



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FRANK DE LIMA SAGICA

**O BREGA CIBERMÓRFICO DE WANDERLEY ANDRADE:
Pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo**

**Belém - Pará
2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FRANK DE LIMA SAGICA

**O BREGA CIBERMÓRFICO DE WANDERLEY ANDRADE:
Pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes,
da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção
do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Prof. Dr. Sonia Chada

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em
Artes.

Belém, Pará
2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

- S129b Sagica, Frank de Lima.
O brega cibernórfico de Wanderley Andrade: pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo / Frank de Lima Sagica. — 2023.
153 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof^ª. Dra. Sonia Maria Moraes Chada
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2023.
1. Brega. 2. Ciberespaço. 3. Etnografia digital. 4. Mercado musical. 5. Pós-modernidade. I. Título.



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos trinta (30) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e três (2023), às dez (10h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Moraes Chada, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Frank de Lima Sagica, intitulada: **O BREGA CIBERMÓRFICO DE WANDERLEY ANDRADE: Pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Sonia Maria Moraes Chada (Presidente); Cesário Augusto Pimentel de Alencar (Examinador Interno); Liliam Cristina Barros Cohen (Examinador Interno); Fernando Lacerda Simões Duarte (Examinador Externo à Instituição); Marcus Facchin Bonilla (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Sonia Maria Moraes Chada, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em reprovação () **aprovação (X)** com o **conceito Excelente**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Sonia Maria Moraes Chada agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 30 de janeiro de 2023.

Sonia Maria Moraes Chada

Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Liliam Cristina Barros Cohen

Fernando Lacerda Simões Duarte

Marcus Facchin Bonilla

Frank de Lima Sagica

FRANK DE LIMA SAGICA

À estrela que me guiou nesta jornada, Sonia Chada.

AGRADECIMENTOS

Esta realização, assim como toda conquista alcançada em minha vida, é o resultado do esforço de uma enorme equipe. Dedico a minha mais profunda gratidão e os meus sinceros agradecimentos a todos vocês que estiveram em algum momento comigo nesta jornada.

A Deus, minha fonte de inspiração, luz que me guia em todos os momentos, força vital que alimenta a minha alma e meus pensamentos. Com certeza, este trabalho não teria sido possível sem as suas bênçãos. Ao Deus infinito, meu tributo e fé inabalável.

À minha orientadora, Dr^a Sonia Chada, a qual dedico esta tese e toda a minha jornada no PPGARTES, amiga por quem tenho o mais profundo respeito, admiração e carinho, por ser essa alma constituída de amor e compaixão, demonstrando empatia e compreensão para comigo em todos os momentos. Jamais esquecerei tudo o que fizeste por mim, te guardarei no coração para sempre. Muito obrigado por tudo.

Aos meus pais Júlia e Pedro, razão pela qual dedico todos os esforços e sacrifícios ao longo de mais de 15 anos dedicados aos estudos. Desde sempre, são os meus melhores amigos e apoiadores, meu amor por vocês é incondicional. Honrarei seus nomes até o meu último suspiro de vida.

Ao meu amor eterno, Talita, por ter dedicado tanto tempo para me ajudar nesta caminhada, companheira que esteve ao meu lado nos momentos mais críticos durante a realização deste trabalho. Obrigado por fazer parte deste sonho e pelo apoio irrestrito, mantendo minha vida em ordem e equilíbrio. Amo-te.

Ao meu irmão Rômulo e toda a sua família.

Ao astro Wanderley Andrade por me receber tão bem durante a realização das entrevistas. Sempre muito prestativo, não poupou esforços para que este trabalho alcançasse a maestria, contribuindo de maneira inestimável para que este sonho se tornasse real. Obrigado, meu amigo.

Ao meu amigo Allan Carvalho pela gentileza em me conceder a entrevista e todos os documentos pertinentes às medidas emergências da SECULT e pela generosidade de sempre.

A todos os professores do PPGARTES pelas valiosas contribuições em minha pesquisa e também em minha vida.

Ao professor Cesário Alencar pelas ricas contribuições na disciplina “Seminário Interdisciplinar de Pesquisa”.

A todas as amizades que construí nesta breve passagem pelo PPGARTES que se dividiu em mestrado e doutorado.

A todos os funcionários do PPGARTES que se empenham para que o programa funcione da melhor maneira possível.

E a todas as pessoas, amigos ou não, que me auxiliaram e/ou me fizeram mais forte em algum momento, para não ser injusto, não citarei nomes, mas sintam-se abraçados.

“Ciberespaço. Uma alucinação consensual vivenciada diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças que estão aprendendo conceitos matemáticos... Uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável. Linhas de luz alinhadas no não-espaço da mente, aglomerados e constelações de dados. Como luzes da cidade, se afastando...”

William Gibson
Neuromancer

RESUMO

SAGICA, Frank. **O brega cibernórfico de Wanderley Andrade: pontos de inflexão no mercado musical contemporâneo.** Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, p. 153. 2023.

A presente tese propõe investigar como se desenvolveram a produção, a circulação e o consumo da música durante e após o enfrentamento da pandemia ocasionada pelo vírus SARS-CoV-2, tendo como recorte etnográfico o cantor Wanderley Andrade, abordando com olhar interpretativo a sua produção, sua adaptabilidade e suas articulações nas principais plataformas digitais, que foram ferramentas rentáveis para o artista se manter no período de isolamento social imposto como forma de contenção do contágio e proliferação da COVID-19. Proponho focalizar o ponto de inflexão que demarcou as mudanças significativas na acepção mercadológica e posicional nas paragens digitais nos anos de 2020/2021, focalizando o surgimento e a aplicação de editais emergenciais e festivais culturais criados pelo Governo do Estado do Pará, que foram: *Lei Aldir Blanc, Te Aquieta em Casa e Minha Banda na Cultura*. Para isso, foi realizada entrevista com o artista da música, compositor, pesquisador, produtor musical e diretor do departamento de música da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT) – Allan Carvalho. Todas essas medidas foram essenciais para a sobrevivência de muitos profissionais, contemplando não somente artistas, mas também outros profissionais da música, como roadies, iluminadores, técnicos de som, DJs entre outros. Mediante às transformações promovidas pelo avanço tecnológico, esta tese propôs um novo modelo conceitual-analítico, definido por mim como *neopersona cibernórfica*, utilizado para um melhor enquadramento teórico sobre o fenômeno do novo perfil identitário que transita nos ciberespaços, que tem a individualidade afetual, o nomadismo virtual e a metamorfose identitária, particularidades estas que dão sustentáculo para a construção de uma mentalidade que se metamorfoseia constantemente, em consequência do avanço tecnológico em constante fluxo, padrão representativo das sociedades contemporâneas. Pode-se inferir que o brega, além de sua concepção fundamentada como um ritmo, também compreende uma série de conflitos, de relações sociais e de poder; de oposições frente às classes dominantes; de adaptações que foram feitas em contrapartida às novas tendências musicais surgidas ao longo da história. Nesse sentido, Wanderley Andrade é o estereótipo perfeito dessa mutação *cibernórfica*, evidenciada ao longo de toda a sua jornada como um artista brega, seja no ecletismo do seu repertório musical, na sua indumentária peculiar ou na fusão da estética local com a global. Esta proposição intelectual também tem a intenção de lançar um material que possa servir de base bibliográfica para futuras pesquisas que venham a se relacionar com aspectos voltados a uma suposta pós-modernidade cibernética. Foi utilizada como ferramenta metodológica a etnografia virtual, dado a dificuldade na recolha de dados de modo presencial, por consequência das medidas de isolamento do período pandêmico. O uso de novas tecnologias e mídias, as adaptabilidades do mercado da música, bem como a análise das particularidades cotidianas de uma sociedade em transição são temas caros a este estudo, tendo a etnomusicologia como chave elementar para elucidar os entremeios nos quais sojornam confluências e disrupturas, entre os quais: mercado musical, glocalização, tribalismo, tradição e tecnologia, temas estes que podem, consequentemente, trazer contribuições não apenas para o campo teórico como também para o âmbito cultural.

Palavras-chave: Brega. Ciberespaço. Etnografia digital. Mercado musical. Pós-modernidade.

ABSTRACT

SAGICA, Frank. **Wanderley Andrade's cybermorphic brega**: inflection points in the contemporary music market. Thesis (Doctor in Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém, p. 153. 2023.

