as bandas e artistas mais “marginais” sempre contaram com políticas públicas estaduais não sistematizadas para circulação de shows internos, nunca com intenção de “exportação” da música local. A cena vivia o seu momento mais territorializado, com intensa atividade local. Circuito de bares, festas e o ponto de referência: a loja do artista gráfico e poeta Ná Figueredo, que, além de vender camisetas de rock no início dos anos 1990, passou a gravar demos e posteriormente discos, além de produzir shows de bandas nacionais. Uma das primeiras bandas do circuito roqueiro nacional que Ná Figueredo trouxe foram os Raimundos.

Os Raimundos e o sucesso do Manguebeat, de Pernambuco, atestam que um suposto “fantasma” regionalista brasileiro começou a rondar, principalmente na década de 1990, o circuito roqueiro não por “imposição estatal”. No entanto, havia uma dicotomia e um grande conflito entre bandas que cantavam em português e tinham algum tipo de expressão estética brasileira e as bandas inspiradas no rock *indie* americano e inglês. Todos os festivais e projetos, a partir da primeira metade da primeira década deste século, passaram a privilegiar gradativamente as bandas de expressão nacional, ou melhor, nativista. Ao mesmo tempo em que a movimentação espontânea dos jovens, integrados nas cenas locais, aproximava-os das

manifestações populares nativas, as políticas públicas induziam discretamente uma posição anti-imperialista e de autoafirmação de uma “identidade nacional”. O próprio nome da SID sugere isso. Era o começo do que muitos artistas celebraram como um “resgate da cultura nacional”, do “Brasil profundo”, como Gilberto Gil costuma referir-se nas entrevistas sobre sua política à frente do Ministério da Cultura<sup>106</sup>.

De todo modo, nos anos 1990, apesar das interações e articulações, principalmente com rádios locais, casas noturnas e espaços públicos, a derrocada do Rock 24 horas, citada no segundo capítulo desta dissertação, em 1991, coincidiu com uma era de “pavor” econômico nacional com ascensão do presidente Fernando Collor de Mello, o caçador de marajás que ficou conhecido, por, entre outras coisas, extinguir a Lei Federal de Incentivo à Cultura Rouanet.

Sem incentivos, a produção cultural nacional de teatro e cinema despencou, e a música midiática nacional ficou cada vez mais dependente de uma indústria fonográfica voraz por lucros. Em Belém, subterraneamente, as bandas de rock se rearticulavam e seguiam montando seus shows, gravando demos sem, a princípio, se preocupar em obter sucesso ou reconhecimento nacionalmente. Mas a política agressiva das gravadoras naquela década tinha entre suas estratégias contratar bandas novas que se destacavam em mercados locais ou que detinham aparentemente algum atrativo. Essa relação entre o *underground* e o *mainstream* era mediada pelos festivais de música independente. Bandas de relativo sucesso comercial como Los Hermanos e Chico Science e Nação Zumbi assinaram contratos com gravadoras depois de se apresentarem com grande repercussão no festival pernambucano Abril Pro Rock, que surgiu em 1991, mesmo ano que o Festival 24 horas de rock fechou as portas.

A ideia das gravadoras era competir com a pirataria que emergia e atrapalhava o mercado fonográfico. Isso difundia pela cena a ideia de que uma banda poderia ser “revelada” nacionalmente a partir de uma cena local, ou depois de circular pelo circuito independente, se tivesse os atributos corretos.

Seguindo essa estratégia, em 1999 a Editora Abril, empresa do ramo editorial que também adquirira a concessão da emissora de televisão MTV Brasil, criou a gravadora Abril Music. Entrando no mercado com um forte esquema de promoção das suas bandas e artistas, que incluía aparições na emissora e promoção por meio de marketing junto aos demais meios de comunicação. Enquanto as grandes gravadoras transnacionais investiam em ritmos mais

---

<sup>106</sup> Para conferir a íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil no MINC no dia 2 de janeiro de 2003, publicado pela Folha de São Paulo, acesse o link: <http://www1.folha.uol.com.br/foha/brasil/ult96u44344.shtml>. Último acesso no dia 30 de fevereiro de 2014.

populares, a Abril Music tentava emplacar artistas mais “alternativos”. Junto dos ciclos de exploração comercial de ritmos, os anos 1990 foram marcados pela ascensão do pagode, mas também pela entrada da MTV no Brasil, o surgimento do grunge e do Mangubeat. Essa efervescência do cenário rock e alternativo nacional e mundial provocava a vontade da cena aparecer nacionalmente. A Abril Music faliu em 2003, não resistindo à pirataria e à concorrência das *majors*<sup>107</sup>.

Mas, nos anos 1990, a produção musical local era enorme e o empresário Natalício Figueredo, o Ná, começou a investir na constituição de um selo, Na Records, que lançou em 1999 a sua primeira coletânea. O marketing regional sempre presente: o título do disco era “Açaí Pirão”<sup>108</sup>. O registro trazia mais de 15 bandas de rock de todos os estilos e gêneros, a maioria fora gravado no estúdio da casa de shows Xodó, em Ananindeua, onde o guitarrista Chimbinha<sup>109</sup>, que na época era músico de estúdio e produtor, gravava semanalmente dezenas de faixas para os mais variados nomes da cena brega da época, que também tinha o seu próprio circuito, independente das políticas culturais vigentes, sempre detentor de uma dinâmica de mercado própria.

Algumas das bandas do Açaí Pirão já imitavam as fusões rítmicas prenunciadas pelos pernambucanos Chico Science e Nação Zumbi. Sem uma política local específica de produção fonográfica, sem vazão para o mercado nacional e sem possibilidades de mercado interno, o selo Ná Figueredo tornou-se o principal produtor fonográfico da cena. Lançou mais de 60 discos prensados industrialmente até 2012 e, segundo ele próprio, mais de 90% desses lançamentos nunca envolveu um contrato formal com os artistas. Mais recentemente, Ná criou uma editora, que administra contratos de gravação e cessão de direitos autorais das músicas dos artistas do selo. É dali que ele espera receber alguma parte do investimento feito até a época de nossa última entrevista para essa pesquisa, realizada no dia 10 de janeiro de 2014.

Ná Figueredo contou que estava tendo um problema com a gravadora Som Livre, da Rede Globo. Este evento também é significativo da relação de trocas entre o eixo e a periferia. A gravadora negociava com a editora de Figueredo a liberação dos direitos autorais da música “Beleza da Noite”, de autoria de Mestre Curica, do projeto Mestres das Guitarradas. Gravada no último disco da cantora Lia Sophia, lançado também com incentivo da Lei Semear e

<sup>107</sup> O suco que sai da primeira batida do açaí (pequeno fruto de palmeira amazônica, de cor arroxeada, muito consumido pelos paraenses) é denso e pastoso. Chamado pelo belemense de “Pirão”, ele é mais caro que o suco que sai depois da primeira batida.

<sup>108</sup> Chimbinha é o guitarrista, produtor e principal compositor da banda Calypso, um dos maiores sucessos comerciais do Pará.

<sup>109</sup> Para conferir os motivos alegados para a falência da gravadora Abril Music, sugiro a leitura da entrevista de Marcos Maynard ao jornalista Pedro Alexandre Sanches, da Folha de São Paulo. Disponível no link: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Acessado pela última vez em 29 de janeiro de 2014.

patrocínio da empresa de cosméticos Natura, através do programa Natura Musical, a música, assim como todo o disco, seria relançada pela Som Livre, que contratou a cantora radicada no Pará depois do empreendimento aparentemente bem sucedido com Gaby Amarantos, contratada em 2011.

O dilema girava em torno da seguinte situação. A produtora da gravadora mandou um e-mail solicitando os dados e a liberação do fonograma da editora de Ná Figueredo. Ná respondeu o e-mail dizendo que estava tudo bem para ele e pediu os dados da gravadora para faturar a cobrança dos direitos autorais pela utilização do fonograma de Mestre Curica. A resposta da produtora não foi amigável. Ela teria dito que “não era assim que o mercado funcionava” e que a gravadora não pagaria direitos autorais. Um pouco irritado e sem medir as palavras, Ná Figueredo afirmou que “o mercado não funcionava assim **para eles** [da Som Livre] porque para um selo regional gravar músicas de artistas consagrados o preço é alto”(grifo meu).

O empresário sabia muito bem do que estava falando. Isso porque quatro anos antes ele lançara um dos primeiros discos de sucesso regional de Lia Sophia. “Amor, amor” trazia “clássicos” do estilo brega paraense dos anos 1980 e do gênero brega nacional também. O disco ajudou a projetar a carreira da cantora. De acordo com Ná Figueredo, que arcou com metade dos investimentos com direitos autorais, saiu caro. “Quer dizer que a gente tem que pagar para utilizar os direitos autorais deles, mas eles não querem pagar para usar nossas músicas?”<sup>110</sup>.

Um artigo meu sobre a cantora Gaby Amarantos (AMADOR, 2012) mostra como o empresário Ronaldo Maiorana, das Organizações Romulo Maiorana, afiliada da Rede Globo no Pará, tentou entrar no mercado de entretenimento nacional com um DVD do gênero Tecnomelody, que teria a banda de Gaby, a Tecnoshow, como *headliner*<sup>111</sup>. O empresário desistiu de continuar investindo no projeto depois de saber que não poderia imprimir os DVDs sem autorização de uso das versões que o tecnobrega e o tecnomelody usavam de artistas internacionais como Beyonce e Madonna. Segundo uma fonte de dentro da empresa, custou a ele R\$ 16.000,00 (dezesseis mil reais) retirar quatro músicas da banda de Gaby Amarantos do DVD antes de lançá-lo. O fato repercutiu internamente e resultou na demissão de uma das produtoras da BIS Promoções, que trabalhava há mais de 15 anos na empresa.

---

<sup>110</sup> Anotação de diário de pesquisa no dia 10 de janeiro de 2014.

<sup>111</sup> *Headliner* é na linguagem do business da música o artista principal de um festival ou de uma coletânea de vários artistas. Aquele que “puxa” o evento ou o projeto atraindo mais público para ele.

A confusão entre Ná Figueredo e a Som Livre terminou quando a produtora de Lia Sophia, com quem a cantora mantém relação afetiva estável e declarada, ligou para o empresário e reclamou da postura dele em se negar a ceder os direitos da música de Mestre Curica. Ná Figueredo ainda tentou argumentar, mas, ao final, o empresário consultou o próprio compositor e chegaram à conclusão que deveriam liberar os direitos sem cobrar nada, pois a Som Livre ameaçara tirar a música do disco que seria lançado nacionalmente com distribuição em larga escala. Eles teriam como “consolo” a possibilidade de que a música viesse a ser executada nas novelas e na programação da Rede Globo. A partir daí a arrecadação por veiculação de direitos autorais poderia render algum dinheiro ao autor e ao empresário. No entanto, a julgar pela reação agressiva da produtora, é difícil acreditar que a música possa, por escolha da própria Rede Globo, ser destaque em trilhas de novelas.

Os direitos autorais são um meio pelo qual muitos compositores que não atingem grande sucesso comercial como intérpretes podem arrecadar dinheiro. Uma vez que o músico não chega a ter grande estabilidade financeira com uma atividade fixa, ele busca várias formas alternativas de arrecadar renda. Por isso muitos compositores torcem para que suas músicas sejam selecionadas por cantores de sucesso como Roberto Carlos, que é considerado um dos maiores arrecadadores de direitos autorais do país.

Produtor que trabalhou nos anos 1990 e 2000 com artistas pernambucanos e na produção do Festival Abril Pro Rock, Leonardo Salazar largou o negócio da música independente em meados dos anos 2000 e decidiu investir em outro ramo. Fez um curso de especialização em Gestão de Negócios pelo SEBRAE-PE e publicou sua monografia final em formato de livro. Foi um registro importante para uma percepção diferente do mercado independente, que começava a ser pressionado pelas mudanças a aprender como lidar com os negócios da música. Acredito que livro dele, “Música Ltda. – O negócio da música para empreendedores”, marca um momento em que a música deixa de ser vista na intersubjetividade dos jovens músicos “de garagem” de forma idealizada.

De acordo com o próprio autor, o produtor Penna Schmidt teria comprado dez exemplares e enviado para amigos músicos e produtores independentes. Salazar (2010) enumera 40 formas alternativas dos músicos gerarem renda e decreta:

Do brega ao jazz, do axé à MPB, do pagode ao blues, do forró à música clássica, do sertanejo ao rock. Não há mais o grande mercado, o grande hit, a grande estrela da música. Mas milhares de micromercados, de mini hits e de artistas satélites. (SALAZAR, 2010. p. 21).

A música para o artista brasileiro “médio”, ou melhor, para os artistas mantidos por contratos com grandes gravadoras, sempre esteve mais ligada à criatividade do que à gestão econômica. Normalmente, no eixo dinâmico do país, os artistas tinham empresas especializadas na contabilidade do negócio, enquanto os contratos garantiam autonomia de tempo livre para compor, gravar, fazer shows sem se ocupar demais com os números. A biografia de Wilson Simonal (ALEXANDRE, 2009) mostra como o cantor deixou sua carreira ruir, entre outras coisas por ignorar a parte financeira e deixá-la na mão de um contador inescrupuloso. De acordo com a biografia do cantor Nasi Valadão, ex-vocalista da banda Ira!, problemas financeiros também foram os motivos da sua saída da banda paulista (BETING e PETILLO 2012).

No circuito independente, a sombra dionisíaca sempre pairou sobre os festivais, as festas, shows e ensaios, fazendo da música, mais do que tudo, um momento de celebração, muitas vezes regado a todo tipo de substâncias químicas que alteravam a percepção sensorial. Mas, se na Indústria Cultural era diferente, não se sabe como as coisas se davam nesses subterrâneos, sempre fora um mistério, para quem estava à margem desse negócio, como se operava o negócio.