Abstract: This thesis proposes to investigate how the production, circulation and consumption of music developed during and after facing the pandemic caused by the SARS-CoV-2 virus, having as an ethnographic cut the singer Wanderley Andrade, approaching his production with an interpretative look, its adaptability and its articulations on the main digital platforms, which were profitable tools for the artist to maintain himself in the period of social isolation imposed as a way of containing the contagion and proliferation of COVID-19. I propose to focus on the point of inflection that demarcated the significant changes in the marketing and positional meaning of digital stops in the years 2020/2021, focusing on the emergence and application of emergency public notices and cultural festivals created by the Government of the State of Pará, which were: *Lei Aldir Blanc*, *Te Quieta em Casa* and *Minha Banda na Cultura*. For this, an interview was conducted with the music artist, composer, researcher, music producer and director of the music department of the State Secretariat of Culture of Pará (SECULT) – Allan Carvalho. All of these measures were essential for the survival of many professionals, including not only artists, but also other music professionals, such as roadies, illuminators, sound technicians, DJs, among others. Through the transformations promoted by technological advances, this thesis proposed a new conceptual-analytical model, defined by me as *neopersona cybermorphic*, used for a better theoretical framework on the phenomenon of the new identity profile that transits in cyberspace, which has affective individuality, virtual nomadism and identity metamorphosis, particularities that support the construction of a mentality that constantly metamorphoses, as a result of technological advances in constant flux, a representative pattern of contemporary societies. It can be inferred that brega, in addition to its grounded conception as a rhythm, also comprises a series of conflicts, social and power relations; opposition to the dominant classes; of adaptations that were made in contrast to the new musical trends that emerged throughout history. In this sense, Wanderley Andrade is the perfect stereotype of this *cybermorphic mutation*, evidenced throughout his journey as a tacky artist, whether in the eclecticism of his musical repertoire, in his peculiar clothing or in the fusion of local and global aesthetics. This intellectual proposition also intends to launch material that can serve as a bibliographic base for future research that may relate to aspects related to a supposed cybernetic post-modernity. Virtual ethnography was used as a methodological tool, given the difficulty in collecting data in person, as a result of the isolation measures of the pandemic period. The use of new technologies and media, the adaptability of the music market, as well as the analysis of the everyday particularities of a society in transition are themes dear to this study, with ethnomusicology as an elementary key to elucidate the intermedium in which confluences and disruptions occur, among which: music market, glocalization, tribalism, tradition and technology, themes that can, consequently, bring contributions not only to the theoretical field but also to the cultural scope.

Keywords: Brega. Cyberspace. Digital ethnograph. Music market. Postmodernity.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Vila Laranjal do Jarí, Amapá	55
Fotografia 2 – Baile em Monte Dourado	56
Fotografia 3 – Premiação em show de calouro	58
Fotografia 4 – Estúdio de televisão filiado a Globo, 1985	68
Fotografia 5 – Show ao vivo, 2004	69
Fotografia 6 – Live Wanderley Andrade: ao vivo e preso em Imperatriz/MA, 2020	78
Fotografia 7 – Projeto Música Remota, 2020	79

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Modelo cibernético de L.L. Langness	46
Figura 2 – Capa do primeiro LP de Wanderley Andrade	59
Figura 3 – Capa do segundo CD de Wanderley Andrade	60
Figura 4 – Capa do terceiro CD de Wanderley Andrade	61
Figura 5 – Capa do quarto CD de Wanderley Andrade	60
Figura 6 – Capa do primeiro CD duplo bilíngue de Wanderley Andrade	63
Figura 7 – Matéria veiculada pelo Jornal Liberal (impresso) no ano de 2003	64
Figura 8 – Figurino desenho a mão por Wanderley Andrade, 1985	68

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Classificação das musicologias históricas e sistemáticas por Guido Adler, em 1885.	31
Quadro 2 – Lista geral de contemplados nos editais da SECULT e das OSCs – Lei Aldir Blanc	92
Quadro 3 – Lista de valores das premiações.	94
Quadro 4 – Lista de contemplações do Festival Te Aquieta em Casa (primeira edição).	96
Quadro 5 – Lista de contemplações do Festival Te Aquieta em Casa (segunda edição).	97

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Gráfico do ponto de inflexão de uma curva.	26
Gráfico 2 – Maiores contemplados pela Lei Aldir Blanc/PA.	94
Gráfico 3 – Segmentos com captação de maiores recursos.	95
Gráfico 4 – Distribuição das premiações por segmento.	96
Gráfico 5 – Profissionais associados ao segmento da música impactados durante a pandemia.	104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAPE – Associação Brasileira dos Promotores de Eventos
AMAM – Associação dos Municípios do Arquipélago do Marajó
APM – Academia Paraense de Música
ARMA – Associação de Artistas Visuais do Sul e Sudeste do Pará
COVID – Corona Virus Disease
DCMS – Department for Culture, Media and Sport
DJ – Disc Jockey
ECT – Estudos da Ciência e Tecnologia
ERLA - Estúdio Rauland
FADESP – Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa
FCP – Fundação Cultural do Estado do Pará
FICART – Fundo de Investimento Cultural e Artístico
FIDESA – Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia
FNC – Fundo Nacional de Cultura
ICMS – Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
INÃ – Instituto de Desenvolvimento Social Ágata, Instituto Nova Amazônia
INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira
LAB – Lei Aldir Blanc
LGBTQIA+ – Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, assexuais e outros grupos
MALUNGU – Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Pará
MinC – Ministério da Cultura
MPB – Música Popular Brasileira
MRE – Movimento República de Emaús
MTC – Música, Tecnologia e Ciberespaço
OMS – Organização Mundial de Saúde
OSC – Organizações da Sociedade Civil
OT – Onda tropical
PIB – Produto Interno Bruto
PNC – O Plano Nacional de Cultura
PPGARTES – Programa de Pós-Graduação em Artes
SARS-CoV-2 – Severe Acute Respiratory Syndrome

SBT – Sistema Brasileiro de Televisão

SEC – Secretaria Especial da Cultura

SECULT – Secretaria de Estado de Cultura do Pará

SINDMUSPA – Sindicato dos Músicos do Pará

TIC – Tecnologia da Informação e Comunicação

UCLA – University of California, Los Angeles

UEPA – Universidade Estadual do Pará

UFPA – Universidade Federal do Pará

WEB – World Wide Web

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. ENTRE O VELHO E O NOVO (NÃO) LUGAR DE PERTENCIMENTO: A MÚSICA, O CIBERESPAÇO E O PESQUISADOR	26
1.1. O fazer musical em tempos de pandemia	34
1.2. Um olhar sem tato: a etnografia virtual	38
1.3. Tecnocultura e os guetos virtuais	43
2. DO ARCAICO AO TECNOLÓGICO: ADAPTABILIDADES E CONEXÕES DO BREGA	48
2.1. Wanderley Andrade: do paneiro à cibercultura	54
2.2. Híbridações e metamorfoses no brega: o local, o global e o glocal	65
2.3. Indústria criativa e o mercado da música na era COVID-19	73
3. O SHOW NÃO PODE PARAR: POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO À CULTURA	81
3.1. Lei Aldir Blanc de emergência cultural	86
3.2. Festival Te Aquieta em Casa	96
3.3. Festival Minha Banda na Cultura	101
4. PÓS-MODERNIDADE CIBERNÉTICA: INDAGAÇÕES, ATRAVESSAMENTOS E DEVANEIOS METAVIRTUAIS	106
4.1. O fenômeno do “homem fast-food tecnológico pós-moderno”	110
4.2. O fracasso da sociabilidade cibernética (?)	114
4.3. Neopersona Cibernórfica	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	131
APÊNDICES	140
ANEXOS	143

INTRODUÇÃO

Sendo a Amazônia um lócus de diversidade, no sentido mais amplo da palavra, vislumbra-se, na cena musical em Belém, um profuso cancionero de mixagens sonoras. Essa liquidez promovida pelas práticas contemporâneas que envolvem público, músicos, empresários, entre outros, não apenas promovem negócios e entretenimento, como também moldam territórios, opiniões, gostos, códigos, valores, identidades e outras formas de configurações massivas de agrupamentos.

Há exatos quinze anos, iniciei a minha carreira como músico profissional, ou músico da noite, como alguns dizem. No decorrer desse trajeto, foram incontáveis as vezes que me deparei com o intermitente conflito entre músicos que tocavam um repertório que compreendia músicas regionais paraense *versus* músicos que tocavam um repertório com abrangências global, ouvia seus murmúrios nas famosas “panelinhas” e favorecimentos no âmbito político de algumas classes em decorrência de sua influência sobre uma parcela significativa do mercado musical. Embora a música paraense com todo o seu regionalismo tenha sido durante as últimas décadas um difusor de tradições, costumes e cultura mundo afora, o mercado da música em seus principais nichos em Belém, reverberavam toda a influência que ora a mídia decidia ser a “moda do momento”,

As programações de música em Belém sempre acompanharam a contínua e regular mudança ditada pelo mercado midiático, cujas mudanças mais significativas neste contexto (casas de show, bares e restaurantes, especificamente) foram implementadas e notadamente mais consistentes por gêneros não necessariamente regionais, por assim dizer (...). Podemos perceber como esta atmosfera cosmopolita sempre esteve arraigada inclusive nos seios de produção musical paraense a partir das ramificações geradas pela permuta entre uma sonoridade reconhecidamente nativa com outras de esfera global. Esta alteridade confluyente pode ser muito bem identificada no *tecnobrega*, gênero musical popular local que ganhou visibilidade a partir dos anos 2000, em Belém do Pará, que consiste na combinação do gênero *brega* com elementos da música *tecno*, utilizando técnicas de gravações com *softwares* específicos de edição de áudio, como *loops*, *samples*, *auto-tune*, entre outros, para a construção de ritmos, timbres, melodias e harmonias que caracterizam o estilo. (SAGICA, 2018, p. 31-33).

Essa fugacidade de influências gerou circuitos de festas na qual se mesclavam diversos tipos de gêneros musicais em suas programações, cruzando a música regional como o *brega*, a *guitarrada* e o *carimbó* com outros estilos musicais de alcance global, como o pop, o rock, o reggae, entre outros.

Nessa “mediação cultural” entre local e global, vislumbra-se a efervescência de cores afetivas de sociabilidade urbana que são desenhadas entre “espécies” diferentes. Timothy D.

Taylor atribui o termo “glocalização” para evidenciar a inseparabilidade entre os dois níveis, para o autor:

A glocalização enfatiza à medida que, o local e o global não são mais distintos – na verdade, nunca foram –, mas são intrinsecamente interligados, com um se infiltrando e implicando o outro. As formas e problemas mais antigos das globalizações continuam, mas são cada vez mais comprometidos, desafiados e aumentados por esse fenômeno mais recente de glocalização¹. (TAYLOR, 2003, p. 67, tradução nossa).

Desse modo, estabelecer uma relação dialética utilizando glocalização e cosmopolitismo como conceitos analíticos, sob o prisma da Etnomusicologia, possibilitará visualizar não só um panorama de imaginários representativos das diferenças e peculiaridades do corpo de estudo, como também uma maior compreensão sobre a diversidade cultural que constitui esta pesquisa. Nessa perspectiva, a noção de sociabilidade no ciberespaço parece-me um conceito-chave para elucidar os entremeios deste processo.

Nesses tempos de privação das dinâmicas de interações coletivas na cotidianidade, por consequência do distanciamento social ordenado pelo governo como medida sanitária ao longo da pandemia, surgiram assim novas experiências sonoras oriundas do crescimento expressivo de mídias digitais, experiências estas que funcionaram como alternativas para o exercício de consubstancialização sociocultural entre indivíduos.

Desse modo, as alteridades mútuas de trocas simbólicas propiciaram convergências e tensões particulares em diferentes plataformas digitais, trazendo reflexões sobre o modo como a música e os meios onde ela se materializa intensificam essas dinâmicas de povoamento e pertencimento de espaço. Essas considerações agora são plurais, pois o terreno sobre o qual se geram essas imbricações, não possui delimitações físicas. Com a perda do referencial das relações proximais, a teia social gangrena seu principal licor: a singularidade do “*estar-junto à toa*” (MAFFESOLI, 1998), elemento fundante de socialização desde o surgimento da existência humana. Em sinergia com este vai-e-vem de troca de informações das mais diversas cores e formas nas redes digitais, Michel Maffesoli (2004), em sua análise sobre as relações do homem pós-moderno em sociedade, ressalta como essa “sinergia de fenômenos arcaicos com o desenvolvimento tecnológico” (p. 21) há tempos já apresentava indícios de fragmentação institucional:

¹ Emphasizes the extent to which the local and the global are no longer distinct - indeed, never were - but are intricably intertwined, with one infiltrating and implicating the other. Older forms and problems of globalizations continue but are increasingly compromised, challenged, and augmented by this newer phenomenon of glocalization.

De fato, as diversas instituições sociais, havendo tornado cada vez mais abstratas e desencarnadas, já não parecem estar em contato com a exigência reafirmada de proximidade. Daí a emergência de um neotribalismo pós-moderno que se assenta na necessidade – sempre e mais uma vez – de solidariedade e proteção que caracteriza todos os grupos sociais. (MAFFESOLI, 2004, p. 23).

Naturalmente, todas as particularidades que circunscrevem esses territórios virtuais em torno das práticas musicais são elementos fundantes das novas estruturas de agenciamentos sociais e interações e trocas simbólicas que se originam a partir da diversidade dos conteúdos que são experienciados em um mesmo âmbito. Considerando a música regional paraense em sua plenitude, fetichizada aos moldes amazônicos, como a exemplo do *brega*, gênero este considerado nativo da terra, qual valor artístico agregado a esse imaginário se reflete nesta contemporaneidade? Como ela se estabelece nos principais nichos mercadológicos virtuais? Quais implicações socioafetivas se originam a partir da inserção dessa regionalidade nos ciberespaços destinados ao consumo da música?

Para extrair a essência das representações de produção cultural do *brega* paraense, gênero musical reconhecido como patrimônio cultural e imaterial do Estado do Pará, formadas nos principais nichos de consumo virtuais, parto da premissa de que é necessário ir um pouco mais fundo, problematizar como se dá esta estruturação e projeção da música regional em consonâncias e dissonâncias com outros gêneros musicais que preenchem uma parcela significativa deste mercado. Embora o *brega* seja uma das representações culturais em forma de música mais rica no aspecto regional, este imaginário esteticamente idealizado, adornado, ribeirinho e dançante, suscita uma visão menos romântica de outras expressões que não necessariamente transpira esse ar edênico e benfazejo.

Alçar uma investigação sobre toda a minha vivência como artista, das experiências com pessoas, lugares e acontecimentos sob outro ponto de vista, nesse contexto, revelará não somente os resultados almejados nos objetivos traçados, mas a reconstrução de um passado incartografável, desconhecido e ao mesmo tempo instituidor das relações mercadológicas que se configuraram nas urbes digitais, atestando a este projeto um trabalho único, dada a relativa falta de pesquisa sobre o tema e/ou corpo de estudo.

A cooptação do padrão do que se é entendido como “essencialmente paraense” pode enturvar as linhas de produções de outros gêneros musicais que ensejam sonoridades abordadas em suas composições, como é o caso da banda de *rock Stress*, considerada a pioneira do *heavy metal* nacional, gravou há mais de quatro décadas o que foi o primeiro registro fonográfico de *metal* em território brasileiro, tendo reconhecimento mundial por tal feito. No entanto, os músicos da banda alegam dificuldades para receber apoio de órgãos competentes, empresas e

afins para manutenção de sua arte por meio de políticas públicas na área da cultura, a exemplo das leis de incentivo. Acrescenta ainda que existem bandas de *rock*, principalmente as *covers*, as quais “carregam o mercado musical da cidade semanalmente nas costas” e que, em Belém, para fazer sucesso, deve-se seguir o padrão: açai e tacacá nas letras, com sonoridade predominantemente regional. Nesse quadro, é mister indagar: Até que nível pode-se atestar a veracidade da informação? Como pode ser provada tal assertiva?

Não desejo, em absoluto, que este trabalho seja a defesa irrestrita de um segmento em detrimento de outro, mas potencializar as discussões – utilizando o espaço acadêmico como lugar vital e criativo – sobre a diversidade cultural existente nos conglomerados sonoros espalhados pela rede, principalmente, os que se fizeram parte importante nas festividades noturnas da cidade, sob o prisma político, econômico e social das relações estabelecidas nessa trama de fios que costuram o fazer artístico musical da capital paraense.

Apontar outro olhar sobre o evento sonoro em sua totalidade de maneira mais incisiva, anteposta e menos inclinada a predileções, trará a esta pesquisa contribuições para além da compreensão estética da música e dos seus atores, mas potencializar as discussões conceituais da diversidade cultural, do reconhecimento da multiplicidade de contextos sociais, políticos e econômicos no qual a música se insere:

Sob esta perspectiva, vê-se como pertinente inserir o exame da práxis musical e sonora de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo (ver Bobbio, 2000), que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas ou micro-políticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral, em torno das quais foram construídas, e legitimadas, ideias de neutralidade política ou desinteresse prático. (ARAÚJO, 2013, p. 8-9.)

A hipótese de fundo da pesquisa é que não há em nenhum aspecto o estado do intocável, sagrado, incontestável. A subversão que proponho é de sair dos padrões e aprofundar questões entendidas como “delicadas” por boa parte dos músicos e, principalmente, dos pesquisadores. Arrazado por essas proposições, das inquirições lançadas e por meio de um exercício investigativo, traçou-se uma pesquisa que teve como objetivo geral investigar como se desenvolveram a transição e as adaptações concernentes à produção e difusão da música *brega* do artista Wanderley Andrade durante e após o enfrentamento da pandemia COVID-19 e as tensões geradas a partir das suscetíveis articulações nos principais nichos mercadológicos digitais, relacionando com sua trajetória e vivência. Já os objetivos específicos são: identificar as plataformas virtuais e seus mecanismos de monetização que foram utilizados no período pandêmico; descrever a atuação das principais leis de incentivo à cultura, editais emergenciais

e festivais culturais criados pela SECULT para conter os danos causados pelas medidas de isolamento; e analisar o perfil identitário do indivíduo pós-moderno e as implicações do avanço tecnológico na inserção da música paraense nos principais ciberespaços.

A elaboração e desenvolvimento deste projeto tem uma abordagem qualitativa, tendo como procedimento metodológico a etnografia virtual, que se caracteriza por fazer uso de aparatos tecnológicos (computadores, tablets, celulares, entre outros) como instrumento mediador para investigar comunidades culturais localizadas nos ciberespaços. Entendo e faço o uso da etnografia virtual nesta tese não como uma substituição à etnografia, mas como um complemento adaptativo frente às limitações causadas pelo período de reclusão social, sendo a etnografia centrada em valorizar as perspectivas dos entrevistados, copiosa em elementos descritivos e firmada nas fontes fenomenológicas que dão entonação nas particularidades subjetivas e no convívio entre indivíduos em grupos.