Antes de 2001, quando o Napster teve um pico de 25 milhões de usuários, o “sonho” de muitos músicos que aspiravam uma carreira era assinar contrato com uma gravadora. Mas o compartilhamento de arquivos na internet pareceu mudar as regras do jogo. Muito se discute no meio se houve realmente uma crise ou não. De fato, as vendas em número absoluto caíram, mas especialistas afirmam que os grandes volumes acumulados dariam às gravadoras condições de se readaptar às mudanças promovidas pela Internet sem grandes perdas. Em 2007, a revista *Rolling Stone* publicou uma reportagem sobre a abertura de acesso pela internet à música gravada:

Poderia ter sido diferente: há sete anos, os chefões da indústria se encontraram em reuniões secretas com o presidente do Napster, Hank Barry. Em 15 de julho de 2000, o presidente da controladora da Universal, Edgar Bronfman Jr., o cabeça da Sony Corp., Nobuyuki Idei, e o chefe da Bertelsmann, Thomas Middelhof, encontraram-se com Barry, e disseram que queriam estabelecer acordos. A idéia era que os 38 milhões de usuários do Napster continuassem a baixar arquivos pagando uma assinatura mensal - cerca de US\$ 10 - com a receita a ser dividida entre as gravadoras. Mas, apesar de uma oferta pública de US\$ 1 bilhão pelo Napster, as empresas nunca chegaram a um acordo. Pior, as gravadoras esperaram quase dois anos depois do fim do Napster, em 2 de julho de 2001, para licenciar uma alternativa lícita aos serviços de compartilhamento que satisfizesse os consumidores: a loja virtual iTunes, da Apple, inaugurada em 2003. A opinião geral é de que o período entre 2001 e 2003 foi desastroso para o setor. "Ali perdemos os usuários", lamenta Rosen. "Foi quando vimos a música deixar de ter um valor material já assimilado e se tornar algo sem

valor econômico, apenas sentimental." (HIATT, Brian; SERPICK, Evan, 2007. ed. 12)

A música nunca teve valor econômico maior do que o valor sentimental para Ná Figueredo. Artista gráfico e poeta, ele saiu do estado de Minas Gerais na década de 1970 para o Pará onde fixou residência. Vendia camisetas na Praça da República e nas passeatas estudantis pelo direito à meia-passagem no transporte público. Camisetas com frases de ícones socialistas como Lênin e Che Guevara ou poemas de Paulo Leminsk e Carlos Drummond de Andrade, além dos seus próprios poemas, eram impressas em larga escala, dada a demanda pelas mesmas. Mas Ná Figueredo nunca cobrou nem pagou direitos autorais pelo uso de poesia. Com o crescimento das vendas, abriu uma loja localizada na Avenida Gentil Bittencourt, que se tornou referência para a turma da cena roqueira. Bandas pediam para ensaiar nos fundos da loja e ele deixava. Logo criou um evento que se tornou referencial, o Ensaio Aberto. Em mais de 10 anos mais de 500 bandas passaram pelo espaço. Foi lá que a equipe da MTV Brasil registrou a cena em um programa intitulado “Gastão redescobre o Brasil”, em 1994, apresentada pelo VJ Gastão Moreira. Ele gravou a performance da banda Pig Malaquias, que acabou não entrando na edição final<sup>112</sup>. Outros músicos paraenses gravaram no Teatro Waldemar Henrique, onde tradicionalmente havia shows.

Logo o empresário começou a promover shows e, com a chegada do formato gravável de CD ao mercado, o CDR, ele passou a reproduzir as demos das bandas locais, replicando de 100 a 200 cópias que eram divididas igualmente entre o empresário e o artista. Metade ia com os músicos para ser vendida nos shows e distribuída entre fanzines, revistas e sites especializados. Outra metade ficava na loja para ser vendida e reverter dinheiro para o pagamento dos investimentos.

Em entrevista ao jornalista Carlos Pará, da revista PZZ (número 12, de setembro de 2011), o empresário contou uma parte da história e como ele via aquele momento da cena. Percebamos que quando ele fala da “onda” ele dá um salto de 10 anos entre 2001 e 2011, o momento da entrevista. 2011 é o ano da nota na entrevista. Enquanto na década de 1990 a MTV “descobria” o Brasil através do rock de Belém, entre outros, a configuração da expressão midiática cena paraense era outra.

---

<sup>112</sup> Sobre isso, o vocalista da banda Delinquentes conta uma história curiosa. A MTV nessa época só pegava em Belém porque havia uma retransmissora local do sinal UHF, que exigia que as televisões sintonizassem o sinal através de uma antena específica. No dia da veiculação do programa, quando todas as bandas que participaram das gravações aguardavam ansiosas para ver o programa, a MTV local não podia retransmitir o sinal na rede porque um raio caíra sobre a antena local danificando-a e interrompendo o sistema. Quase 20 anos depois, Jayme Katarro pode ver, pela reprise da MTV, o programa de que participou. Ele fez um depoimento emocionado no Facebook. Ele está acessível no endereço: <https://www.facebook.com/ParaMusica/posts/636050109772672>. Último acesso em 08 de março de 2015.

Eu cheguei a fazer na época fita cassete, depois veio o CDR. Em 1999 saiu o “Açaí Pirão”, em 2011 saiu o [álbum da banda]“Delinquentes”... O CDR veio pra cá, parece que em 2005. Então eu comecei a produzir o CDR aqui e depois começamos a duplicar, foi o trabalho de começar a montar um estúdio. Foram 90 e tantos CDs de CDR. (...) Tudo na vida é como uma onda...vai e vem...Se você for olhar gêneros, o rock não é grande força do momento nem aqui em Belém, nem no mundo. Vendo essa cena geral de Belém eu vejo que esse não é o momento do rock, até porque com a história da Internet, as coisas se nivelam no mundo. Na década de 80, por exemplo, quando você tinha o Sepultura tocando, você não tinha ninguém fazendo isso, era novidade no Brasil todo, mas hoje quando alguém inventa uma coisa nova, pegada nova, uma virada de guitarra lá na Ásia, isso rapidamente está no mundo todo. Hoje fica todo mundo nivelado, então você tem que fazer algo diferente. O diferente hoje pra gente é a nossa música de influência caribenha. Eu acho que é o momento disso aqui, é essa música mais roots, mais raiz, é essa mistura do carimbó, então eu acho que é o momento disso. É esse gênero, esse estilo que pode dar uma alavancada. Isso não significa que daqui a um ou dois anos continue esse... pode ser outra coisa.<sup>113</sup>

A história se mostra na fala do empresário como se fosse a espiral concêntrica de Maffesoli (2001). Naquele momento da entrevista de Ná, a cantora Lia Sophia, que começa a adotar exatamente a identidade “caribenha” da música “regional”, se preparava para lançar o disco que em 2014 a Som Livre relançaria com distribuição nacional. A mudança “cêntrica” do rock já estava demarcada por Straw (1991) na década de 1990 como pudemos observar de seu texto, que abordei no Capítulo 02.

No meio de tantas mudanças, o espaço suspenso da produção criativa em Belém começa a ter que buscar referências. O Brasil começa a estabilizar a economia e a promover, mesmo que de forma ainda irregular e desigual pelas regiões, o fomento da “cultura” e a incentivar a Economia Criativa, isto é, a cultura como *soft power*, como força de afirmação, econômica, social e artística. Os movimentos se tornam concêntricos, agregando a quem se dispõem a acompanhar a “onda”.

A música como negócio “engana” quem pretende ser “profissional”. Isso porque a relação de gosto está sempre imbricada nas relações sociais, como fato social total, ela é indissociável das esferas afetivas da vida. O discurso dominante afirma que o “profissional” tem que “encarar” o “mercado” de outra forma. Com o desenvolvimento econômico vem a sedimentação de uma intersubjetividade a respeito do “ser músico”, disseminada através de revistas, publicações setorializadas, videoaulas, programas de televisão, internet e livros sobre o “fazer” da música. Parece um momento em que a indústria da música, que antes guardava seus “segredos”, começa a revelá-los como outra forma de mercadoria. O *soft power* da

<sup>113</sup> Depoimento a Carlos Pará na revista PZZ, Edição nº 12. P. 118-119.

indústria seria compartilhar, ensinar os segredos do espetáculo? Ou eles estariam abertos hoje no Youtube, circulando como uma mercadoria que tem uma vida social?

Acredito que precisamos, para entender as mudanças socioculturais, entender a penetração do capitalismo nas esferas mais tardias de seu desenvolvimento, como nas cenas periféricas. Como afirma Ortiz (2009, p. 241), é como se a sociologia devesse se voltar para as publicações do capitalismo, do marketing gerencial e administrativo, como um grande *corpus* de estudo sociológico.

Nos EUA, o maior mercado musical do mundo, existe, entre tantas publicações, o *Music Handbook And Career Guide*. Editado desde 1978, ele é revisto e atualizado a cada intervalo de quatro a seis anos. Guardadas as devidas proporções, é como se fosse o *Vade Mecum* para os estudantes de Direito. Em 2010, saiu a sua 9ª edição. No texto introdutório o autor debate as questões “existenciais”, da música. No tópico “Música e sociedade, nós temos música nos EUA”, ele anuncia:

Prepare-se para algumas surpresas: Percepções da profissão e do negócio da música estão normalmente em amplo desacordo com a realidade. Isto ocorre em parte porque o campo é muito diverso e as mudanças, rápidas, mas também devido a sua face pública – as grandes gravadoras e o topo das paradas de sucesso – que revela apenas esse pequeno pedaço de toda a imagem. Mas ele pode ser entendido. Argumenta-se que o negócio da música, em particular a indústria fonográfica, é fundamentalmente irracional. Mas a maior parte do que realmente se passa no negócio e na profissão é submetida a uma análise racional. (BASKERVILLE. 2010. p. 03) \*Tradução minha.

Um artista da margem é em potencial um artista “emergente”, ou seja, um “profissional emergente” no processo de modernização da história ocidental. Era, antes, provavelmente, um “fã”, que tem a percepção da realidade por parte dela e não como um todo. Essa “ilusão” é própria do espetáculo, do fazer da indústria, dos mistérios da dádiva de fruir a arte em sua era de reprodutibilidade técnica e divisão social do trabalho. A relação de troca entre artistas como “produtores”, como fazedores de algo que traz “alegria, arte, ou seja lá o que for” a seus fãs (como afirmou Miranda), inclui uma aliança difícil de ser “institucionalizada”, por isso resistente à pressão modernizadora. Mas a pressão dessa institucionalização é constante. O depoimento do empresário afetivo, por assim dizer, Ná Figueredo, dá outras dicas:

Até agora tudo o que eu gastei com CD não teve retorno. O CD não se pagou, tanto é que a gente grava 1.000 CDs e são só 1.000 CDs. Até agora foram dois discos que nós reprecamos. Um foi de uma banda que podia ter acontecido, mas não aconteceu porque aí vem o outro lado da coisa: a profissionalização do movimento. Isso aqui só vai acontecer quando essa cena se profissionalizar. Se profissionalizar é uma coisa muito ampla, mas,

falando nisso, a nível de artista, a nível de banda: como artista, cumprir horário, querer investir nisso como carreira, querer ver isso com profissão. O outro artista que tivemos que pensar de novo porque esgotaram os 1000 discos foi o Mestre Vieira, mas o Mestre Vieira é uma figura que tem força. Mas, enfim, o que eu gastei com disco não foi pago até agora. A minha fábrica de roupas é que sustenta tudo isso e não essa cena musical, mas to pagando numa boa.<sup>114</sup>

Percebamos como os sentidos estão imbricados na percepção do empresário-artista-mecenas. Em primeiro lugar a percepção da profissionalização é a busca de um distanciamento da esfera afetiva da música, da relação com a mesma através de gosto, do prazer. O músico deve buscar opções que desfaçam esse laço afetivo, ou o amenizem no sentido de promover seu crescimento. No entanto, a própria percepção do negócio do empresário está contaminada com a dimensão afetiva. O investimento que ele faz não se paga. Vem de outra esfera de produção de seu conjunto de negócios. O negócio com a música começou de Ná começou e permanece para “dar uma força” à cena. A confecção de roupas que cresceu à margem das obrigações legais para com direitos autorais, sustenta a manutenção do estúdio e da gravadora, contrariando as regras gerenciais. Mas mesmo contemporaneamente os guias capitalistas ensinam que diversificar o “*mix*” de produtos é “tendência” na era da “cauda longa” (ANDERSON, 2006). Dar tantas voltas em torno da melhor alternativa para “acontecer” parece já não ser a “saída”. Não há, de fato, uma “saída” aos mercados periféricos a não ser revirar a lógica dos seus afetos e dissociá-la da lógica de mercado, reencontrado um caminho que possa colocar as coisas (a vida social total) nos eixos.

Outro sentido imbricado na fala de Ná Figueredo é o “fantasma nativista” que envolve inclusive a dimensão econômica. Mestre Vieira, o mestre das guitarradas, gênero de potencial comercial representativo da cultura local, é um dos artistas que vende mais. Por que tem “força”. Talvez o sentido que quero associar ao *soft power* seja exatamente difícil de compreender porque está imbricado na prática, e ainda não está “ontologizado”.

Mauss (2003) alerta que a dádiva não tem preço fixado para os Maori e também não tem tempo certo para retorno, mas não praticar a obrigatoriedade da retribuição pode acarretar em danos graves, inclusive a morte. Numa cena, isso pode significar isolamento, exílio e até a morte simbólica da expressão artística. Dessa forma, a expressão, presa numa dimensão comercial ou mesmo coletiva, fica refém da dádiva, em certo sentido, uma vez que a expressão artística deve circular para se manter viva. A circulação depende da obrigatoriedade que pode estar instituída pela tradição, pelo sentido que se dá à circulação.

---

<sup>114</sup> Depoimento a Carlos Pará na revista PZZ, Edição nº 12. P. 118-119.

A opção de crescimento da cena, que se formou exatamente pela espontaneidade e pelo vitalismo, agora é renunciar à dimensão afetiva, ou optar por outra escolha de sentido “à vida” de quem pratica a música como lazer ou hobby. O sentido de “viver de música”, tão presente na intersubjetividade de quem a pratica, se confronta com o sentido de “sobreviver”, da mesma forma sobreviver à maldição do espírito da floresta, o *hau* da floresta, de manter viva a representação sociocultural através da arte.

O descolamento da prática musical como exercício profissional da vida sensível é claro em Belém, pode ser constatado com os dados que o presidente da Ordem dos Músicos do Brasil Seção Pará – OMB-PA, Marcos Guimarães, em entrevista a este pesquisador no dia 29 de janeiro de 2014. Ele informa que existem 7 mil músicos registrados na capital, mas apenas 10% se encontram “regularizados”, isto é, pagam as taxas e as obrigações com a instituição. A relação dos músicos brasileiros com a institucionalização e regulação da prática é complexa e a revisão da lei que cria a OMB aguarda ainda hoje uma revisão. É um assunto que demanda um estudo amplo e cuidadoso que talvez ainda não tenha sido feito e cabe ao campo da música e das artes.

Intersubjetivamente, isto é, na esfera da percepção dela e como ela afeta as relações de troca simbólica, concentro-me no que pode denunciar (evidenciar) os formas de socialidade que estabelecem essas alianças, que são parte do estudo de Mauss também. No mundo moderno, diferentemente das sociedades ditas arcaicas, porém, a obrigatoriedade de dar, receber e retribuir é, por assim dizer, orientada (ou até mesmo substituída), pelo ensinamento que passa de geração a geração não mais pela tradição oral ou pelos ritos tribais, mas pelo ensino da gestão de carreira, pelas técnicas e pelas práticas profissionais que orientam um reposicionamento do ser no mundo social. Esse conhecimento está no meio social, circulando como mercadoria e produto também,

Longe de esgotar o assunto, e mais para exemplificar o que estou querendo elucidar, observo como Baskerville (2010) propõe aos aspirantes a músicos profissionais uma aliança entre músicos e empresários:

Essas novas realidades [do mercado] têm estimulado (alguns poderiam dizer “forçado”) novas formas de pensar sobre como conectar o "fazer música" com o "fazer dinheiro". Arte e comércio, é claro, sempre fizeram um casal estranho na cama. Esta sempre presente vinculação é intrinsecamente contraditória para músicos e comerciantes, que são, em muitos aspectos, inimigos naturais. Eles parecem ter opiniões geralmente conflitantes sobre o que a música deve ser e fazer. Músicos querem que sua música quebre fronteiras criativas e seja ouvida e apreciada por tantas mais pessoas quanto for possível; eles querem "conectar" com o público. Comerciantes de música e

empresários querem música para se ajustar ao gosto do mainstream do momento e fazer tanto mais dinheiro quanto possível, eles querem "conectar" com as carteiras do público. (BASKERVILLE. 2010. P. 03)  
\*Tradução minha.