Ao contrário da antropologia, que lida com perspectivas teóricas em relação às coletividades humanas, a etnografia interpela uma abordagem descritiva da música, além da mera transcrição dos eventos sonoros, com os aspectos comportamentais em sociedade dos seus participantes. O olhar etnomusicológico fundamentará toda a investigação para compreender aspectos ligados ao contexto cultural pelo qual a música está inserida em determinado grupo. A perspectiva interdisciplinar que lhe peculiar é uma característica essencial para decifrar os processos de confluência entre formas de sociabilidade, consumo e o fazer musical que ora se delineiam:

As recentes comissões, os conselhos e órgãos criados na área de cultura e educação em várias esferas da sociedade brasileira, por sua vez, ainda permanecem pouco atentos à possibilidade e até necessidade da participação de etnomusicólogos, em geral, contando com antropólogos ou historiadores/as. Considerando que boa parte do patrimônio imaterial brasileiro passa por uma expressiva presença e diversidade de expressões musicais, cabe aos/às etnomusicólogos sensibilizar gestores de políticas públicas sobre o seu papel. Nesse sentido, a discussão sobre as áreas de atuação tem se tornado um tema urgente, bem como a reflexão sobre o mercado emergente junto aos contextos tradicionais de música, na medida em que elas se tornam também parte da economia da cultura ou da indústria criativa. (LÜHNING, 2016, p. 32).

Referente ao desenvolvimento da pesquisa, essa fase compreendeu duas instâncias: a primeira, realizada presencialmente antes do período de isolamento social durante a pandemia, e diz respeito à fundamentação teórica, sendo composta pela coleta de dados e pesquisa documental, valendo-se do acervo presente em bibliotecas públicas de Belém (PPGARTES, UFPA, UEPA), ambientes virtuais (bibliotecas digitais, sites especializados) e acervo pessoal do colaborador.

A segunda, para a etapa de pesquisa em campo, foi realizada parcialmente presencial e parcialmente virtual, sendo necessário o uso das seguintes técnicas de coletas de dados: observação participante, que possibilitou conhecer, registrar e compreender as atividades musicais em diferentes ambientes; entrevista semiestruturada constituída de questionamentos básicos para recolher dados descritivos sobre o perfil sociocultural do entrevistado bem como os aspectos mais específicos sobre suas vivências e experiências musicais; utilizando para registros o diário de campo, que, nesta investigação, decidi usar um tablet e o celular para gravação em áudio e vídeo das entrevistas. Usei especificamente para os registros das entrevistas que ocorreram de forma presencial um celular juntamente com um microfone de lapela, para potencializar e atestar a veracidade das informações prestadas.

A linha de raciocínio que orienta a investigação se baseia em quatro categorias: lugar, carreira, mercado e sociabilidade, sendo estas as matrizes de referência deste estudo. No capítulo um, percorro o lugar por onde se cristalizam as apresentações musicais que se estabeleceram com maior pujança durante o período de pandemia: a internet, que, enquanto veículo propagador de conteúdo, comunicação, informação, entre outros, conecta indivíduos mediados pela máquina, contexto este que por si elenca não só uma série de possibilidades como também limitações. A apropriação de ferramentas tecnológicas, que tem sido a tônica do mundo globalizado, transpõe todo e qualquer tipo de diferença de classe, de raça, de credo, ou qualquer barreira que tenha sido relevante em tempos precedentes. Por outro lado, as relações que se assentam sob esse novo terreno, por motivos óbvios, excluem o que vem a ser o principal elemento regulador de uma sociedade: o estar-junto. Segundo Michel Maffesoli, o tempo atual regurgita o surgimento de um novo mundo – o da pós-modernidade, e com ele traz a cultura do sensível, do instante presente emocionalizado, centrado nos valores de partilhamento e coletividade:

Face à anemia existencial suscitada por um social demasiado racionalizado, as tribos urbanas acentuam a urgência de uma socialidade empática: partilha das emoções, partilha dos afetos. Quero lembrar que a “relação comercial”, fundamento de todo o construto social, não é, simplesmente, troca de bens; é também “comércio de ideias” e “comércio amoroso”. [...] É a passagem que descreve o que chamei de “tempo das tribos”, marcando a saturação da lógica da identidade. (MAFFESOLI, 2007, p. 100).

Dada a insurgência pandêmica que abalou o mundo, e com ela, todas as áreas de pesquisa, ainda neste capítulo, discorro sobre a minha relação com a presente tese, meu entendimento e olhar etnomusicológico para desconstruções que hora surgiram, desde reposicionamento epistemológico, metodológico e até mesmo a compreensão no que se refere

a fazer arte sob as novas égides tecnoculturais e seus guetos virtuais durante e após o enfretamento da COVID-19.

Também no primeiro capítulo descrevo como se deu as adaptações no que compete o uso da etnografia virtual como parte da metodologia desta investigação, seus pontos de convergência e tensões com a etnografia clássica. Para este assunto, acionei como base teórica os trabalhos de Christine Hine (2000, 2015).

O segundo capítulo concentra-se em desbravar a vivência, formação e toda a trajetória da carreira do artista Wanderley Andrade, sob a égide da narrativa, utilizando como principal veículo propulsor de relatos a sua própria memória e afetos ligados a registros fotográficos, áudios e vídeos. Um passeio geral sobre a história do *brega, carimbó e guitarrada* serão tratados para melhor situação ao tema proposto. Recorro à etnografia como ferramenta de análise para interpretação e atravessamentos por esses lugares afetivos que são acionados mediante a transposição para dado período de sua linha temporal artística, a qual reforça sentimentos de valores, identidade e formas de pertencimento. Tais resgastes de sentidos rememorativos e práticas mnemônicas, criam novos olhares interpretativos, dada a importância de revisitar o fenômeno frente à análise dos arquivos como praxe representacional e lócus vivo de informação. E é na reconstrução reminiscente do passado utilizando materiais documentais e na reflexão que compreende a imagética do tempo presente que se instaura a preservação da memória e do simbólico, não estática e nem como matéria inerte sem vida, mas impregnados de marcas, sentimentos, significados e em processo de constante reconstrução interpretativa. Neste aspecto, Janaína Amado destaca que:

A memória toma as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que projeta o futuro; graças a essa capacidade da memória transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro, isto é: dessa capacidade da memória brota a consciência que nós, humanos, temos do tempo. Esta, por sua vez, permite-nos compreender e combinar, de muitos modos, as fases em que dividimos o tempo, possibilitando-nos, por exemplo, perceber "o passado diante de nós". (AMADO, 1995, p. 132).

Também neste capítulo, será discutida a relação da cadeia produtiva da indústria da música brega com os meios midiáticos e suas interfaces de criação de conteúdo cultural, de suas influências e apropriações estéticas ao longo de sua trajetória no mercado musical no Brasil. Conceitos como globalização e glocalização encontram aportes teóricos nos fundamentos de culturas do passado-presente (discussões sobre modernidade, modernismo e modernização) apontados por Huyssen (2014).

No terceiro capítulo, desenvolvo a problemática que se deu durante o período pandêmico sobre as dificuldades financeiras enfrentadas pelos artistas e profissionais do corpo técnico que constituem os eventos musicais: técnico de som, operador de mesa de som, iluminador, *roadie*, *DJ*; e também de outras linguagens artísticas, como artes visuais, dança, teatro entre outros. O material levantado referente a esse capítulo corresponde à descrição dos principais editais emergenciais e festivais culturais (Lei Aldir Blanc, Te Aquieta em Casa e Minha Banda na Cultura) que foram criados para dar suporte a esses profissionais que atuam nos principais eventos culturais no Estado do Pará.

Destaco que nesse capítulo foi dada prioridade para reflexão sobre o papel que o Estado tem enquanto dispositivo legal responsável pelo fortalecimento das expressões culturais e manutenção à vida e como se desenvolvem a distribuição e o acesso aos recursos para a produção e circulação de projetos artísticos e/ou manifestações culturais por intermédio de leis de incentivo. Nesse sentido, foi realizada entrevista com o diretor do departamento de música da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT), Allan Carvalho, para maior detalhamento sobre como se deu a elaboração e execução das medidas emergenciais na área cultural.

Por fim, o quarto capítulo, basicamente, tem como discussão central a proposição intelectual que lanço para esta tese, a qual eu chamo de *neopersona cibermórfica*, conceito este que traz a sistematização de princípios que caracterizam o indivíduo pós-moderno imerso no mundo virtual que compreende os ciberespaços. Esse capítulo também traz reflexões que versam sobre o caráter do consumo e apreciação da música, perspectivado pela noção de sociabilidade na pós-modernidade, defendido pelos autores: Jean-François Lyotard (1986, 2009), Marc Augé (2005, 2008), Michel Maffesoli (1996, 2007), Pierre Lévy (1996, 1999) e Zygmunt Bauman (2001).