De fato, no capitalismo, essas alianças são cada vez mais complexas e estabelecem redes de relações na sociedade. Entre empresários e músicos, entre músicos e seus fãs, entre os músicos e os meios de veiculação etc. Um *corpus* de estudo que não nos caberia nesta dissertação, porém, podemos ao menos sugerir que temos uma dinâmica social que muda mesmo dentro do que se estabelece, intersubjetivamente, como uma dinâmica própria do capitalismo, e temos uma evidência de que as formas de posicionamento social do sujeito nesse novo capitalismo mutante trazem em si, um pouco mais dessa dádiva maussiana, que, segundo o próprio, pareceu, vejam bem, apenas pareceu estar sempre na base das relações de troca em qualquer situação. Tateando para compreender parcialmente como esses aspectos podem influenciar as trocas simbólicas aqui presentes, posso sugerir mais uma vez que, assim como o tecido social sensível sofre a pressão da instituição modernizadora, também o capitalismo mainstream se movimento no sentido de se tornar mais afeito aos gostos e particularidades das tribos, isto é, dos nichos, dos segmentos, das localidades, das partes que representam em si um sentido global, social total da vida. Mas ao fazer esse movimento de pensamento, observo que isto só pode ser parcialmente conclusivo se pensarmos nessas categorias e tipificações como sínteses dinâmicas, que representam não um sentido metafísico, mas o fruto da vontade dos atores que mais ou menos instruídos assumem seu papel histórico de justiça em todas as suas dimensões.

Gostaria de usar Mauss nesse sentido aberto, trazendo um pouco da sua reflexão sobre o *don*, ou a dádiva, para tentar compreender os processos socioculturais presentes na cena musical de Belém e no seu contexto global. Segundo Mauss, a dádiva, isto é, “*as trocas e os contratos se fazem sob a forma de presentes, em teoria voluntários, na verdade obrigatoriamente dados e retribuídos*” (MAUSS, 2003. p. 187). Essa pressuposição, rica de nuances, tem sido investigada, desde a sua formulação, por variados pesquisadores. Alguns estudam a dádiva segundo a liberdade e a obrigatoriedade em dar, receber e devolver qualquer coisa, e outros, segundo o ponto de vista do interesse e do desinteresse em dar, receber e devolver. Essa segunda percepção, a que relaciona interesse e desinteresse, nos ajuda a compreender o sistema de trocas simbólicas que se produz na cena musical de Belém.

O fato de existirem mediadores entre as cenas (ou entre a cena e um mercado emergente) traz possibilidades, além de trocas entre artistas e esses agentes – que, às vezes

podem ser agentes do setor público, como gestores ou coordenadores de projetos capazes de favorecer determinados artistas, gêneros ou estilos – de alianças entre as cenas, entre as articulações que se firmam. Essas articulações são igualmente a base da definição de cena para Straw. Sem afeto e sem articulação não há cena. O que observo aqui é como esse afeto (que não significa necessariamente, uma harmonia “carinhosa” e desinteressada) adquire as mais diversas formas e manifestações em uma realidade territorializada e ao mesmo tempo mediatizada, assombrada pelos mais diferentes fantasmas de sua dimensão simbólica, com repercussões em sua economia total.

## 2. Organizações e desorganizações

O raciocínio que venho tentando desenvolver neste capítulo se baseia em duas frentes de sentido e significação. A saber: a) A organização interna e o posicionamento da mesma em relação ao exterior pela percepção dela sobre si própria; assombrada por fantasmas do passado, da herança derridiana, temos a hipótese de que ela passa a se posicionar de certa maneira dinâmica também pela percepção da cena externa, inclusive pela noção de “mercado”. Essa percepção dos produtores/atores locais de “mercado”, que trago neste capítulo, em fragmentos discursivos e análises conjunturais históricas, pode, e esta é uma percepção mais ampla e complexa, estar ligada à intersubjetividade universal da relação do músico com a sua produção artística e a circulação desta no meio social, elemento primordialmente associado à noção de *don*, isto é, de dádiva; b) A noção de estruturação e fluxos socioculturais econômicos que se organiza no país e estabelecem dinâmicas de interação, promovendo alianças<sup>115</sup>, contratos e sistemas de troca, igualmente estabelecidos através de uma noção difusa de aliança pela dádiva. Essa noção não é sedimentada, não é sintetizada, pelos fluxos descontínuos impostos por violência externa, e aí se encontram os grandes dilemas, penso eu, suscitados pela pesquisa. Em qual medida a intersubjetividade interfere na relação entre os atores sociais de um mesmo campo, que, a princípio, deveriam ter uma noção comum a respeito dele? Nessa questão, apenas “arranhamos”, “esbarramos” nos sentidos que possam nos fazer desenvolver o olhar e a percepção a cerca do assunto, não só epistemologicamente, mas fenomenicamente. Tais significações e tipificações envolvem um

---

<sup>115</sup> Quando uso a expressão “aliança” refiro-me ao modo como Lanna (2000) se refere ao vínculo criado entre quem dá e quem recebe de acordo com a teoria da dádiva de Mauss.

amplo espectro da sociedade, sobre o qual se assentam questões históricas, políticas e culturais de enorme abrangência e importância de estudo.

Dito isto, mais uma vez sigo para a nossa última etapa de contextualização. Acredito que a cena rock de Belém, nos anos 1990, influenciou com sua postura, decisivamente, a dinâmica da cena local, como representação de uma “cultura regional” a produzir uma noção intersubjetiva de que a “cena passou a tomar de assalto” a mídia. Da mesma forma, a postura de bandas em específico, como a Cravo Carbone<sup>116</sup>, as políticas públicas locais, mesmo não sistematizadas e com intenções de agenciamento político, a cena tecnobrega e sua reverberação como “modelo de negócios”, a organização da Associação Pro Rock e de outros coletivos culturais, o crescimento dos programas de patrocínio público/privado através da Lei de Incentivo Semear e a Lei Rouanet, e as mudanças no espectro político nacional e estadual, assim como o surgimento da Rede Fora do Eixo, ajudam a desequilibrar o *status quo* de uma forte aliança estratégica entre a indústria fonográfica transnacional e uma Indústria Cultural nacional. Evidentemente que esse “ataque” à indústria ocorre de maneira irregular e, às vezes, titubeante, descontínua, e sem a percepção militante da maioria de seus agentes, que lutam com as armas quem tem para sobreviver artisticamente e deixar um legado, uma memória de sua cultura.

Somente esses aspectos renderiam vários trabalhos e estudos, que, espero, ainda possam ser realizados. Dessa forma, farei uma abordagem superficial, mas talvez apontando caminhos para pesquisas futuras nessa direção. Considero este tópico como “um bloco de notas” para o desenvolvimento de etnografias ou cartografias posteriores a cerca deste fenômeno. Principalmente porque ele ainda é vibrante e se metamorfoseia constantemente. Escreverei as próximas linhas como um depoimento, numa síntese da minha vivência como músico, produtor, jornalista e ativista político. O tempo da pesquisa, o amadurecimento das leituras e os constantes exercícios, por vezes dolorosos, de revisitar os momentos vividos, de entrar e sair da cena para observá-la, devem ter amenizado, assim espero, o assombro que esses fantasmas exercem sobre quem fez parte da cena. Sigo adiante.

Por volta de 2004 a cena paraense de rock começa a se recuperar do “fantasma” do Rock 24 Horas e toda a sua repercussão negativa no meio. O “desastre” parece ter recaído como uma enorme culpa sobre os roqueiros que antes tinham muito mais trânsito e apoio

---

<sup>116</sup> Por uma contingência desta pesquisa, baseada em amostragem, não pude abordar em profundidade a produção e a interação social da banda Cravo Carbone, uma das mais criativas e instigantes em sua produção artística e em sua interação social dentro da cena. Assim como a Norman Bates, eu acredito que ela seja uma das bandas belemenses a menos fazer concessões de alianças externas. Essa resistência pode acarretar em um isolamento e até a um esquecimento da cena. Por isso seu legado, assim como o de outras bandas, precisa ser resgatado. Na falta de pesquisas na área da comunicação, recomendo a leitura do trabalho de mestrado da cantora e compositora Keila Monteiro (2011).

governamental para suas ações. Essa ideia transparece no depoimento do vocalista Jayme Katarro:

Em 94, a cena rocker local estava vindo de uma das piores ressacas que já havíamos tido. Um ano antes, houve o já tão falado Rock 24 Horas, festival que terminou em pancadaria na Praça Waldemar Henrique (na época Praça Kennedy). A confusão, como todos sabem, não foi causada pelos rockeiros, nem por ninguém do meio musical. Simplesmente foi catapultado por um incidente com a truculenta segurança do local (a Gangue Mexicana) e com gangues de jovens pivetes que se reuniam na mesma praça onde ocorreu o festival. Mas de nada adiantou os gritos e manifestos da época. Levamos a culpa e o castigo. Os shows estavam escassos, as bandas dispersas. Foi quando rolou a notícia que a MTV, recém inaugurada na cidade, iria ter uma reportagem especial sobre Belém<sup>117</sup>.

Como demonstra o depoimento, o episódio resultou em “culpa e castigo”. Se Gastão Moreira, o VJ autor da citada reportagem especial para a MTV, porém, fizesse sua visita dez anos depois, em 2004, encontraria os roqueiros com a autoestima muito melhor. Muitas bandas surgiram, havia sites, fanzines, casas de show e o empresário Ná Figueredo seguia a todo vapor prensando e lançando discos em parceria com as bandas e todos os produtores interessados.

Já entre 1998 e 2000 foi executado o projeto Música do Brasil, uma caixa de CDs e um programa de televisão exibido pela mesma MTV, dirigido pelo antropólogo Hermano Vianna e o músico Beto Villares. Durante as gravações deste documentário o projeto musical Coletivo Rádio Cipó estreitou laços com o “roqueiro mais velho do Brasil” Mestre Laurentino<sup>118</sup> e a banda Cravo Carbono se aproximou de Mestre Vieira, ícone das guitarradas ofuscado a partir de meados dos anos 1980 pelo sucesso da lambada comercial e os ciclos de exploração de ritmos populares pelas grandes gravadoras a que já me referi. O projeto de cartografia ajudou Pio Lobato – guitarrista e idealizador estético e estratégico da Cravo Carbono, ao lado do vocalista e letrista Lázaro Magalhães – a promover a banda (que desenvolvia uma instigante mistura de rock, pop, música latina e o brega paraense) e o projeto Mestres da Guitarra, que ele idealizou e formou depois da visita da equipe de Hermano Vianna.

<sup>117</sup> Este depoimento foi escrito pelo próprio Jayme Katarro no perfil no Facebook do site Pará Música, no dia 18 de setembro de 2013, às 23:07, para ilustrar a sua emoção com a reprise nunca vista da reportagem de Gastão Moreira no quadro da MTV Brasil já citado em nota de pé de página anterior mente. O depoimento pode ser acessado no link: <https://www.facebook.com/ParaMusica/posts/636050109772672>.

<sup>118</sup> Mestre Laurentino se apresentou no dia 2 de agosto de 2009 no programa Domingão do Faustão, onde apresentou-se ao lado do Coletivo Rádio Cipó interpretando a canção “Lourinha Americana”, gravada pelo grupo recifense Mundo Livre S/A depois que Laurentino foi descoberto pelo projeto “Música do Brasil”. Ele era anunciado por Faustão como o roqueiro mais velho do Brasil, com 84 anos.

Juntando Vieira, Aldo Sena e Mestre Curica, o CD “Mestres da Guitarrada” inaugurou em 2004 o selo da Fundação de Telecomunicações do Pará (Funtelpa) usando de uma tática explícita de associação com a expressão popular local. Executar gravações no estúdio da Funtelpa era comum para as bandas locais, mas elas usavam as gravações para lançar os discos pelo selo Na Records ou por contra própria. Era a primeira vez que a Funtelpa, então dirigida pelo radialista e professor de educação física por formação Ney Messias Jr., se inseria em um contexto ativo e publicizado de fomento<sup>119</sup>.

Naquele mesmo ano ocorreu o Yamada TIM Festival, evento que marcava o interesse das operadoras de telefonia móvel sobre a promoção de suas marcas através da cultura. O festival teve ampla participação de bandas da cena local, que estabeleceram diálogo com a direção do evento através de mediadores como o próprio Ná Figueredo e a Rádio Jovem Pan FM, divulgadora oficial do evento e mantenedora de um portal chamado Belrock, por meio do qual se faziam promoções e seleções de bandas para o festival.

Também a operadora regional de telefonia móvel, Amazônia Celular, realizou um programa de patrocínio de artistas regionais chamado Amazônia Artemix. Se utilizando do incentivo da Lei Semear, que, até então, tinha baixíssima utilização tanto por parte dos artistas quanto por adesão dos empresários patrocinadores, a operadora patrocinava discos e shows de artistas pelos estados da região, o que começou a propiciar o planejamento de carreiras individuais através de projetos desse tipo.

Porém, o programa era utilizado basicamente por artistas da chamada “música regional”, principalmente através de nomes como Nilson Chaves, Marco André e Almirzinho Gabriel, que mantinham vínculos de amizade e parentesco com o ex-governador Almir Gabriel e outros dirigentes do Estado. Foi marcante na minha atividade como produtor nesse período como a máquina estatal, hierarquizada por essa elite, burocratizou o acesso das bandas “emergentes” ao patrocínio da Amazônia Celular. Quando a operadora passou a se interessar por artistas de uma linguagem mais “jovem” e “contemporânea”, a quem queria associar sua imagem por conta de um público juvenil também “emergente” no consumo, as bandas de rock passaram a entrar em conflito indireto com essa geração. Depois de ter o

---

<sup>119</sup> Segundo alguns depoimentos a política de Ney Messias Jr. criaria conflitos subterrâneos com o secretário de cultura do estado Paulo Chaves Fernandes, segundo outros, assumia um papel de fomento que seria da própria SECULT, que a mesma não assumia pela postura elitista e autoritária do secretário, que, através de um sistema de triangulação com a Associação de Amigos do Theatro da Paz, utilizava recursos incentivados da Lei Semear para realizar eventos como o Festival de Ópera. A operação não era ilegal mas irritava artistas e militantes. Com a atuação estratégica da Funtelpa havia uma pressão social dos artistas menos forte sobre a Secult, e ao mesmo tempo uma cobrança constante e maior sobre ela mesma à medida que as ações de fomento da cena musical ia crescendo. Em 2013 a terceira edição do festival Terruá Pará gerou críticas que reverberavam nas redes sociais. As críticas eram as mais diversas e suas repercussões e o próprio Terruá Pará gerariam um outro estudo sobre a cena paraense. Sobre suas questões de agenciamento político, apadrinhamento, utilização política da arte e interações dos artistas. Esse é um trabalho que está por ser feito. E mais uma nota que reverbera deste trabalho.

projeto aprovado pelo departamento de marketing da empresa, a banda Suzana Flag, que executava um som “pop” de fácil assimilação, não conseguiu aprovar o projeto perante a gerência da Lei Semear; e não recebendo a carta de incentivo perdeu o patrocínio anunciado pela Amazônia Celular. Tendo primeiramente captado os recursos (coisa rara naquele momento) a banda não conseguiu empreender seu projeto por falta de recursos. A situação gerou conflitos internos e levou o grupo a desagregação anos depois, chegando ao ostracismo. Meses depois, em uma reunião em um gabinete de um deputado estadual, que discutia políticas públicas para cultura, um cantor e compositor que trabalhava na gerência da Lei Semear, sem saber da presença de músicos ligados à banda, “confessou” que conteve deliberadamente o avanço das bandas de rock sobre os patrocínios incentivados para proteger a música popular regional. Um ato mesquinho que não combina com a popularidade e o carisma do cantor. Em 2009 a Amazônia Celular deixou de existir e foi incorporada pela operadora Oi. Em 2012, a banda Suzana Flag praticamente encerrou as suas atividades, mesmo depois de ter tido um disco premiado pela Secretaria de Estado de Cultura (Secult) no governo petista de Ana Júlia Carepa, em 2010 – onde enfrentou, da mesma forma que na Lei Semear, antes, no primeiro Governo do ex-músico Simão Jatene, uma resistência interna dos artistas gestores da secretaria, que mesmo tendo uma atuação militante, ainda não conseguiam, ao que parece, se livrar do ranço pelo imperialismo cultural que o pop rock da Suzana Flag representava para eles. Mesmo com muitas dificuldades, porém, o disco foi lançado, o que não impediu a baixa repercussão dele quando veio a público. Com o retorno do governo do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) de Jatene no ano seguinte, a repercussão nos meios de comunicação estatais foi menor ainda.

De volta a 2004. Reivindicando mais espaço e a retomada das políticas públicas, mais de 100 representantes de bandas locais se reuniram na Praça do Povo, área do prédio da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN), para dialogar com a direção do órgão. A diretora de Linguagens Sonoras à época, a jornalista Márcia Freitas, sugeriu que o grupo criasse uma associação a fim de que a Fundação pudesse apoiar o segmento como um todo. Dessa forma, liderados por Ícaro Suzuki (Madame Saatan), Jayme Katarro (Delinquentes), Rui Paiva (Álibi de Orfeu), John Boguea (Rennegados) e outros ativistas roqueiros foi fundada naquele mesmo ano a Associação Comunitária Paraense de Rock – PRO ROCK, que tinha como sede a casa do seu primeiro presidente, Ícaro Suzuki. Sugestão de Rui Paiva, o nome da associação trazia estrategicamente a palavra “comunitária”, o sentido era agregar as bandas e facilitar o trânsito junto aos órgãos públicos, dessa forma também afastando definitivamente o

fantasma da “desunião” deixado em suspenso pelo Rock 24 horas. Assim era o fantasma que afinal não ficou tão para trás assim.

Para marcar o início da parceria com a FCPTN, a Pro Rock desenvolveu o projeto “Hoje é Dia de Rock”, um dos muitos que tentaram resgatar um sentimento difuso de “glória” dos tempos do Rock 24 horas<sup>120</sup>. O “Hoje é Dia de Rock” durou um mês com quatro shows semanais, sempre aos domingos, com a participação de várias bandas. Mas, depois de pouco menos de um ano de atividades, a Pro Rock não teve força de organização para continuar e permaneceu esquecida. Organizar a burocracia necessária para manter uma associação representativa de tantas e diferentes bandas, cada uma com um sentimento comum interno a respeito do que era estar na cena, ou ser em si próprias, parecia demais para aquele grupo – é a impressão precisamente subjetiva que tenho daquele movimento hoje, mais de dez anos depois.

Hoje, enquanto escrevo essa dissertação, lembrando os fatos e checando arquivos pessoais, anotações de memórias e registros, é como se o espírito da coisa dada soprasse como o vento, o vento do progresso ou o vento que sopra entre as alianças estabelecidas. Compreender a dimensão, essa mesma uma dádiva, tem o tempo como fator principal, além do valor da troca explícito no momento de dar.

Três anos depois do ostracismo da Pro Rock, um novo vento de entusiasmo soprou sobre a cena rock. Esse vento veio de outra cena e foi trazido por Pablo Capilé, o organizador do festival Calango, que ocorria em Cuiabá (MT) e começava a se articular com outros festivais independentes pelo Brasil. Como foi dito aqui, a chamada “crise” do mercado fonográfico na virada do século, promoveu uma série de reverberações sociais e culturais. Eventualmente, o apoio das gravadoras ajudava a fortalecer os festivais mais tradicionais, de onde havia saído sopros de renovação da música popular brasileira no período, como os já citados Los Hermanos e Chico Science e Nação Zumbi. Mas com a mudança promovida por compartilhamentos e interações digitais, os promotores e produtores de festivais trataram de fazer novas ações e estabelecer novas dinâmicas de trocas. Primeiro internamente, e depois entre eles. Foi assim que surgiu, em Cuiabá (MT), o Espaço Cubo. Hoje, com a popularidade do Fora do Eixo e as polêmicas suscitadas nas redes sociais e na mídia nacional pelas interações passadas de seus dirigentes, é difícil dizer ao certo como aconteceu originalmente. Prefiro descrever assim como o próprio Pablo Capilé o fez a mim quando a Associação Pró

---

<sup>120</sup> Ainda nos anos 1990, Ná Figueredo produziu quatro edições do Rock 6 Horas, festival que, segundo ele, era “uma resposta ao episódio do Rock 24 horas”. Citada na entrevista a Carlos Pará da revista PZZ, edição nº 12.

Rock o trouxe a Belém, em 2008, para o evento de lançamento do Fórum Paraense de Música Independente – FPMI.

Com uma associação cultural aos moldes da Pro Rock, em Cuiabá, Pablo Capilé e um coletivo de músicos, jornalistas e produtores, como os muitos que começavam a se espalhar pelo país, começou a criar alternativas às precariedades econômicas e financeiras. Uma delas consistia em um sistema de trocas envolvendo a comunidade local. Chamava-se Cubo Card. Como o coletivo Espaço Cubo procurasse apoio para a realização do festival Calango e suas demais atividades e os pequenos empresários locais não tivessem dinheiro para doar aos produtores, eles sistematizaram um banco de trocas. Quem não tinha dinheiro mas quisesse colaborar, doava serviços ou produtos de seus negócios. Donos de locadoras de vídeo, por exemplo, doavam certo número de locações por mês; donos de escolas de inglês doavam bolsas de estudo e assim por diante. Tudo era quantificado em uma tabela. Dessa forma o coletivo “pagava” as bandas que tocavam em seus eventos com serviços quantificados nesse banco. Sem dinheiro. Havia uma única forma de monetização do “serviço” das bandas. Nas trocas eles podiam reivindicar pautas para seus próprios shows na sede do coletivo, onde eles poderiam, enfim, vender ingressos e bebidas para arrecadar dinheiro.

Perceba a relação de troca e de aliança que se forma. A quantidade de “denúncias” de artistas e de ex-colaboradores do Fora do Eixo, que vieram à tona depois dos protestos no Brasil durante os meses junho e julho de 2013, quase dez anos depois da fundação do Circuito Fora do Eixo, faz pensar sobre todas as relações conflituosas que as dinâmicas propostas pelo coletivo, que de certa forma “afrontavam” a compreensão moderna de trocas monetizadas. É quase como se fosse uma dinâmica em sentido, mesmo entre aspas, “arcaica”. Uma visão que se aproxima visivelmente do sentido de tribalismo na contemporaneidade mostrado por Maffesoli (1987). Os sentidos das organizações juvenis que se intensificaram no Brasil a partir dos anos 2000 sob a autochancela de “coletivos” também evoca discussões possíveis sobre o sentido de “coletivismo” e “unidade” dado por Maffesoli no estudo que escolhemos para esta abordagem. No entanto, não pretendo expor um debate na formação do Fora do Eixo. A abordagem dele aqui está relacionada com a cena paraense, onde, aparentemente, o sentido coletivista não foi tão bem sucedido. Aliás, essa era uma hipótese inicial deste trabalho que resgato, finalmente, depois de abordar a cena como espectro e começar a estabelecer as ligações e a relação dessa fantasmaticidade. Essas inter-relações possíveis, como já disse, rendem estudos posteriores. Mas minha hipótese inicial é que o Fora do Eixo não deu certo em Belém pelo excesso de dinamismo econômico e ambição individual, exatamente o motivo contrário do que uma cidade menor do que Belém, como Cuiabá, pode

representar. Mas será que Belém, a cidade que é comparada a um “ovo” pode ser vista com um sentimento “cosmopolita”, sendo incapaz de se perceber em comunidade? Ou mesmo em sentido coletivista? Minha hipótese inicial é que a dinâmica econômica, cultural e social da cidade é intensa e desarticulada devido a características ainda pouco explicadas intelectualmente pelas muitas esferas de conhecimento sobre a região. O conhecimento é compartimentado, a vida não. E a vida “arcaica” é ainda menos. Então, temos um descompasso entre a organização social e a organização intelectual.

Essa dinâmica ofusca o sentido subterrâneo de coletivismo e mesmo de unidade a partir de uma identificação cultural. Essa dinâmica é, por sua vez, contraída pelos fenômenos externos. Se é possível compreender essa dinâmica, não sei. Mas o que penso é que falta articulação entre as muitas esferas de conhecimento sobre a Amazônia. Faltariam as sínteses relativas às dinâmicas para a compreensão maior do fenômeno. No campo da cultura, posso dizer que são fundamentais os estudos recentes e aqui abordados de Castro para revelar aspectos mais sólidos dessa percepção. A impressão é que esses caminhos seguem pela visão que ele desnuda a partir do trabalho sobre a intersubjetividade da chamada “Era da borracha”.

Voltando à questão do Fora do Eixo e da música propriamente dita. A ideia, como hipótese, de uma organização “horizontal” proposta por Pablo Capilé se confrontaria com uma visão “verticalizada” que o músico paraense teria, segundo essa visão de “profissão”, o músico passa necessariamente a ver a dinâmica da música pelo viés do “sucesso” comercial e da ascensão midiática. Guiado, ou não, por um fantasma de vontade de pertencimento à cultura nacional, que se forma a partir de uma ideia difusa de exclusão secular.

De maneira nenhuma podemos dizer que essa hipótese se afirma. No máximo podemos dar indicações de dinâmicas micro e macrosociais que interagem entre si, em torno de sentidos que se assemelham com a hipótese. Mas ela apenas nos guia às interpretações.

Essa percepção da cena paraense, uma percepção de dentro da cena, de falta de “união” coletiva, não é nova, como vimos. Ela também permeava a nossa análise dos anos 1970. Mas a obra de Alfredo Oliveira (2000) traz entre suas ilustrações um recorte do jornal O Liberal do dia 16 de novembro de 1977 que nos mostra mais um exemplo, dessa vez explícito, desse tipo de intersubjetividade vigente naquele período. Reproduzido graficamente, somente é possível ler as letras do corpo da reportagem com o auxílio de uma lupa. Trata-se do perfil de um músico paraense, o também economista Simão Jatene. O fragmento ganha maior relevância por se tratar do hoje governador do Estado, a quem cabe a autoridade máxima sobre as políticas culturais do Estado. O texto fala da carreira musical e acadêmica de Jatene e o mostra dividido ser um economista gestor público e a atividade musical. O primeiro

parágrafo da reportagem, o apresenta como assessor do secretário de Estado de planejamento e professor do curso de mestrado do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA/UFPA. Sob o intertítulo “O músico e o economista” está escrito:

Em 72 Jatene, vive a experiência de cantor de conjunto. Ele é o “crooner” desta época do grupo de Guilherme Coutinho. E é uma experiência válida pois Jatene aprendeu muito com Guilherme Coutinho, um dos músicos mais competentes desta terra é um compositor de sensibilidade. Dois anos depois, entretanto, Jatene pára para pensar e faz pós-graduação para economista. Dedicar-se mais à nova profissão tornando-se um técnico altamente especializado. Mas ele não parou de compor, continua pesquisando. Só que não apresenta seus trabalhos mais ao público, descrente dos movimentos musicais surgidos entre nós, e que, logo depois, morreriam por falta de apoio ou mesmo por desunião dos seus integrantes<sup>121</sup>.

A falta de união, por uma visão cruzada dos conceitos de Mauss (dádiva) e Maffesoli (coletivismo/união) aqui já trabalhados, poderia significar a incapacidade, ou a incompetência de estabelecer vínculos? O resultado do descumprimento da dádiva significa o exílio ou a morte simbólica do artista? Em relação ao atual governador, deixo propositadamente as questões em aberto. Quem sabe ele as saiba responder.

Voltemos ao Fora do Eixo. As dinâmicas de troca estabelecidas em Cuiabá renderam visibilidade a Capilé, que passou a rodar o Brasil como convidado do projeto Rumos Itaú Cultural, mais um dos empreendimentos privados que articulava através da curadoria de antropólogos e pesquisadores do Eixo, iniciativas culturais e artísticas de todo o Brasil. Foi assim que ele chegou a Belém no ano de 2007 e inspirou a retomada da Pró Rock. A Pró Rock retomou atividades e conseguiu crescer com apoio de políticas públicas quando o Partido dos Trabalhadores (PT) assumiu o governo em 2007. Mas não conseguiu angariar apoio do amplo espectro de bandas e superar as dificuldades ainda existentes na gestão das políticas públicas estaduais e em sua própria organização. Suspendendo suas atividades novamente depois que o governador Simão Jatene assumiu seu segundo mandato, em 2011.