Decerto que a proposta da presente tese não se limita a analisar somente os inúmeros prejuízos do mercado da música e as implicações sociais nesta pandemia, mas evidenciar adaptabilidades e soluções geradas a partir deste novo contexto vivido, o ponto de inflexão que marcou um reinício de novas experiências, do uso de ferramentas tecnológicas de agenciamentos feitos nas principais mídias e da propagação da música paraense por intermédio do gênero brega, fomentando a arte e a cultura do nosso Estado do Pará.

Os detalhamentos dos tópicos abordados em cada capítulo serão acompanhados por meio de fotos, figuras, quadros e gráficos para melhor compreensão do trabalho.

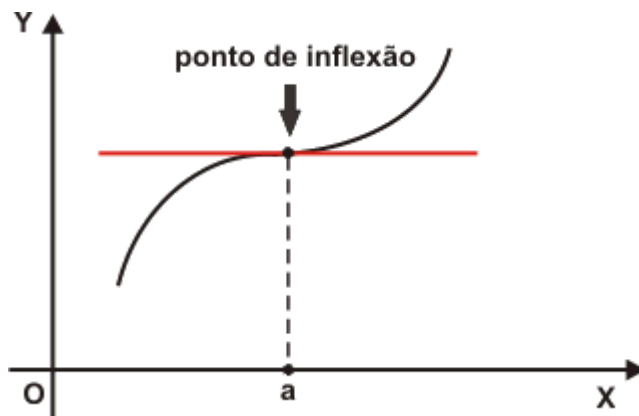
1. ENTRE O VELHO E O NOVO (NÃO) LUGAR DE PERTENCIMENTO: A MÚSICA, O CIBERESPAÇO E O PESQUISADOR

As progressivas transformações na cotidianidade dos agrupamentos sociais são, sobretudo, marcados pela acentuação da globalização nos meios de informação de massa advindos da expressiva produção industrial e do avanço tecnológico demarcado por fluxos constantes de interação local com o global. Presenciamos na contemporaneidade novas formas de sociabilidade, frutos da difusão e intensificação de transmissão e recepção de bens simbólicos, graças à simultaneidade de conteúdos, possibilitada pela capacidade tecnológica de gerar confluência entre diferentes níveis culturais em tempo real.

O impacto causado pelas massivas e constantes revoluções cibernética/tecnológica, principalmente nos canais de comunicação, afetou drasticamente os modos de se operar os conteúdos de qualquer espécie, lugar e formato. Esta transição que até pouco tempo parecia avançar de maneira regular, tomou grandes proporções em pouco tempo, acelerado pelas medidas de isolamento social decorrente do alastramento da COVID-19. A frenesi causada pelo controle da disseminação do vírus (isolamento, quarentena) marcou um ponto de inflexão para a consolidação e aperfeiçoamento de plataformas digitais, que reconfiguram espaços, modos de interação, apreciação, entre outros.

É importante mencionar a ideia por trás do conceito matemático do ponto de inflexão e como ele dialoga não apenas com este estudo como também com o atual momento que a humanidade vive, de suas adequações em áreas importantes da vida cotidiana.

Gráfico 1 – Gráfico do ponto de inflexão de uma curva



Fonte: Livro Cálculo 1 (2009), George B. Thomas.

O gráfico acima é uma representação do que seria um ponto de inflexão, o qual, de acordo com George B. Thomas (2009, p. 293), é “um ponto onde o gráfico de uma função possui uma reta tangente e onde há mudança de concavidade”. Eximindo os cálculos matemáticos e se atendo somente à ideia, podemos considerar que toda mudança drástica no curso de um segmento é delimitado por um ponto, uma quebra, um momento de transformação, e, com ela, engendra-se uma série de implicações. Com base na evolução do uso do computador e da internet, como principal veículo propagador de conteúdo, esta alcançou aperfeiçoamentos em vários segmentos, como as plataformas de ensino a distância, que, de acordo com o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (BRASIL, 2020c)², entre os anos 2009 e 2019, o ensino a distância teve um aumento exponencial de 378,9%, representando no ano de 2019 um total de 43,8% de estudantes que inicia a educação superior. Já em 2021, o INEP realizou um levantamento entre fevereiro e maio por meio de questionário suplementar aplicado a 97,2% (134.606) e 83,2% (34.133) das redes pública e privada, respectivamente, durante a segunda etapa do Censo Escolar 2020, e constatou que 90,1% das escolas brasileiras não retornaram às atividades presenciais no ano letivo de 2020. Diante desta conjuntura, mais de 98% das escolas do País adotaram estratégias não presenciais de ensino (BRASIL, 2020c)³.

Na área da saúde, setor de extrema importância no atual cenário mundial, a telessaúde atuou como suporte à assistência em vários estados do Brasil, recurso utilizado com o intuito de diminuir a circulação de pessoas em ambientes hospitalares, que ofereceu desde consultas virtuais (TIC), triagens até aconselhamento e terapia. O uso da telemedicina passou a ter efetiva validade desde o Projeto de Lei n. 696/2020⁴, que autorizou a utilização da telemedicina em quaisquer atividades da área de saúde no país, abrangendo a teleconsulta, enquanto perdurar a calamidade da Covid-19.

A humanidade não apenas está submersa na tecnologia, mas se integra cada vez mais dentro dos mecanismos cibernéticos, essa integração que passa pela educação, saúde, transações financeira, entre outros, atinge com força o principal elemento humanizador de uma sociedade: a música. No contexto de esvaziamento de bares, casas noturnas e outros locais físicos por onde gravitavam a música, diversas formas de lugares começaram a abrigar tais apresentações:

² Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-da-educacao-superior/ensino-a-distancia-se-confirma-como-tendencia>>. Acesso em: 20.12.2021.

³ Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-escolar/divulgados-dados-sobre-impacto-da-pandemia-na-educacao>>. Acesso em: 20.12.2021.

⁴ Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/141263>>. Acesso em: 20.12.2021.

sacadas de casas, janelas de prédios, garagens abertas, entre outros; bem como não-lugares que não necessariamente existiam no plano real (os chamados ciberespaços), mas foram utilizados, inicialmente, como forma de externalizar toda a ansiedade, o medo que assolava a humanidade. *Youtube, Instagram, Facebook, Tik Tok* são bons exemplos das plataformas que protagonizaram este novo conceito de difusão cibernética da música. Estas plataformas ou ciberespaços não somente funcionam como locais de difusão de informação, mas também de trocas simbólicas de signos identitário, interação, ideologia, gostos e outras formas de organização social, gerando novas combinações e pluralidades.

O termo ciberespaço apareceu pela primeira vez no livro de ficção científica chamado “*Neuromancer*”, de William Gibson (1984), no qual o autor desenvolve o enredo em cima de fluxos e rede de computadores, realidade virtual, inteligência artificial, circuitos implantados na pele, cirurgia estética, alteração genética, entre outros, redefinindo radicalmente a natureza humana, criando concomitantemente uma nova subjetividade. Uma nova forma de fruir a realidade se estabelece baseado em um lugar metafórico imaterial, de identidades nômades e de relações efêmeras. Embora Gibson tenha utilizado o termo para tratar sobre uma distopia cibernética, não houve a intenção de sistematizar o termo para arrendamentos acadêmicos, mas, indiretamente, pavimentou a estrada para outros estudiosos e afins.

Sobre o ciberespaço e toda cultura cibernética formada em torno, serão percorridos com mais profusão um pouco mais adiante neste capítulo. Mas como se engendrou o perscrutar metodológico neste novo ambiente?

A decisão de levar esta pesquisa para uma composição mais densa era, para mim, mais do que somente adentrar em uma nova realidade imposta pelo enfretamento da COVID-19, mas uma necessidade de incursionar prospecções que apontam disjunções das mais diversas ordens neste contexto, da quebra do modelo de cadeia produtiva midiática da música brega no século XXI e das suas formas de reprodução e consumo; da adaptabilidade e inflexões metodológicas; do reposicionamento epistemológico e conceitual no que tange à música e ao mercado; dos diferentes entendimentos entre atores que constituem estes ajuntamentos digitais e das tensões geradas a partir dos suscetíveis e supostos imbricamentos.

No papel de pesquisador orientado por questões relacionadas à abrangência de políticas públicas na área das artes, do engajamento social em prol da nossa identidade cultural paraense dentro e fora do Estado e dos desafios que o artista tem para sustentar sua obra em um país que pouco ou nada reconhece a sua importância na sociedade, entendo que a simples técnica do recorte etnográfico do evento sonoro em si se esvazia em incompletude, pois perde

o fator social/humano que a etnomusicologia demonstra tanto cuidado e preocupação ao longo do tempo. A etnomusicologia enquanto campo de pesquisa científica atravessa mudanças significativas no que concerne aos seus estágios iniciais, à medida que se distancia do método comparativo e se aproxima da pesquisa etnográfica. Mas, anterior ao enfoque do estudo da música dentro de um contexto cultural que hoje conhecemos, houve um longo trajeto até que a música viesse a se tornar um campo de estudo propriamente dito.