Do outro lado, paralelamente à articulação interna do Espaço Cubo, em Cuiabá, Capilé fundou com outros produtores o Circuito Fora do Eixo, uma rota de festivais articuladas entre as cidades de Uberlândia (MG), Londrina (PR), Cuiabá (MT) e Rio Branco (AC). A logomarca do novo circuito representava um círculo alaranjado, “fatiado” em um só pedaço, como uma pizza. Essa fatia da “pizza” se “descolava” do círculo deixando o mesmo “fraturado”, incompleto. A leitura semiótica seria a desagregação deliberada do Eixo, que é era por origem de natureza excludente. A ideia era criar rotas alternativas ao sistema integrado

<sup>121</sup> Recorte de jornal O Liberal do dia 15 de novembro de 1997, 5º Caderno, pag. 16. Reproduzido de Alfredo Oliveira (2000, p 210).

da cultural “nacional”, do centro dinâmico do país. Mas não buscando aparentemente uma ou outra identidade. Talvez a dinâmica interna que se revelou mais tarde bastante conflitiva tenha levado a uma busca de universalismo. Foi assim que em 2010, cinco anos depois da fundação do CFE, Capilé e mais centenas de jovens espalhados pelo Brasil fundaram a Rede Fora do Eixo, cuja sigla agora era simplesmente FDE. A logomarca também mudou. O círculo do eixo agora dá a impressão de movimento e o fragmento que antes estava “fora” agora reaparece não mais como uma fatia de “pizza”, triangular a fraturar o círculo, mas como um pedaço longitudinal da própria extensão do círculo. Esse “pedaço”, reintroduzido ao eixo, adentra o espaço do círculo junto com o seu movimento, a composição dessa forma dá exatamente a ideia de que o eixo “girou”, ou está girando. Nessa “volta”, o pedaço foi capaz de se reintroduzir. O círculo está quase fechado e o pedaço antes fraturado é curvo para fora do eixo, dando a impressão de o movimento de “reintegração” ainda está em curso e incompleto. O interior do círculo, do Eixo, dá a impressão de formar uma “vírgula” invertida. É uma mutação, uma “ressignificação”, como o discurso da rede costuma dizer. Pablo sai de Cuiabá e vai morar na Casa Fora do Eixo em São Paulo (no Eixo dinâmico), onde, entre outras atividades, a rede recebe artistas em trânsito pela capital. Entre eles, uma Gaby Amarantos em fase de afirmação de carreira. Mesmo depois de assinar contrato com a Som Livre, da Rede Globo, Gaby sempre visitou a casa e participou de manifestações em São Paulo mobilizadas pela Rede.

A FDE deixou para trás, porém, uma Associação Brasileira de Festivais Independentes – ABRAFIN – esfacelada pelas dissidências internas. A mudança de imagem expressa na análise das transformações da logomarca acompanhava uma mudança discursiva sobre os interesses da entidade. Fundada em 2005, a ABRAFIN deveria ser “o braço institucional” do CFE para a questão de fomento à econômica da música, captação de recursos e desenvolvimento econômico e político do setor. Devo lembrar que, quando surgiu a ideia de um banco de trocas, o FDE ganhou apoio da Secretaria Nacional de Economia Solidária – SENAES – do Ministério do Trabalho e Emprego. Um fragmento de Miguez (2009, p. 95) mostra a intenção da Abrafin:

A importância dos festivais no campo musical é tal que em 2005 foi criada a ABRAFIN (...), organização que reúne mais de três dezenas de eventos do gênero em todo o País, por onde passam anualmente centenas de bandas nacionais e internacionais que não costumam freqüentar a carteira de negócios de grandes empresas da indústria fonográfica. De acordo com esta associação estes eventos reúnem mais de 300 mil pessoas por ano, geram a volta de três mil empregos fixos e temporários e tem se constituído como os principais vetores de estímulo da cadeia produtiva da música independente

brasileira e de diálogo com o mercado internacional. (MIGUEZ, 2009. p. 95).

Se a cena de Belém por um lado desenvolve dinâmicas mais ou menos conflituosas, não era diferente na trajetória do CFE. Quando ficou evidente a divergência de interesses entre produtores de festivais ligados à ABRAFIN, que tinham a intenção de uma organização econômica, e os organizadores do CFE, que pretendiam “dialogar” com os movimentos sociais, rompendo com uma busca política por apoio ao desenvolvimento econômico da “cadeia produtiva”, a associação nacional começou a ruir. Em dezembro de 2011, durante o Congresso Fora do Eixo em São Paulo, 12 festivais anunciaram a sua desfiliação da ABRAFIN.

Goiânia Noise Festival, Abril Pro Rock (Recife), Casarão (Porto Velho), Psycho Carnival (Curitiba), Demo Sul (Londrina), 53 HC (Belo Horizonte), PMW (Palmas), RecBeat (Recife), El Mapa de Todos (Brasília), Campeonato Mineiro de Surf (Belo Horizonte), Gig Rock (Porto Alegre) e Tendencias Rock (Palmas) se juntaram ao já dissidente Mada (Natal) e formaram o que ficou conhecido como o “grupo dos 13”. A notícia repercutiu no circuito independente reverberando mesmo em publicações do *mainstream*, como a Rolling Stone. Mas um dos primeiros sites a veicular a notícia foi o Rock em Geral. Um fragmento evidencia a questão posta:

O grupo [dissidente] evidencia uma disputa política ao apontar a interseção de interesses entre Abrafin e Fora do Eixo. “Infelizmente, nos últimos anos, houve uma indevida sobreposição entre as duas entidades. O fato desta reunião da Abrafin estar acontecendo dentro de um Congresso Fora do Eixo é prova irrefutável desta sobreposição”, diz o texto [carta dos dissidentes]. “A opinião pública, obviamente, tem sido incapaz de diferenciar Abrafin e Fora do Eixo.” Num outro parágrafo, é ressaltada uma nociva centralização na entidade: “O atual panorama da produção musical independente brasileira evidencia os diversos caminhos e abordagens adotados no conjunto de festivais que se congrega na Abrafin. Adotar um modelo único de funcionamento é um erro crasso, completamente oposto às premissas da fundação da entidade.”<sup>122</sup>

Como vemos o conflito de interesses se faz presente e sugere a diferença entre uma organização que não diferencia a condição de “ser” músico ou produtor como ofício da condição de ser “militante”, de ser político, de estar no mundo de uma maneira “total”. Enquanto uma considerável parcela da ABRAFIN requer os direitos e as conquistas de classes, de organização que se sente pertencente a um “mercado” a outra entidade segue o

<sup>122</sup> Notícia vinculada no site Rock em Geral, de Marcos Bragatto. No dia 14 de dezembro de 2011. Disponível para leitura no link: <http://www.rockemgeral.com.br/2011/12/14/abrafin-festivais-sairam-porque-nao-se-sentiam-representados/> Último acesso dia 30 de janeiro de 2014.

caminho imbricado com repercussões sobre o entendimento da prática artística como atitude política, desvinculada do sentimento individualizante do artista que requer a “fama”, o “sucesso” etc. Posso dizer que, após o episódio, a diretoria restante da ABRAFIN filiou mais de 100 festivais que não tinham a mesma estrutura dos 13 grandes festivais que se afastaram, tentando assim promover uma aliança de força com aqueles, que tentavam se estabelecer no cenário independente. Mais pouco depois, a entidade se desfez porque o FDE entendeu que ela não fazia mais sentido. A roda do eixo estava girando e ele só giraria se todos fossem “juntos” e se incorporassem ao sistema (camuflados?).

Essa análise me traz a mente, mais uma vez, a imagem do último parágrafo do manuscrito original do ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte (2012), incluindo a sentença final, que teria sido suprimida por Horkheimer antes da primeira publicação do texto. Influenciado pela sua visão da estetização da política, empreendida pelos fascistas, ele conclui:

*Fiat arts – pereat mundus*, diz o fascismo. Como confessa Marinetti, ele deseja que a guerra proporcione satisfação artística a uma percepção sensível modificada pela técnica. Aí está, evidentemente, a mais perfeita forma de *l’art pour l’art*. A humanidade, que na época de Homero era um espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se transforma em um espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Essa é a situação em que se encontra a estetização da política empreendida pelo fascismo. A resposta do comunismo é a politização da arte.* (BENJAMIN, 2012. p. 34).

Pode parecer uma imagem poética adequada para fechar este último capítulo. Se pensarmos na organização do Fora do Eixo, a que alguns ex-militantes comparam a uma organização semelhante à do Partido Comunista<sup>123</sup>, poderíamos associar esta imagem benjaminiana à prática organizacional da entidade, à prática de uma militância que pretende neutralizar o sentimento “egóico”<sup>124</sup> dos artistas e que foi satirizada por grande parte da

<sup>123</sup> Durante a formação do Fora do Eixo eu presenciei ações de ataques morais coletivos dentro da rede contra ativistas que não concordavam com a abordagem do grupo. O primeiro deles foi Paulo Zab, um dos fundadores do Coletivo Palafita, que se recusou a receber a “chancela” do FDE logo que o coletivo foi fundado. Zab dizia que o coletivo tinha que ser autônomo consolidar ações locais e ter o FDE como parceiro mas não ser “direcionado” por ele. Como não ele não concordava com os demais líderes do Palafita ele foi excluído e passou vários anos praticamente exilado das ações culturais em Macapá, onde o Coletivo passou a exercer grande poder sobre a cena local. Outro personagem interno que rompeu em Belém foi o produtor Manoel Cardoso. Sofreu graves ataques de todos os militantes no Brasil inteiro e se auto-exilou da cena, passando a se dedicar a atividades ecológicas em fazendas e projetos rurais. Cardoso sempre dizia que o Fora do Eixo “era um Partido Comunista” pela sua organização com Executiva Nacional, regionais e “diretórios locais”.

<sup>124</sup> “Egóico” é uma expressão repetida diversas vezes por militantes contemporâneos da rede FDE para criticar ações que consideram “ vaidade” ou manifestação de individualismo. Essa expressão foi frequentemente usada em sátiras e paródia na internet depois que a rede FDE ganhou visibilidade na mídia nacional, associada à prática de outro coletivo associado, o Mídia Ninja. Após a cobertura dos protestos de junho e julho no Brasil, e de revelar aspectos violentos, até então dissimulados pela grande imprensa, da atuação da política de São Paulo, o Mídia Ninja ganhou repercussão nacional e seu coordenador, o jornalista Bruno Torturra foi chamado a uma entrevista no programa Roda Vida, da TV Cultura de São Paulo,

imprensa nacional e por blogueiros e internautas em geral. O FDE sofreu uma espécie de “linchamento moral” a essa época e respondeu a todas as acusações (que variaram de mal aplicação de dinheiro público à desafeto pela arte e pelos artistas) reagindo com as mesmas agressões. São questões que extrapolam nosso objeto, mas que podem ser “anotadas” para o desenvolvimento de uma linha de pesquisa nessa área. Porém, parece-me que essa dicotomia entre um ser social econômico e um ser total imbricado nas trocas tradicionais faz parte da vida. E sua negação, ou sua denegação, gera grandes conflitos.

Evoco o FDE pela sua influência na cena. Não o poderia o fazer sem uma contextualização minimamente adequada. Porém, trata-se de outro fenômeno tão amplo ou maior do que o que estamos a estudar aqui – nas que encerra em si as amostras das dicotomias que envolvem também a cena local e por oposição nos permitem caminhos de interpretação por comparação também.

Depois da influência do então CFE em Belém, vários coletivos e produtoras emergentes<sup>125</sup> interagiram de maneira extremamente conflitiva entre pólos intermediários e extremos de percepção da organização da música local, assim como na divergência entre ABRAFIN e FDE. A imagem evocada por Benjamin, se comparada ao conceito de Mauss, pode se tornar mais do que uma imagem poética, assombrada pelo próprio fantasma do fascismo que circundava Benjamin? Seria o fascismo uma consequência da vida moderna que monetiza e sistematiza tudo, ou seria, antes, uma reação comum entre seus adeptos de enfrentamento à ameaça moderna de desagregação comum? Não seria, nesse caso, então, um paralelo do comunismo como muitos têm tentando explicar? São interpretações possíveis, que, ainda que nos permitam refletir e superar a subjetividade; podem também nos conduzir a outras armadilhas interpretativas.

---

levando junto o coordenador do Fora do Eixo, Pablo Capilé. Esse programa foi exibido no dia 8 de agosto de 2013. Nele os dois apresentam vários aspectos da organização do Fora do Eixo. Pode ser acessado no link: <http://bit.ly/1biOjaZ>. Também após essa repercussão, a revista Rolling Stone Brasil publicou um grande perfil de Pablo Capilé na edição nº 85 de outubro de 2013. Assinada por Gustavo Silva, ela se chama “No olho do Furacão”. Repercutiu também, depois da visibilidade do FDE em cadeia nacional, outros depoimentos de ex-militantes, denunciando supostas violências contra ex-integrantes e “desapreço pela arte e pelos artistas”, trabalho escravo, irregularidade com uso de recursos públicos. O mais reverberado deles foi o da cineasta Beatriz Seigner. O depoimento foi repercutido pela revista Veja, especialmente pelo blog do jornalista Reinaldo Azevedo. Pode ser lido no link: <http://abr.ai/1dXf5Wp>. À esquerda e à direita, o FDE sofreu vários ataques, mas Capilé sempre manteve as posições demarcando discurso ideológico de apoio às políticas de esquerda. Inclusive apareceu em fotos divulgadas no seu perfil no Facebook, ao lado de Lula e do ex-ministro José Dirceu antes da prisão do mesmo após o julgamento do processo conhecido como Mensalão pelo STF. Afrontou as denúncias estabelecendo um debate nem sempre intelectualmente articulado mas em sentido de afrontar valores estabelecidos pelo que podemos chamar de uma “doxa” dominante. Introduzo todas essas questões apenas para dizer que toda a discussão sobre o FDE é muito maior e reverbera fora do nosso objeto de estudo, não podendo ser reduzida nem simplificada.

<sup>125</sup> Entre as produtoras hoje estabelecidas posso citar a Se Rasgum Produções e a Ampli Criativa, além de outros coletivos que ficaram fora da “evolução da cadeia produtiva” nesse período e mesmo de associações como a Pro Rock, estiveram os coletivos Megafônica, Casarão Floresta Cultural, Fora da Panela, Coisas de Negro e outros.

Em relação à percepção científica, Bachelard nos alerta que

O perigo das metáforas imediatas para a formação do espírito científico é que nem sempre são imagens passageiras; levam um pensamento autônomo; tendem a completar-se, a concluir-se no reino da imagem. (BACHELARD, 1996. P. 101).

De qualquer forma as imagens nos perseguem, e servem ao vislumbre daquilo que encerra em si significados sedimentares sobre fenômenos ocorridos no cotidiano das cenas, locais, nacionais, translocais, transnacionais. As alianças seguem estabelecendo-se, rompendo-se e recompondo-se. Tendo em mente o alerta epistemológico de Bachelard, podemos conjurar outra imagem, a do fantasma do comunismo no manifesto de Marx e Engels que suscita a Derrida tantas reflexões e assombrações. No final, seriam os fantasmas que assombram tanto o mundo moderno quanto a cena da música de Belém os mesmos? A dádiva do conhecimento nos obrigada, ainda que disfarçadamente, a deixar a pergunta em aberto.