Para entender como se deu a cientificação da pesquisa em música de modo que esta viesse a se tornar uma área de conhecimento definida como musicologia, é importante entender o contexto histórico, político e socio-cultural da Áustria, no século XIX, vivenciado por Guido Adler⁵. Neste período, após a revolução austríaca de 1848, a educação universitária passou por uma profunda reforma ao introduzir a filosofia herbartiana como solução para conter os ideais liberais que eram vistos como responsáveis pelas recentes frenesias políticas pela região. Entre 1849 e 1860, o conde Leo Von Thun Und Hohenstein assume o posto de ministro da educação, tendo uma concepção política conservadora, com base nos princípios da igreja católica reformada e interesse pelo patriotismo nacional boêmio

Thun era considerado conservador, católico estrito, de fato, ultramontano, e estava associado ao partido dos conservadores feudais boêmios, que visava reformar a monarquia com base em uma ordem neoclassista. Para entender sua atividade ministerial é importante saber que ele obviamente insistiu em combinar assuntos com a educação como condição para assumir o cargo (AICHNER; MAZOHL, 2017, p. 12 – tradução nossa)⁶.

Mesmo que a princípio sua posição como católico ferrenho conduzisse a suposições de que ele tinha uma visão engessada em dogmas e no conservadorismo, na verdade, Thun foi responsável por transformar a funcionalidade das universidades vienenses, rompendo seu caráter puramente instrucional técnico para o status de instituições científicas. Eduard Hanslick, influente escritor e crítico musical austríaco, professor regular da universidade de Viena, em 1870, sendo anos mais tarde sucedido por Adler na referida instituição no curso de história e teoria da música em 1898, participou efetivamente desta transição, atestando notáveis mudanças em setores-chaves da universidade, como a biblioteca, por exemplo:

⁵ Licenciado e Doutor em Direito pela Universidade de Viena. Posteriormente, se dedica ao estudo da música, alcançando, no ano de 1880, o grau de Dr. Philosophiae e Habilitation, sucessivamente. Em 1883, torna-se professor de musicologia na Universidade de Viena. É considerado um dos fundadores da musicologia enquanto disciplina.

⁶ Thun was considered to be conservative, a strict Catholic, indeed ultramontane, and was associated with the party of Bohemian feudal conservatives, which aimed to reform the monarchy on the basis of a neo class-based order. In order to understand his ministerial activity, it is important to know that he obviously insisted on combining religious affairs with education as a condition of taking office.

O crítico musical, e, a partir de 1861, primeiro professor de história da música na universidade de Viena, Eduard Hanslick, caracterizou sucintamente essa transformação em 1854, quando escreveu “o ‘sistema’ está gradualmente dando lugar à pesquisa”. A universidade descrita por Hanslick não aconteceu da noite para o dia, mas precisou, como também afirma Mitchell Ash neste volume, de pelo menos duas décadas para se concretizar. (...). Juntamente com o laboratório e o jardim botânico, a biblioteca pode ser vista como uma ferramenta central de pesquisa científica. Esse papel foi significativamente intensificado com a reforma das universidades e a sua conversão em institutos científicos. Isso também foi enfatizado pelos reformadores, por exemplo, o subsecretário Joseph Alexander Helfert escreveu: “devido às novas reformas das instituições superiores, as bibliotecas, como seus principais auxiliares, também alcançaram maior importância”. (AICHNER; MAZOHL, 2017, p. 139, tradução nossa).⁷

Esta passagem de transformação das universidades vienenses, do ensino formal técnico para o ensino científico voltado à pesquisa, pavimentou o terreno para que no ano de 1885, um artigo de autoria de Guido Adler, publicado na revista *Musicology Quartely*⁸, intitulado *Escopo, Método e Objetivo da Musicologia*⁹, podendo ser considerado como a produção mais significativa para os estágios imbrionários de consolidação da musicologia, lança uma estrutura sistematizada para o que viria a ser depois utilizado nas bases da etnomusicologia.

O referido artigo se desenvolve na divisão que existia entre ciência sistemática e ciência histórica, disciplinas estas emprestadas das ciências jurídicas as quais Adler possuía pleno domínio por conta de sua formação na área. A estrutura formulada por Adler consistia em: de um lado, a musicologia histórica, que abarcava a história da música por eras, impérios, países, escolas de arte e artistas individuais; e, do outro, a musicologia sistemática, que compreendia o estudo empírico dedicado ao estudo das leis fundamentais que orientam o ato criativo, performático e apreciativo do fenômeno musical. Essas duas disciplinas se subdividiam em:

⁷ The music critic and, from 1861, first professor of the history of music at the University of Vienna, Eduard Hanslick, characterised this transformation succinctly in 1854 when he wrote: “The ‘system’ is gradually giving way to ‘research’.”⁵⁵ Yet the reorientation of the university described by Hanslick did not happen overnight, but instead needed, as stated also by Mitchell Ash in this volume, at least two decades in order to come to full fruition. (...) Together with the laboratory and botanical garden, the library can be seen as a central tool of scientific research. This role was significantly intensified with the reform of the universities and their conversion into scientific institutes. This was also emphasized by the reformers themselves, for instance Undersecretary Joseph Alexander Helfert wrote: “due to the new reforms of the higher studies, the libraries, as their principle aids, have also achieved greater significance.

⁸ O primeiro jornal específico para os estudos com abordagem musicológica, que tinha Adler como editor em parceria com Philipp Spitta e Friedrich Chrysander.

⁹ Do original *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*.

Quadro 1 – Classificação das musicologias históricas e sistemáticas por Guido Adler, em 1885.

Musicologia							
I. Histórica				II. Sistemática			
História da música de acordo com a época, nacionalidade, estado, província, região, cidade, escola e compositor.				Estabelecimento dos princípios predominantes nas áreas individuais da música			
A. Paleografia musical (Notações).	B. Categorias históricas básicas (classificação das formas musicais).	C. Princípios na sua sucessão histórica. 1. De como estes se manifestam nas obras de cada período. 2. De como estes eram explicados pelos teóricos da época. 3. Tipos de performance [práticas interpretativas].	D. História dos instrumentos musicais.	A. A investigação e estabelecimento destes princípios na: 1. <i>Harmonia</i> (aspecto tonal). 2. <i>Ritmo</i> (aspecto temporal). 3. <i>Melodia</i> (fusão dos aspectos tonal e temporal).	B. Estética da música. 1. Comparação e avaliação dos princípios e suas relações com o objeto da percepção com vistas ao estabelecimento de <i>Critérios para o Belo Musical</i> . 2. As questões complexas, direta ou indiretamente relacionadas com [o aspecto] acima.	C. Pedagogia musical e Didática (métodos de ensino) (derivados de regras com propósitos pedagógicos). 1. Teoria musical elementar. 2. Harmonia. 3. Contraponto. 4. Composição. 5. Instrumentação. 6. Métodos de ensino [da prática] vocal e instrumental.	D. [Etno] Musicologia. Pesquisa e comparação com propósitos étnicos.
Disciplinas auxiliares da Musicologia Histórica: História Geral com paleografia, cronologia. Diplomacia, bibliografia, biblioteconomia e catalogação. História da liturgia. História das artes cênicas e dança. Estudos biográficos de músicos, estatísticas sobre associações musicais, instituições e performances.				Disciplinas auxiliares da Musicologia Sistemática: Acústica e matemática. Fisiologia (a sensação do som [musical]). Psicologia (a concepção, julgamento e percepção do som [musical]). Lógica (o pensamento musical). Gramática, métrica e poética. Estética etc.			

Fonte: ADLER, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. I.

DOUTORADO: Nelson Sobrinho Almeida de Almeida Schwaninger... Rev. Mus. Belo Horizonte, v. 31, jan.-jun. 2004, p. 114-123

117

A linha de raciocínio para Adler cientizar a música partia, como já mencionado, do contexto que se passara na Alemanha, obviamente, refletido na música germânica desde o fim do século XVIII. Importante salientar que na abordagem histórica, a “música” se estabelecia como principal objeto de estudo, já na abordagem sistemática, se empregava o termo “arte do sons” (*Tonkunst*)

Esta sistematização seria impossível sem o contexto sociocultural em que vivia Adler. Na verdade, o mundo musical de Adler, como também o de Hanslick, era aquele a que chamamos hoje o da música germânica e, especialmente vienense, dos séculos XVIII e XIX, com particular relevo para a chamada Escola de Viena. Assim, Adler, ao utilizar para a musicologia sistemática a expressão “arte dos sons”, isto é, *Tonkunst*, retomava uma designação de música que, como “particularidade da tradição alemã” se estabelecera na viragem do século XVIII para o século XIX (Riethmüller, 1985: 68). É, pois, necessário remontar a essa época para explicar, na sistematização de Adler, a súbita distinção entre o objecto da musicologia histórica e o da musicologia sistemática: num caso “a música”, no outro “a arte dos sons” (VIEIRA DE CARVALHO, 2009, p. 6).

A partir do século XX, a subdivisão “música comparada” torna-se um domínio separado que viria a ser chamada de etnomusicologia. A forte influência política/cultural que a sociedade europeia exercera sobre o mundo no século anterior, tendo como base a forte valorização do conceito de nação incidido em torno da música popular e no folclore local, influenciou em certo grau o método que era predominantemente comparativo, com enfoque

sobre a historicidade da música ocidental em termos evolutivos. A demasiada preocupação que a “pré-etnomusicologia” europeia empregava no estudo e classificação das tradições culturais com ênfase nas músicas consideradas *folk* (popular) em comparação com a própria música ocidental, culminou em questionáveis posicionamentos estéticos hierárquicos contrapondo as músicas ocidentais em detrimento às músicas dos “outros” dos diversos continentes ao redor do mundo. Esta visão comparativa, aos poucos, foi absolvendo alguns elementos antropológicos e podem ser verificados nos trabalhos de pioneiros neste campo de estudo. Pode-se citar os trabalhos *On the musical scales of various nations* (ELLIS, 1885), *Lieder der Bellakula-Indianer* (STUMPF, 1886) e *On The Use of the Phonograph in the Study of the Languages of the American Indians* (FEWKES, 1890).

Logo, em 1950, o termo *ethno-musicologia* foi cunhado por Jaap Knust, no subtítulo de seu livro *A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities* (1950) que acreditava ser mais apropriado para designar os estudos da música com características antropológicas. Neste período, as pesquisas passaram a ter um escopo mais voltado à análise antropológica da música, o exame da música “na cultura” e “como cultura”, visto no trabalho de Alan Merriam *The Antropology of Music* (1964), bem como o olhar para a música não como apenas um registro sonoro, mas como “um produto humano e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria caso seja divorciada do comportamento que a produz.” E para entender uma estrutura musical, “devemos entender como e por que o comportamento que o produz é como é, e como e por que os conceitos que subjazem a esse comportamento são ordenados de modo a produzir forma particularmente desejada de som organizado” (MERRIAM, 1964, p. 7, tradução nossa)¹⁰. Outro grande nome deste período foi Mantle Hood, com uma abordagem mais musicológica, ressaltava para seus alunos a imprescindibilidade de se aprender a executar a música a qual estivesse sendo investigada em campo, seja tocando ou cantando, valorizando o elemento performático que integra a etnomusicologia. Este método de trabalho de campo baseado no treinamento musical, mesclando o aprendizado entre a música de tradição europeia e a outra música pertencente ao local da investigação foi descrito como *bi-musicality*, passando a ser requisito básico para o estudo da música em nível acadêmico. Tal ferramenta visava a contrapor o etnocentrismo, trazendo soluções para questões analíticas entre a música ocidental e não ocidental. A aplicação

¹⁰ Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it. In order to understand why a music structure exists as it does, we must also understand how and why the behavior which produces it is as it is, and how and why the concepts which underlie that behavior are ordered in such a way as to produce the particularly desired form of organized sound.

desta ideia pode ser encontrada em seu trabalho *The Challenge of Bi-musicality* (1960). É pertinente mencionar também outras produções de considerável relevância: *How musical is man?* (BLACKING, 1974), *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (NETTL, 1983), *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (SEEGER, 1987), entre outros. Essas contribuições e a evolução natural das pesquisas se aproximando de uma “nova musicologia” (COOK, 2006) com características próprias, resultaram na difusão da etnomusicologia como arcabouço teórico acadêmico, tendo seus principais veículos de propagação a *American Musicology Society* (1934), a *Society of ethnomusicology* (1956), e, posteriormente, a *Associação Brasileira de Etnomusicologia* (2001), com o objetivo em comum focalizado no estudo da música em um contexto cultural e histórico, promovendo pesquisas de tradições, hábitos e costumes de sociedades em geral.

No Brasil, a Etnomusicologia como instrumento de análise e pesquisa em música, tem como particularidade, mais precisamente ao que Angela Lühning (2014) abrevia como etnomusicologia brasileira, um papel social/político com profícua preocupação nas divisas entre cultura/tradição/religião, afeiçoada à resistência e à luta pela preservação entre os povos indígenas, afrodescendentes e outras classes/causas invisibilizadas pelo eurocentrismo tão entranhado em nossa pele durante séculos de opressão. Essa tendência mais participativa e engajada com temáticas representativamente brasileiras podem ser constatadas pelas inúmeras produções sobre a música dos nossos povos ancestrais, a citar o trabalho de Sonia Chada (2006) *A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos*, que analisa os aspectos comportamentais e cognitivos na prática musical ritualística dedicado aos caboclos, realizado em Ialaxé Omí, no bairro de Plataforma, subúrbio da cidade de Salvador, Estado da Bahia; e o trabalho de Liliam Barros (2009) *Repertórios Musicais em Trânsitos: Música e Identidade Indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM.*, que investiga o fazer musical expresso nas relações sociais, identitárias e de pertencimentos das etnias indígenas na cidade de São Gabriel da Cachoeira, no Alto Rio Negro, Estado do Amazonas:

Por todos estes motivos mencionados, acredito que o estabelecimento da etnomusicologia no Brasil tenha sido trilhado por caminhos diferentes dos países europeus ou dos EUA, com isso não invalidando as iniciativas recentes que apresentem enfoques inovadores naqueles países. E isso nos permite chamá-la de etnomusicologia brasileira (Lühning, 2006), por perceber o seu grande potencial e papel social, o que não quer dizer que ela seja entendida assim por todos os seus representantes. Mas coloco isso, por acompanhar a atuação de vários colegas que entendem a etnomusicologia desta forma mais ampla e comprometida, como tendo afinal um papel iminentemente político que ela está assumindo, quanto mais ela sai das universidades dialogando com a sociedade. (LÜHNING, 2014, p. 18).

Hoje, percebemos o quanto o espírito da etnomusicologia brasileira dialoga neste tempo pandêmico tão sombrio em que nos encontramos, haja vista que sua base interdisciplinar permite a liberdade de atravessamentos das barreiras físicas – impostas pelas medidas de isolamento – com o uso de diferentes tipos de ferramentas e métodos, mas, não somente do uso da técnica em si, e sim, nutrido desta filosofia acolhedora e humana que promove, de certo, o grande desafio da etnomusicologia brasileira, que é relacionar a música e outros subsistemas que constituem a cultura de determinado contexto para compreender o ser que faz a música, compreender não apenas a música em si, mas suas agruras e necessidades vivenciadas neste momento delicado, e, se possível, prestar ajuda de alguma forma. Esse exercício de alteridade se faz tão necessário atualmente para oferecer um pouco de calor neste inverno viral que se espalhou em toda a nossa existência.

1.1. O fazer musical em tempos de pandemia

As profusões tecnológicas nos mais diversos ambientes virtuais trouxeram consigo todo o emaranhado de conexões de redes de acesso e suas difusões de interculturalidade, como música, filmes, jogos e arquivos dos mais diversos. A mudança paradigmática do fazer musical nos últimos anos não somente acompanhou essas mudanças como também se transformou. Podemos considerar três grandes matrizes de referências no fazer musical e suas respectivas evoluções no curso da história: a notação musical, a gravação de sons e os meios de reproduções visuais das performances musicais.

Da mesma forma que a inserção da escrita ideográfica sistematizada impactou a humanidade no século 3.500 a.C., a revolução causada pela introdução do sistema de notação musical ocidental desde a notação ortocrônica moderna pode ter este paralelo comparativo em termos de praxe e representação conceitual. Consubstancialmente interligada ao som e execução física de um instrumento, a notação musical passou a ser uma linguagem de símbolos decodificados da música, seja ela de qualquer forma, gênero ou estilo.

As vantagens de se ter uma obra musical em mãos de maneira física, trouxe a possibilidade de eximir a dependência que outrora se tinha da oralidade, que era utilizada para se obter o conhecimento sobre tal obra musical, que, muitas vezes, poderia perder detalhes composicionais, pois também exigia o uso da memória para o repasse daquele conhecimento, ao mesmo tempo que foi por meio da escrita que se facilitou não somente a propagação da transmissão da linguagem musical como também de todo emaranhado que interliga o contexto

por onde se engendram o mercado musical e sua cadeia reprodutiva. Paul Théberge (1997, p. 176, tradução nossa) afirma que:

Embora a notação musical e a gravação de som sejam, em muitos aspectos, fundamentalmente diferentes um do outro tanto tecnicamente quanto no que diz respeito aos seus modos de produção, distribuição e consumo; existem, no entanto, maneiras pelas quais a notação preparou o terreno social, cultural e econômico para uma sólida reprodução. Tanto a notação quanto a gravação de som foram inicialmente concebidas como primariamente tecnologias mnemônicas ou reprodutivas, mas cada uma, à sua maneira, torna-se produtiva; ou seja, cada uma se tornou um veículo para o planejamento e a criação de obras musicais. Finalmente, programas recentes baseados em computador, como sequenciadores, exibem características relacionadas à notação e à gravação de som.¹¹