O fato é que a entrada do Fora do Eixo em Belém foi muito conflituosa. Os coletivos que aqui se formaram não conseguiram, durante cinco anos, dar conta das exigências de formatação e articulação que a rede trazia. A própria postura do coletivo era extremamente intransigente com quem manifestava pensamento contrário, como atestaram as manifestações posteriores ao evento de junho e julho de 2013 em São Paulo e pelo Brasil. Mas, reafirmo que essas são questões para outros estudos. Por ora, posso encerrar minha trajetória “adumbrativa” sobre a cena.

## **2.1. Conectando os vivos: cria cultura!**

Com a extinção das operadoras de telefonia moveis regionais e a incorporação das mesmas por grupos nacionais e transnacionais, houve uma reconfiguração que interferiu diretamente na dinâmica de várias cenas regionais pelo Brasil. Em Minas Gerais, antes da fusão das operadoras, a operadora regional patrocinava um programa de cultura chamado Conexão Telemig. Com sistemas de patrocínio através de leis de incentivos fiscais e fundos de financiamento públicos dos mais modernos e pioneiros do Brasil, o estado de Minas Gerais conseguiu fomentar iniciativas de marketing cultural extremamente exitosas do ponto de vista da produção e do mercado cultural. O Conexão Telemig foi um dos mais bem-sucedidos projetos. Executado pela produtora Cria Cultura!, o projeto trouxe grande

visibilidade para os artistas mineiros e para o seu idealizador, o produtor cultural Kuru Lima, que se tornou uma espécie de padrinho de artistas por todo o Brasil nos sistemas de trocas estabelecidos através da dita “brodagem”. Kuru ajudava a projetar muitos artistas, incluindo-os nos circuitos e nos projetos que gerenciava. Quando ocorreu a incorporação das telefônicas, a Telemig foi extinta e incorporada pela operadora Vivo.

Kuru, então, decidiu apresentar o projeto da Conexão Telemig para a nova operadora, reestruturado. Através de um contrato com a empresa Vivo, Kuru ganhou o poder de gerenciar praticamente toda a verba da empresa para investimento em marketing cultural através de renúncia fiscal, e criou um sistema de rede, estabelecendo alianças em vários estados espalhados pelo Brasil, onde havia a presença da operadora e onde havia leis de incentivo através de renúncia fiscal por Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS. A verba liberada pela empresa às vezes ultrapassava o volume de recursos aprovados pelas gerências estaduais que aprovavam projetos e o montante geral de renúncia a cada ano de acordo com a arrecadação tributária do Estado o planejamento orçamentário.

Em 2009, quando eu era membro da Pró Rock, e o governo estadual era conduzido pela ex-senadora Ana Júlia Carepa, Kuru chamou uma reunião com produtores locais no Espaço Cultural Ná Figueredo, a loja do empresário que financiava as produções locais. Kuru apresentou seu projeto. A ideia consistia basicamente no seguinte: a Vivo aprovaria todos os projetos de interesse da Cria Cultura! a partir daquele momento no estado. Artistas e produtores entrariam na rede e circulariam pelo país nas dezenas de mostras que o projeto realizaria por todos os estados onde a rede conseguisse se instalar com o projeto de incentivo fiscal. Assim os artistas tinham a oportunidade de circular fazendo shows pela Bahia, Belo Horizonte, Espírito Santo e mais um punhado de cidades. O trânsito de Kuru com produtores e artistas em todo o país, consolidado na época da Conexão Telemig, também ajudaria os artistas paraenses a interagirem com os mesmos, agregando assim valor e visibilidade às suas performances e suas produções. Mas isso tudo tinha um preço. A fim de manter a rede estruturada, a Cria! Cultura pedia que cada projeto aprovado retornasse os 20% de investimento direto previsto pela Lei SEMEAR para a mesma por meio de serviços que deveria, segundo eles, manter o funcionamento da rede, remunerando colaboradores por todo o país.

Isso implicaria que, em seus planejamentos orçamentários, os projetos aprovados deveriam incluir o equivalente a 20% em serviços geridos pela Cria! Cultura ou por empresas parceiras que executariam serviços de execução dos shows nacionais, a publicidade e comunicação dos eventos, que eram produzidos por empresas parceiras em outros estados, a

manutenção do portal da Conexão Vivo aonde a visibilidade da marca Vivo era maior etc. Dessa forma, a Cria! Cultura administrava uma grande e complexa rede de distribuição e captação de recursos, cobrando e aprovando projetos. O governo petista, vendo nisso a possibilidade de fomentar a cena, deu carta branca à ideia. Mas havia dois problemas para a estruturação da rede no Pará. O primeiro era a grande rivalidade entre grupos coletivos e produtores das diferentes cenas de gênero e redes afetivas existentes na cidade. Era preciso uma liderança local que administrasse isso.

Os escolhidos foram os produtores da Se Rasgum Producciones. Jovens de classe média alta, jornalistas, publicitários, empresários, eles iniciaram suas atividades em 2004, com festas entre amigos numa das casas de cultura alternativa mais badalada da cidade, o Café com Arte. Conseguiram grande repercussão em uma classe média jovem através do rock que era executado pelos DJs. Depois incorporaram as bandas sempre no sistema de trocas, de “brodagem”. O sistema proposto era mais ou menos assim: “você toca de graça e a gente te promove”. Logo o produtor Marcel Arede, formado em uma das primeiras turmas do curso tecnológico em produção cultural da Universidade da Amazônia (Unama), incorporou-se ao grupo e sugeriu produzir um festival. O Se Rasgum no Rock teve três edições, duas delas patrocinadas por meio de Leis de Incentivo. A terceira envolveu a parceria com a Pro Rock mas não foi bem-sucedida. A ideia de uma associação comunitária que representasse direitos das bandas era conflitante com os interesses dos produtores e constrangia os músicos. Descontentes com as performances sem cachê, eles também não contrariavam os produtores com medo de represálias e de ficar de fora dos festivais, das seletivas ou de outras festas que contavam com a participação de bandas alternativas de várias partes do país, e eram disputadíssimas pelo público das bandas. Assim sendo, havia um clima de conflito latente na cena. Era esse clima que Marcel Arede tinha que mediar para emplacar os projetos no Conexão Vivo e alimentar a rede.

Naquela altura, a Se Rasgum tinha superado a sua pior crise, fazer a terceira edição do festival em 2008, para entrar na ABRAFIN, então uma entidade representativa dos festivais que buscavam a profissionalização. Para ser aceito era preciso existir com pelo menos três edições realizadas. Mas a Se Rasgum não tinha carta de incentivo de lei porque a prestação de contas do segundo festival teria deixado o coletivo inadimplentes por dois anos. Por outro lado, o apoio direto do governo era difícil por causa da mudança de governo estadual, agora sob o comando do PT. A dinâmica entre estado e produtores culturais ainda não era assimilada por ambos os lados, e em certa medida, obviamente, contrariava os princípios dos

gestores petistas. Em parceria com a Pro Rock, a produtora realizou o festival. A parceria terminou em rompimento.

Mas não era somente essa relação que era tumultuada. A jornalista Karina Sampaio de Almeida registrou em seu trabalho de conclusão de curso na Unama, depoimento do produtor Manoel Cardoso, do Coletivo Floresta Sonora, com a opinião dele sobre o Conexão Vivo:

A minha opinião sobre o Conexão [Vivo] começa pela analogia de que uma ferramenta nem é boa ou má... não se pode dar mais importância à ferramenta. (...) Quando o Conexão chega em Belém ele consegue movimentar a cena, mas eu vejo algumas coisas que desde o momento que eu vi, mas parou por aí, a proposta inicial onde vai se implementar algo novo, é legal, mas quando se vê na prática e apesar de estar em trabalho de construção, os objetivos foram além, as marcas foram suprimidas e apareceu apenas a marca do Conexão. Quando o Casarão entrou com uma proposta, nossa proposta era outra e para que a gente se adequasse tivemos que podar muita coisa. Na produção musical muito pouca gente se beneficiou. Não concordo com o programa Conexão pegar 20% de um projeto estadual como a SEMEAR e ter só ele 100% de retorno para mídia só porque entrou com dinheiro. Se foi a gente que pôs o dinheiro, porque nossa marca não aparece, ela não pode ser suprimida. Pra vim de fora, você tem que fazer a nossa marca local brilhar e não suprimir nossa marca. O Fora do Eixo foi similar, quando tentou entrar das primeiras vezes em Belém, com uma estratégia onde apenas ela poderia se beneficiar, teve muita confusão e saiu muitas vezes também, mas depois de várias tentativas a coisa deu certo. O povo local é o que tem que brilhar e os que produzem são os coadjuvantes. O programa da Vivo é projeto muito grande e eles não tinham idéia e nem noção do que é o Pará. Tem que ser local e não uma proposta nacional e que divulgue nossa marca. Tem que repensar o projeto, tem que ter um bom coadjuvante para que nossa marca seja divulgada. (CARDOSO apud ALMEIDA, 2011. p. 78).

Como se pode perceber, além da dimensão de conflito, há uma vontade de reajuste, de harmonização. Mas também há uma clara e forte reivindicação de participação, de visibilidade. Muitos artistas não concordavam com a contrapartida do projeto à empresa, muitas vezes porque seus projetos tinham orçamentos superiores ao aprovado pela empresa e precisam ser cortados para se adequar à rede. Ademais, os benefícios de visibilidade eram desiguais, dirigidos ora pelos interesses nacionais, ora pelos “chefes” locais que administravam o projeto. Enquanto Arede criava vínculos com produtores e artistas nacionais, ele, de certa forma, passava a negligenciar ou mesmo ignorar as reivindicações dos produtores locais que não faziam parte do grupo de relacionamento mais estreito. Os artistas se sentiam desprestigiados, afinal de contas, a dádiva primordial, a que gerava o “espetáculo” era deles.

Por volta do início de 2011, Arede já tinha se desvinculado da Se Rasgum, cujo festival agora não se chamava mais “Se Rasgum no Rock”. Por indicação de Kuru Lima, criara a sua própria empresa. A Amplicriativa, em parceria com o produtor mineiro Rodrigo

Viellas, que saiu de Belo Horizonte e foi morar em Belém, enxergando potencial de crescimento da cena local. Por essa época, também, a cantora Gaby Amarantos tinha desfeito a banda Tecno Show, tinha se desagregado da cena brega por conta do episódio do DVD Tecnomelody Brasil e a quebra de contrato com a BIS Produções. Sem perspectiva, ela aguardava o momento certo de se lançar em carreira solo. Um produtor independente, desconhecido dos círculos mais movimentados, ofereceu-se para escrever um projeto de disco na SEMEAR em seu nome para gravar Gaby. Sem ter intimidade com projetos, Gaby aceitou. Foi então que a Conexão Vivo se conectou com ela. Arede passou a gerenciar a carreira da cantora tomando conta do projeto de disco que estava em nome do produtor independente. Não se sabe que tipo de acordo foi feito entre os três, mas o fato é que Arede passou a articular e Carlos Eduardo Miranda se dispôs a produzir o disco de Gaby, que demorou quase um ano para ficar pronto, entre a escolha de repertório e a preparação da cantora. A produtora Cyz Zamorano dirigiu as vozes e o circuito Fora do Eixo articulou, assim como a Conexão Vivo, que Gaby circulasse pelo Brasil, ganhando visibilidade.

No mesmo ano de 2011, a governadora Ana Júlia Carepa perdeu a eleição cedendo lugar novamente a seu antecessor, Simão Jatene. Junto com ele chegaram ao poder o cantor e compositor Nilson Chaves, que assumiu a presidência da FCPTN, e o ex-presidente da FUNTELPA, Ney Messias Jr., que assumiu dessa vez a Secretaria de Estado de Comunicação – SECOM, implementando seu projeto de maior projeção, o Terruá Pará. O arquiteto Paulo Chaves retomou à SECULT. Como se fossem três feudos ligados à Cultura e a Comunicação, as políticas públicas não dialogavam. E cada um parecia agir com certa independência em relação ao próprio governador. Nos primeiros dias que assumiu a SECOM, Ney passou um final de semana “oculto” em Belo Horizonte, reunido com Kuru Lima e Pablo Capilé. Não se sabe o conteúdo dessa reunião.

O programa Conexão Vivo acabou em 2013 com a venda da Vivo para a Telefônica e sofreu nova readequação. Num contexto de acirrada disputa por audiência entre as emissoras Record e Globo, Gaby Amarantos assinou contrato com a Som Livre em dezembro de 2011. E lançou seu primeiro disco de carreira solo em 2012, não sem antes dispensar os serviços de seu agente, Marcel Arede. “A briga teria sido grande”, como registrou a jornalista Esperança Bessa. Nos círculos restritos da produção e do jornalismo cultural da cidade que acompanhavam a trajetória dos dois, todos sabiam de quem se tratava a nota quando ela foi publicada. Em seguidas notas posteriores, Gaby, Felipe Cordeiro e outros artistas paraenses continuam a ganhar destaque na coluna, que também evidencia os feitos do “produtor” como o profissional que ajudou a projetar a carreira de Gaby Amarantos.

Gaby Amarantos firmou contrato com a cineasta Priscilla Brasil, que dirigiu o videoclipe Xirley Charque, e ambas se tornaram sócias na carreira bem sucedida que Gaby vem trilhando até o momento. O videoclipe de “Xirley Charque” ganhou grande visibilidade na internet e na televisão com uma repetida tomada em plano sequência mostrando a dinâmica de produção uma “indústria familiar” do tecnobrega, com a pirataria em evidência. A cada repetição do plano sequência, Gaby está vestida de maneira mais sofisticada e o “barraco” da periferia está cada vez mais produzido e bem arrumado. Do CD gravável os produtores evoluem ao pendrive contendo músicas em arquivos digitais. Priscilla conseguiu captar a dinâmica do tecnobrega, a muito conhecida, e passou isso a limpo de forma brilhante, construindo uma aliança duradoura e generosa com Gaby. Ali, diferentemente do que parece ter acontecido com Gaby e Arede, a “obrigatoriedade espontânea” da dádiva parece ter frutificado, mas não sem antes encarar a dissimulação do estar em uma cena tão hostil aos seus próprios pertencentes.

O projeto Natura Musical entrou em Belém em 2012 preenchendo o lugar deixado pelo Conexão Vivo. Passou a financiar discos e shows de artistas paraenses, sem cobrar os 20% de retorno de manutenção da rede. Lançou artistas como Natália Matos (filha do deputado estadual Edmilson Rodrigues), Camila Honda (então, noiva do produtor Rodrigo Viellas), Luê Soares (filha do gestor público e compositor do Arraial do Pavulagem, Júnior Soares) e Felipe Cordeiro (filho do produtor e compositor Manuel Cordeiro, que nos anos 1980 fez sucesso como guitarrista e produtor do gênero lambada). Todos artistas de talento inquestionável e todos com alianças estabelecidas entre o próprio meio artístico e/ou político do Estado. Menos Gaby Amarantos, que mora até esta data no bairro periférico do Jurunas, em um prédio reformado, com toda a sua família, incluindo irmãos, cunhados, primos e sobrinhos, além de um filho de seis anos de idade que a mãe dela cuida quando ela sai em turnês e gravações país e mundo afora. Gaby ganhou aparente autonomia política e, mesmo tendo feito campanha para a reeleição da governadora petista (e ter perdido), ela aceita comendas e retribui elogios pelas redes sociais ao prefeito tucano Zenaldo Coutinho, como aconteceu no final de 2014 em uma cerimônia de entrega de medalhas na Prefeitura de Belém. Depois de romper com a BIS Produções, a cantora ficou meses sem aparecer na televisão local, mas passou a ser pauta frequente depois que assinou contrato com a empresa da Rede Globo. Ao redor da casa dela, crianças e jovens ainda vivem também em situação de risco social, o Jurunas idealizado, como força branda de Gaby, é outra realidade. Mas isso também é outro assunto. Um assunto ligado ao território, e, agora, Gaby é uma estrela midiática,

digitalizada e muito mais presente nas redes sociais e na mídia. Mas, como disse, é outro assunto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho conclui com muitas “inconclusões” e algumas incitações. Em primeiro lugar, o grande “passeio” que planejei dar pela cena paraense, projetada na história espiralada de seus últimos 40 anos se fez em fragmentos, em escolhas arbitrárias, o que, pela amplitude do objeto, não poderia ser diferente. Escolhi dar essa volta porque pretendia ter a noção do que é ou do que seria esse fenômeno tão referenciado atualmente na mídia nacional e no cotidiano dos próprios paraenses. Este trabalho não é, nem se propôs a ser, uma “história” da cena nesse período. Há muitos artistas, produtores, músicos, músicas que devem estar em uma ampla biografia desta cena. Este não é o papel deste trabalho.

Obviamente que a percepção dos “nativos” é bem diferente da visão superficial que os brasileiros de outros estados têm dessa “cena” que “se vê” midiaticizada. Certamente, ainda não foi possível destacar aqui neste trabalho o grande volume de material midiático produzido por esta tal cena da música paraense. Dessa forma, este e outros aspectos foram por necessidade prática de execução da pesquisa, deixados de lado em uma amostra mais concisa, mas, ao mesmo tempo, qualitativamente representativa. Tentei dar, principalmente no último capítulo, dada a minha vivência na cena e o apurado conhecimento empírico da mesma, uma visão panorâmica. Isso se justifica, além do volume de escrita no tempo necessário à conclusão do trabalho, também pela trajetória dos capítulos anteriores, onde procurei dar uma visão mais pormenorizada das amostras de pesquisa selecionadas. Nesse caminho, esforcei-me para deixar os conceitos que utilizei para contextualizar e teorizar a respeito da cena explícitos. Assim, minhas sugestões (in)conclusivas já se anunciam pelo meio do caminho.

Esse trajeto mostrou como o rock se vê e se projeta por si mesmo em suas mídias e nas mídias em que consegue penetrar, pela abstração de seus produtores (artistas ou produtores executivos, divulgadores etc). Mostrou como os modismos que envolveram a guitarrada e o brega são vistos e mediados por atores que ganham aderência à cena à medida que interferem nessa relação entre o espaço circunscrito dos nativos e a cultura nacional, à qual eles (os nativos) querem fazer parte. Mostrei também que existe uma elite artística local e que ela também interfere na dinâmica e na percepção dessa produção, influenciando na imagem projetada desta cena, tanto interna quanto externamente. Tentei mostrar como há agenciamentos e talvez não tenha sido tão eficaz em mostrar que esse agenciamento é sutil e sensível e algumas vezes é percebido por quem poderia ser (ou se sentir) enquadrado dentro

de um suposto grupo de dominados, manipulados por esse agenciamento. Esse agenciamento, na falta de um mercado consolidado, é feito basicamente pelo Estado. Mas há muitas nuances. Qualquer estudo sobre a trajetória da Funtelpa, por exemplo, deve considerar o papel importantíssimo que teve o programa Balanço do Rock, que não foi abordado aqui. Ali, naquele espaço entre o programa e sua audiência e por meio do uso do aparelho produtivo que é, até hoje, o estúdio de gravação Edgar Proença (que serve aos programas da emissora), a cena se articulou e seus produtos se projetaram ajudando a formar essa imagem. E, durante um determinado tempo, talvez o grupo de servidores que atuam naquela área de influência tiveram autonomia para agir ao largo da ingerência política dos altos escalões de governo ou mesmo dos escalões dentro da instituição. Era uma atuação afetiva, que interagiu diretamente dentro da cena, incitando principalmente a cena roqueira – a percepção disso geraria, a meu ver, um importante estudo ainda a ser realizado, mas que, em parte, poderá ser suprido pela veiculação de um documentário em fase de produção pela emissora. A influência da Rádio persiste até hoje e, mesmo depois de eventos como o Terruá Pará (onde o agenciamento de fato se instalou na emissora), acaba por retomar certa autonomia na cena, pois sua influência e *soft power* são mais duradouros. Independente das influências políticas mais recentes a Rádio Cultura FM ajudou a consolidar uma intersubjetividade para além do fluxo principal, o *mainstream*. Sem dúvida há o agenciamento apontado por Castro, mas há espaços e disposições temporais que são dinâmicas. Caso eu afirmasse que esse agenciamento é sólido e monolítico estaríamos incorrendo na contradição de toda a teoria aqui explicitada. Da mesma forma, os cenários que se configuram neste trabalho devem se alterar na medida que a dinâmica de trocar cresce e se torna mais sofisticada. Onde estaria a chave dessas transformações e do equilíbrio entre a economia material e a economia imaterial da nossa produção artística e cultural?

Na falta de presença da cultura nativa da Amazônia na produção da Indústria Cultural nacional, há espaços de articulação. O que quis focar aqui são as correlações possíveis entre a projeção idealizada dessa cena e as suas dinâmicas internas. Descobri, com a ajuda de Frédéric Martel e Joseph Nye Jr., que há algumas táticas e estratégias empregadas como forças de afirmação. Essas forças estão no contexto de uma entrega crescente e aguerrida do artista amazônico do Pará a uma vontade de equilíbrio, de representação e pertencimento dessa cultura nacional. Um dispositivo que se abre, como já sugeri, à medida que as interações e articulações se intensificam, e deve promover mudanças radicais, juntamente com todas as transformações políticas, sociais e tecnológicas da globalização. Mas como essa nova força será usada ou quanto ela pode transformar depende de um passo que ainda está para ser

dado. E depende de vários outros fatores. Titubeantes, as políticas públicas interrompidas atrapalham esse desenvolvimento, mas não deixam de somar forças ao quadro histórico de uma categoria, de um campo, que pode se formar, chegando ao ponto de uma institucionalização. Toda a “desunião” da “classe” como também foi sugerida nesse trabalho pode, de um lado a outro, servir de força branda ao momento que surgirem lideranças ou mediadores internos que aceitem o desafio de articular tanto quanto articularam os mediadores externos. Gosto de pensar nessa possibilidade como uma possibilidade otimista.

A abordagem fenomenológica deste trabalho exigia essa visão ampla e sintetizada das partes que compõe esse *corpus* de estudos disposto pela realidade social e pelo tecido temporal da nossa vivência, como sujeitos vivos da história. Um empreendimento ambicioso, o qual espero ter ao menos, como já disse, “arranhado” o seu objetivo, que era descortinar e mostrar novas perspectivas para a compreensão deste tão afamado fenômeno sociocultural. A dinâmica está em curso e outros trabalhos virão, assim espero.

Deixo para esses outros trabalhos uma visão mais pormenorizada das relações estabelecidas no tecnobrega, principalmente, após o ciclo produtivo do brega local dos anos 1980 e da lambada a nível nacional. Certamente não faltam, nem faltarão, outros estudos sobre esses fenômenos. Os sistemas de base de relacionamentos dessa cena já foram muito bem evidenciados pelo trabalho de Antonio Mauricio da Costa (2009), restando ainda conexões daquele momento ao momento presente. É algo que se pode vislumbrar parcialmente da minha abordagem neste trabalho, se o leitor, curioso e atento, puder espriar seu olhar pela produção acadêmica sobre o tema que começa a ser profusa. Tenho certeza que não faltará a oportunidade de novos estudos conectarem o volume de conhecimento que começa a ser gerado a respeito da cultura da Amazônia.

Além dos trabalhos no campo da Antropologia e da História somam-se agora os trabalhos dos alunos do PPGCOM/UFPA. E a tendência é que eles sigam crescendo. Nosso foco aqui está na dinâmica, na mediação, recepção e projeção de uma economia total. Um trabalho da comunicação em sentido aberto e amplo. Uma abordagem que nos dá poder sobre o conhecimento gerado, poder transformador e libertário, no sentido que oferece outras perspectivas de um mesmo objeto.

Sistemas de trocas, relacionamento afetivo, vitalismo e a pressão modernizadora dos processos de produção contemporâneos fazem parte de uma realidade cada vez mais presente na Amazônia, no Brasil e na América Latina, como no mundo todo, como mostra o trabalho de Martel (2012). Tentei ver no conceito exposto por Martel, de *soft power*, uma “tendência” da dívida nas dinâmicas sociais globais. Se o *don* é universal, como sugere o estudo de

Mauss, ele é tão presente nos macrossistemas tanto quanto nos microssistemas. Casos de espionagem internacional, trocas de cortesia de aparência dissimulada em congressos de lideranças globais... Será que o mundo está mesmo ficando pequeno? Um “ovo”. Um ovo que se quebra para que de dentro dele possa sair um pássaro, como naquela imagem cunhada por Herman Hesse em *Demian*. Um desabrochar; um (re)nascimento.

Às imagens poéticas e metáforas, eu apresento a leitura crítica destes textos, dos meus leitores que certamente não serão passivos em relação a este conteúdo. Esta imagem me leva a outra imagem de Hesse, a de Sidarta tentando explicar ao amigo Govinda como era o Nirvana. Depois de tanto tentar explicar e não satisfazer a curiosidade do amigo, Sidarta lhe diz que as palavras apenas podem aproximar a compreensão do que ele vive. Em excesso, elas poderiam mesmo atrapalhar.

Antes de querer performatizar a respeito das leituras acadêmicas e literárias, eu gostaria de, com essas imagens, tentar evidenciar um sentido conexo, não os sentidos e as tipificações mais propositivas deste estudo. Refiro-me ao sentido amplo de cena musical. Este passeio pela cena belemense teve ancorado em primeiro lugar no conceito desenvolvido por Will Straw (1991, 2006), sem o qual, penso, não conseguiria desenvolver certas assertivas e certo encadeamento de fatos e fenômenos que talvez tenha conseguido estabelecer neste trabalho. Seguindo a diretriz deixada por Straw, em sua dubiedade “escorregadia” a respeito de um fenômeno múltiplo e complexo, mas, primordialmente, territorializado e gerador de dinâmicas e sentidos partilhados, pude seguir pelas impressões das dinâmicas sociais e intersubjetivas, cognitivas, por assim dizer, geradas no ambiente da cena e em relação a tantos outros espaços sociais e virtuais de intersubjetividade que interagem com elas.

Tentei mostrar que essa interação era mediada pelo princípio da dádiva. Da relação de troca e de vínculo estabelecido entre quem dá e quem recebe. Essa dádiva pode ser muitas coisas, pode ser um sentido imaterial, fantasmático, pode ser a dinâmica de trocas econômicas, monetizadas ou não. Pode se dar em ambientes microssociais, regida por princípios comuns de partilhamento e com grande vitalismo, como observado na maior parte do trabalho de Maffesoli aqui referenciado. Ela também pode se dar em dinâmicas macrossociais regidas pelos chefes e representantes das cenas. De acordo com a interpretação de Lanna,

O argumento central do Ensaio [de Mauss] é de que a dádiva produz a aliança, tanto as alianças matrimoniais como as políticas (trocas entre chefes ou diferentes camadas sociais), religiosas (como nos sacrifícios, entendidos como um modo de relacionamento com os deuses), econômicas, jurídicas e diplomáticas (incluindo-se aqui as relações pessoais de hospitalidade). Posteriormente, as pesquisas de inúmeros antropólogos revelaram a

amplitude – já intuída por Mauss – das noções de dádiva e de aliança. Entre eles, Lévi-Strauss (1949) fez dessas noções o fundamento das estruturas elementares do parentesco; P. Clastres (1978), da sociedade contra o Estado, e, muito modestamente, Lanna (1995) da dívida divina, implícita em relações de compadrio e patronagem no Brasil. (LANNA, 2000. p. 173).

Da mesma forma, a partir do olhar sobre o fantasma nativista da cena rock, seguindo o conceito de Derrida e trabalhando em cima da percepção intersubjetiva desenvolvida pelos trabalhos de Castro. Essa percepção me permitiu em um primeiro momento identificar o fantasma presente em uma cena que considero exemplar, a cena do rock. Pois se um fantasma que não sabemos exatamente qual (pois que ele se mostra sob *efeito de viseira*) se manifesta tão presente no gênero do rock é porque ele permeia de várias maneiras nas diversas cenas de gênero, interferindo nas dinâmicas de produção simbólica.

No terceiro capítulo tentei estabelecer um contexto histórico para a formação da Indústria Cultural nacional, através de Ortiz, mostrando como esse processo gerou mais uma fratura violenta na formação plena da economia, da cultura, da cidadania e da sociedade na Amazônia, em especial em Belém. Essa abordagem econômica me levou ao trabalho de pesquisa do carimbó eletrificado, revelando vários aspectos descritivos dos processos socioculturais daquela cena e elucidando, a meu ver, parcialmente, novos processos de obscurecimento e formação da cena da música que chamamos “popular massiva”, isto é, uma música produzida entre dinâmicas industriais de diferentes escalas e de penetração social, principalmente através dos meios de comunicação e de interação social.

Concentrei parte significativa das análises nas mediações em que esta música se propaga, tentando não perder de vista a sua dimensão sensível e também não me fechando sobre qualquer conceito que viesse a amarrar ou engessar um sentido para as análises conjunturais. Tentei estabelecer um diálogo criativo entre os principais conceitos escolhidos, deixando de lado discussões já tão sedimentadas, por suspensão deliberada, no campo da comunicação como a Indústria Cultural como fator de alienação e manipulação da sociedade. Essas discussões se fazem pertinentes agora, mas neste trabalho a dubiedade “escorregadia” do conceito de cena nos dá a liberdade de ser descritivo e usar de criatividade com conceitos mais dinâmicos.

Essa dissertação suscita questões. Não encerra sentidos. Penso que esta etapa da minha vida acadêmica ainda me permite isso. Portanto, gozo da liberdade ao menos parcial de não estar tão “enformado” pelas regras habituais do campo. Ademais, este é um instrumento, diferente dos artigos científicos, das teses, em que o exercício de dissertar, penso, se faz possível em sentido amplo, de discorrer, de operar os sentidos possíveis do objeto. Dessa

forma, penso também que as dinâmicas macro e microssociais de Belém e da relação dela com a cena nacional impõem sentidos gerativos, mas também impõem uma pressão dinâmica de modernização, de ajuste aos padrões técnicos. O que busquei esclarecer sobre esse aspecto é que há uma linha tênue, no processo de pressão modernizadora, entre as dinâmicas afetivas e os processos de dominação simbólica, possivelmente separados pelos olhares de estudiosos como Maffesoli e Bordieu, respectivamente. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, assim como Belém e seu estuário ao redor, sob influências das diversas águas, entre o continente e o oceano.

Antes de Adorno, prefiro citar Benjamin, que se aproxima do sentido hermético dos frankfurtianos originais apenas por uma visão política mais exacerbada. É, então, como se houvesse uma de “dinâmica aurática”, por assim dizer, em que a relação com a música se transforma no espaço social e político. Interpretando o clássico ensaio de Benjamin, Schöttker (2012) afirma, quando aquele se refere à politização da arte como fator gerador da guerra:

Fica claro que a aura não era um fenômeno do passado mas poderia pertencer à atualidade moderna, desde que a recepção artística, por meio da integração política, assumisse novas formas de rituais e de culto. Em uma tirada radical, Benjamin conclui que o “comunismo” deve se opor ao fascismo por meio da “politização da arte”, de modo a impedir a catástrofe da guerra. (SCHÖTTKER, 2012. p. 83).

Assim como a recepção artística, as dinâmicas sociais estão ligadas à percepção das dinâmicas sociais, e à organização delas através de um ordenamento que prescreva o sentido de retribuição às partes que se doam. Este seria, a meu ver, o sentido existencial, filosófico, do comunismo, não como ideologia, mas como “fantasma”, como aquele sentido de justiça, que ainda não sabemos porque temos que aprender a viver, como bem lembra Derrida em seu exórdio. A justiça da não opressão do homem pelo homem. Fantasma que o capitalismo tenta exorcizar? Conjurar?

A consciência de que uma desunião entre músicos gera prejuízo maior para a cultura nativa deveria gerar o sentido de que é preciso preservar e projetar essa cultura. Como isso deve ser feito contra o fluxo principal da Indústria Cultural, então, uma das alternativas ou frente de preservação, além da resistência psíquica ou mesmo física aos princípios enformadores, seria a atitude política, a reforça das leis de comunicação que mantêm o *status quo* desse *mainstream* e a construção de uma política cultural compartilhada, comum. O mesmo mundo capitalista, que se pode apreender de uma dinâmica de alianças e trocas mediadas pelo valor moeda, é o mesmo mundo socialista idealizado na cabeça dos filósofos e teóricos? Qual desses mundos é mais intersubjetivo ou mais idealizado? Eles são o mesmo

mundo. A arte deve ter um papel de despertar, de promover ao mesmo em parte a queda que nos traz à consciência do cotidiano, como sugere a interpretação de Heidegger.

Em algum sentido não poético, não metafísico da vida (ou metafísico), a opressão depende do sentido de compartilhamento e da recepção intersubjetiva a cerca dessa própria opressão. Dessa forma, uma força leve pode imprimir dinâmicas gerativas, uma força “hard” pode sufocar, oprimir, matar... assim como a não retribuição da dádiva pode causar isolamento, morte e assombração social.

Essas são algumas ponderações finais a cerca dos temas aqui desenvolvidos. Por fim, a noção de *soft power* vem dessa visão um pouco difusa e talvez distorcida de que a dádiva possa se dar sob diferentes regras em diferentes contextos. A noção de que a cultura e as mídias podem ser usadas como forças globais nos traz, no mínimo, a necessidade de pensar nossos fantasmas fora dos círculos estreitos do nosso território, mas inicialmente a partir dele, o espaço da vivência e da convivência. No mundo da guerra, o *soft power* é a escolha da força leve, mas qualquer desequilíbrio maior pode trazer o “hard power” de volta. Isso porque o soft power é, sim, uma postura teatral, e funciona sempre com quem escolhe a força leve porque tem à disposição armamento pesado, como é o caso dos EUA. De todo modo, não podemos ignorar a força desse convívio e dessa teatralidade social, ela é parte dessa estrutura. Daí a necessidade vislumbrada por Benjamin de preservar a força da arte em sua organização e não em si mesma.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Enesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e terra, 2002.

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem - A Vida e o Veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dias de Luta. O rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA, 2002.

ALMEIDA, Karina Sampaio de. **Jornalismo cultural: Um estudo de caso sobre o programa Conexão Vivo**. Ananindeua: Unama, 2011. TCC.

AMADOR, Elielton Alves. **A evolução do tecnobrega e a ascensão midiática de Gaby Amarantos – Um olhar sobre as dinâmicas sociais e econômicas da música na Amazônia**. In Anais do 35º Intercom. Fortaleza: Intercom, 2012

AMARAL, Ribeiro do. **Fundação de Belém do Pará: jornada de Francisco Caldeira de castelo Branco, em 1615-1616**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

ANDERSON, Chris. **A cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANTONIOLI, Manola, Verbete Khôra, in ANTONIOLI, Manola (dir.) **Abécédaire de Jacques Derrida**. Paris, Sils Maria / Vrin, 2006, pp. 118-121.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta, 2006.

\_\_\_\_\_. **Eu não sou cachorro não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AUDI, Robert (dir.). **Dicionário de Filosofia de Cambridge**. São Paulo: Paulus, 2006.

BHABHA, Homi K. **O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses: textos seletos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Rio de Janeiro: Contraponto: 1996.

BARROS FILHO, Clóvis de; MARTINO, Luís Mauro Sá. **O habitus na Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2003.

BASKERVILLE, David. **Music business handbook and career guide - 9th ed**. Thousand Oaks: Sage Publications Inc., 2010.

BECKER, Bertha K. **Amazônia**. Série Princípios Vol. 192. São Paulo: Àtica, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Obras Escolhidas Volume I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_ (et al.) A obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. **A Ira de Nasi**. São Paulo: Belas Artes, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

BRAGA, Luiz. “Lugar de Fala” como conceito metodológico no estudo de produtos culturais. In: **Mídia e Processos Sociais [et al.]**. São Leopoldo Unissinos. 2000.

CASTRO, Fabio Fonseca de. **Entre o mito e a Fronteira**. Belém, Labor Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_ **A cidade Sebastiana. Era da Borracha e melancolia numa capital da periferia da modernidade**. Belém, edições do autor. 2010.

\_\_\_\_\_ **Fenomenologia da Comunicação em sua quotidianidade**. São Paulo, Intercom - RBCC.V.36, pp. 21-39.

\_\_\_\_\_ **Comunicação, identidade e TV pública no Pará**. Porto Alegre: Em Questão V. 18. n 2. pp. 149-167. 2012.

CASTRO, Oona e LEMOS, Ronaldo. **Tecnobrega o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

COSTA, Antonio Mauricio Dias da. **Festa na Cidade: O circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: Eduepa, 2009.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó e Brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. In **Revista Estudos Amazônicos. Vol. VI, nº 1**. Belém: UFPA, 2011. pp. 149-177.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx. Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIAS, Márcia Tostas. **Os Donos da Voz - Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll, uma história social**. Rio de Janeiro: Record 2002.

GABBAY, Marcelo. **O carimbó marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Tese de doutorado.

GOLDENBERG, Mirian. **O Corpo como Capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura Brasileira.** Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da Música em Transição.** São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

\_\_\_\_\_. (org.). **Nas bordas e for a do mainstream musical. Novas tendências da músicaindependente no início do século XXI.** São Paulo: Faperj, 2011.

\_\_\_\_\_. **O funk e o hip hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll - Mídia, gênero musical e identidade.** Rio de Janeiro: E-Pappers Serviços Editoriais, 2003.

\_\_\_\_\_. **Heavy Metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização.** Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

LANNA, Marcos. **Nota sobre Marcel Mauss e o Ensaio sobre a dádiva.** Curitiba, Revista de Sociologia Política, nº 14, 2000.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEMINSKI, Estrela e RUIZ, Téo. **Contra-indústria.** Curitiba: Selo Editorial, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica uma poética do imaginário.** São Paulo: Escrituras, 2001.

MACHADO, Ismael. **Decíbeis sob Mangueiras. Belém no cenário rock Brasil dos anos 80.** Belém: Grafinoite, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente.** Natal: Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Sombra de Dionísio. Contribuição a uma sociologia da orgia.** São Paulo: Zouk. 2005.

\_\_\_\_\_. **Elogio da Razão Sensível.** Petropolis (RJ): Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos - O declínio do individualismo nas sociedades de massa.** São Paulo: Forense Universitária, 1987.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream. A Guerra Global da Mídias e das Culturas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTIN-BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MIDANI, André. **Música, Ídolos e Poder, do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MIGUEZ, Pablo. Festivais, Feiras e Canais de Circulação. In REIS (org), Ana Carla Fonseca, e MARCO, Kátia de. **Economia da Cultura: Ideias e Vivências**. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. **O Peixe Vivo na Amazônia: um Mundo-Açu nas canções da banda Cravo Carbono**. Belém: PPGARTES/UFPA, 2011.  
(Dissertação de Mestrado).

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In **Anais do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL)**, 2002, México (DF).

NYE JR., Joseph S. **O Paradoxo do Poder Americano. Por que a única superpotência do mundo não pode prosseguir isolada**. São Paulo: Unesp, 2002.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e Cantares**. Belém, SECULT/Pará, 1999.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Mito e Modernidade na trilogia Amazônica de João de Jesus Paes Loureiro**. Belém: Naea/UFPA, 2003.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de; LOPES, Rodrigo de Castro. **Manual de produção de CDs e fitas demo**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. **Globalização: Notas sobre um debate**. Brasília: Sociedade e Estado. V24. N1 2009.

PAIVA, Raquel. **O espírito comum. Comunidade, mídia e globalismo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

PAIVA, Raquel e SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

RAIOL, Domingos Antonio. **Motins Políticos – Ou História dos Principais Acontecimentos Políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835**. Belém: Ed. UFPA, 1970.

REIS, Ana Carla Fonseca; e MARCO, Kátia de. (Org). **Economia da Cultura: ideias e vivências**. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

REQUENA, Jesús González. **El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad**. Madri: Catédra, 1988.

REZENDE, Antonio Muniz de. **Concepção fenomenológica da Educação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1990.

ROCHA, Adair. **Economia da Cultura e Desenvolvimento**. In: REIS, Ana Carla Fonseca; MARCO, Karla de (Org.) **Economia da Cultura Ideias e Vivências**. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

SALAZAR, Leonardo Santos. **Música Ltda. O negócio da música para empreendedores**. Recife: Sebrae, 2010.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. Belém (PA): Secult/Seduc, 2007.

SANTOS, Roberto Araújo de Oliveira. **História Econômica da Amazônia: 1800-1920**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1980.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentário sobre Walter Benjamin e a Obra de arte. In: **Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo, Cortez, 2007.

SIMMEL, Georg. **Ensaio sobre teoria da história**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2011.

SODRÉ, Muniz. Comunicação: um campo em apuros teóricos. In: **Matrizes, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. Ano 5, nº 2. São Paulo, ECA/USP, 2012.

\_\_\_\_\_ **A Comunicação do Grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1978.

STRAW, Will. **Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music**. In: Cultural Studies. V5. Inglaterra: Abingdon, 1991.

\_\_\_\_\_ **Scenes and Sensibilities**. São Paulo: E-Compós, 2006.

SCHUTZ, Alfred. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

VARGAS, Herom. **Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual**. In Revista Famecos. Vol. 20. nº 2 , pp. 1-27. Porto Alegre: PUC-RS, 2013.

**Notícias e documentos:**

Notícia vinculada no site Rock em Geral, de Marcos Bragatto.

No dia 14 de dezembro de 2011. Disponível para leitura no link:

<http://www.rockemgeral.com.br/2011/12/14/abrafin-festivais-sairam-porque-nao-se-sentiam-representados/> Último acesso dia 30 de janeiro de 2014.]

“Ecad estima arrecadar R\$ 612 mi em direitos autorais”, reportagem publicada no dia 07 de agosto de 2012 e reproduzida no jornal O Estado de São Paulo – Online. Disponível no link: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,ecad-estima-arrecadar-r-612-mi-em-direitos-autorais,912803,0.htm>

Último acesso em 17 de janeiro de 2014.

Documento de área das Ciências Sociais Aplicadas I (CSAI). Disponível no site da Avaliação Trienal 2011-2013 da CAPES. Disponível em no Link: <http://www.avaliacaotrienal2013.capes.gov.br/documento-de-area-e-comissao> Último Acesso em 10 de janeiro de 2014.

HIATT, Brian; HIATT, Brian; SERPICK, Evan, 2007. ed. 12), Evan. Uma Crise Anunciada. São Paulo: Revista Rolling Stone Ed. 2007, Setembro de 2007.

NOGUEIRA, Carol. "Abraço" é Caetano Veloso ultrapassado - por ele mesmo. Notícia crítica da revista Veja publicada no dia 20 de dezembro de 2012 sobre o novo disco de Caetano. Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/abracaco-e-caetano-veloso-ultrapassado-por-ele-mesmo>. Acessado pela última vez em 27 de janeiro de 2014.

MARTINS, Sérgio. Os caça-reíquias. Revista Veja. Edição 1 683 - 17 de janeiro de 2001. (REVISTA) Disponível em [http://veja.abril.com.br/170101/p\\_128.html](http://veja.abril.com.br/170101/p_128.html) Acessado pela última vez em 27 de janeiro de 2014.

Alípio Martins. Com vocês, Alípio Martins, um dos poucos a explorar o temas do cotidiano com tanta inteligência e bom humor. Post no blog Radiola Pop. Datado de 11 de abril de 2011. Disponível em <http://radiolapop.blogspot.com.br/2011/04/alipio-martins.html> Acessado pela última vez em 27 de janeiro de 2014.

Alípio Martins – Especial discografia. Post no blog Música das Antigas. Disponível em: <http://musicadasantigas.blogspot.com.br/2008/03/especial-alipio-martins-discografia.html>. Acessado pela última vez em 27 de janeiro de 2014.

A letra de Império da Lei pode ser ouvida neste link. <http://letras.mus.br/caetano-veloso/o-imperio-da-lei/> Acessado pela última vez em 27 de janeiro de 2014.

PICOLOTTO, Sylvie (2003). Cruel to be kind (coluna em site). Consultada em: <http://www.revistazero.com.br/cruel.php?i=150>. Acessado em 21 de maio de 2003. Arquivo impresso do acervo da pesquisa, atualmente o endereço eletrônico não se encontra mais disponível na Web.