No universo da gravação/reprodução, são incontáveis as ferramentas que o meio computacional/digital inseriu na produção musical e multimídias que hoje reconhecemos com naturalidade em qualquer ambiente. No que concerne ao início da utilização deste tipo de tecnologia no campo das pesquisas, inicia-se pela inserção do fonógrafo de cilindro, invenção de Thomas Edison, em 1877, o primeiro aparelho que possibilitava o armazenamento e reprodução dos sons. Tal invenção foi de fundamental importância para a consolidação da primeira fase da etnomusicologia – até então musicologia comparada – que foi definida pelo uso do aparelho para compreensão do fazer musical de diferentes culturas por meio dos primeiros registros gravados. Com a inovação trazida pelo fonógrafo, musicólogos desta época tiveram um salto qualitativo em suas respectivas pesquisas, pois possibilitava a gravação e posterior reprodução/transcrição dos dados coletados em campo de maneira fiel ao momento recolhido, o que representou um grande avanço científico dos registros de músicas não-ocidentais que antes se limitavam a fotografias e anotações em diários de campo capturadas de “ouvido”. Os registros eram gravados em cilindros de cera com duração de dois a quatro minutos, e, ao que tudo indica, Jesse Walter Fewkes foi o primeiro a fazer o uso de tal advento entre os musicólogos, capturando por meio do fonógrafo materiais pertinentes a cultura dos índios Passamaquoddy no Maine, nordeste dos Estados Unidos, em 1890, e em seguida passando para as tribos dos Zuñi Pueblos, também em 1890, e dos Hopi Pueblos, em 1891, ambas localizadas no sudoeste americano:

Hoje musicólogos comparativos são lembrados principalmente por comparar dados fornecidos em relatos de práticas musicais locais por missionários, diplomatas e

¹¹ Although musical notation and sound recording are, in most respects, fundamentally different from one another both technically and with regards to their modes of production, distribution, and consumption there are, nevertheless, ways in which notation has prepared the social, cultural, and economic ground for sound reproduction. Both notation and sound recording were initially conceived of as primarily mnemonic or reproductive technologies, but each has, in its own manner, become *productive*; that is, each has become a vehicle for the planning and creation of musical works. Finally, recent computer-based programs, such as sequencers, exhibit characteristics related to both notation and sound recording.

viajantes. Seu trabalho foi imensamente auxiliado – e de fato o campo da etnomusicologia depende – da invenção do fonógrafo em 1877. (As primeiras gravações de “world music” são geralmente atribuídas a Walter Fewkes [1850-1930], um antropólogo americano que, em 1890, fez as primeiras gravações de música nativa americana) (RICE, 2013, p. 11, tradução nossa).¹²

Assim como Fewkes, outros pesquisadores foram enormemente auxiliados em campo com o fonógrafo: o húngaro Béla Vikar fez as primeiras gravações das canções, contos folclóricos e dialetos de raízes da língua húngara, em 1896; A russa Evgeniya Linoyova registrou cerca de 100 cilindros de canções eslovenas, em 1896, guardados nos arquivos de fonograma, aos cuidados do *Instituto de Estudos Linguísticos de St. Petersburg*, localizado na Rússia. Com estas e outras gravações sendo realizadas em várias partes do mundo, vários pesquisadores tiveram contato com músicas de diferentes tipos de cultura, realizando estudos voltados à criação de estruturas classificatórias de instrumentos, frequência vibratória e modelos referenciais de sons, como: escalas, modos melódicos e sistemas tonais referentes a estilos musicais:

Psicólogos acústicos do Phonogrammarchiv de Berlim, incluindo Carl Stumpf (1848–1936) e Erich M. von Hornbostel (1877–1936) estudaram centenas de cilindros registrados por etnólogos alemães em territórios coloniais da África ao Pacífico. A partir da análise desse material extremamente limitado e diversificado, eles postularam teorias ambiciosas sobre a distribuição de estilos musicais, instrumentos e afinações. Estes incluíram esquemas evolutivos e, mais tarde, na década de 1930, reconstruções da história da música. Este movimento é muitas vezes chamado de 'escola histórica cultural' (PEGG, 2001, p. 3, tradução nossa).¹³

Estas pesquisas foram seminais nos estudos sobre música, como o caso do artigo monográfico de Stumpf em *Lieder der Bellakula Indianer* (1886), que analisa o repertório musical dos índios de Bella Coola, da Colúmbia Britânica, centrado em um conjunto de transcrições em notação ocidental, versando conhecimentos sobre a relação da música Coola com sua cultura. Essa investigação “é considerada, por estudiosos alemães, por marcar o

¹² Today comparative musicologists are principally remembered for comparing data provided in accounts of local musical practices by missionaries, diplomats, and travelers. Their work was aided immensely by—and indeed the field of ethnomusicology depends on—the invention of the phonograph in 1877. (The earliest recordings of “world music” are usually attributed to Walter Fewkes [1850–1930], an American anthropologist who, in 1890, made the first recordings of Native American music.).

¹³ Psychologists and acousticians of the Berlin Phonogrammarchiv, including Carl Stumpf (1848–1936) and Erich M. von Hornbostel (1877– 1935), studied hundreds of cylinders recorded by German ethnologists in colonial territories from Africa to the Pacific. From analysis of this extremely limited and diverse material they posited ambitious theories about the distribution of musical styles, instruments, and tunings. These included evolutionary schemes and later in the 1930s reconstructions of music history. This movement is often called the ‘cultural historical school’.

nascimento da etnomusicologia como uma disciplina acadêmica” (PEGG, 2001, p. 3, tradução nossa).¹⁴

Outra grande contribuição significativa nesta fase foi empreendida por Alexander John Ellis, em seu trabalho *On the musical scales of various nations* (1885), que introduziu o “sistema de cents” como um dispositivo para medição universal de sons, no qual o semitom temperado no padrão ocidental é dividido em unidades de 100 cents e sua oitava em unidades de 1200 cents (NETTL, 1995). Esse sistema visava a suplantiar a problemática de comparação entre intervalos, utilizando a razão de frequências por notas. A eficiência deste sistema possibilitou medir escalas não ocidentais com um grau de precisão muito mais alto. Eventualmente, este trabalho é apontado como o marco inicial aos estudos da música comparativa, em que foi avaliado cientificamente, pela primeira vez, os sistemas de afinação de músicas não ocidentais.

Os estudos voltados às tecnologias não são um tema recente. Desde o início de 1980, etnomusicólogos passaram a observar com atenção as revoluções tecnológicas que desencadearam sistemática mudança paradigmática no significado musical e na forma como era consumida a cultura musical pela massa. A partir da primeira metade da década de 90, esses estudos se intensificaram, e a *Society of ethnomusicology* passou a incluir em seus encontros anuais discussões acerca da tríade música, tecnologia e ciberespaço (MTC), que, na sua edição 40ª (Los Angeles, Califórnia, 19 a 22 de outubro de 1995), trouxe em seu simpósio de pré-conferência da UCLA as temáticas “Music and Culture” e “Bartok in Retrospect”, com os tópicos: Ligações, fronteiras e fronteiras musicais nas Américas; A indústria da música; Redefinir as culturas musicais em uma Europa Oriental em mudança; O lugar do pós-modernismo na etnomusicologia; Corpo, mente e espírito em teoria e performance. Desde então, os encontros abrangiam, dentre várias temáticas, assuntos sobre a transição multicultural a qual o mundo estava mergulhando sob a égide tecnológica, entre eles: Multiculturalismo e educação musical; Musicalidade intercultural e musicalidade (edição 41ª, Toronto, Canadá, 1996); Música e industrialização; Música no ciberespaço (edição 42ª, Pittsburgh, Pensilvânia, 1997); Música e tecnologias em contexto; Artistas compositores e indústria fonográfica (edição 43ª, Bloomington, Indiana, 1998); Música, raça e cultura; Copyright (edição 43, Austin, Texas, 1999); Perspectivas da virada do século sobre a hibridização musical; Produtores de música e audiências na era da internet (edição 44ª, Toronto, Canadá, 2000).¹⁵

¹⁴ Is reckoned, by German scholars, to mark the birth of ethnomusicology as a scholarly discipline.

¹⁵ Disponível em: <https://www.ethnomusicology.org/page/Conf_Past>. Acesso em 08/03/2022.

De maneira geral, a aplicação tecnológica nos processos por onde se difunde a música e cultura passou a ser terreno fértil para pesquisas em etnomusicologia:

Alguns etnomusicólogos adotaram partes da indústria da música, incluindo gravadoras, rádio, revistas e publicações musicais como locais de pesquisa. Os estúdios de gravação são locais de trabalho de campo particularmente frutíferos por causa do trabalho musical e cultural que acontece lá. [...]. A Internet, sites e serviços como iTunes, Pandora, Facebook, MySpace e jogos online são locais potenciais para a formação de comunidades, e os etnomusicólogos estão começando a estudá-los¹⁶. (RICE, 2013, p. 55, tradução nossa).

Desde o fonógrafo, passando pelas fitas magnéticas, até chegar ao advento do computador, incluindo *softwares* de gravações (Nuendo, Reaper, Pro Tools) e *plug-ins* de mixagem (*pitch shift*, *autotune*, *samples*, entre outros), o caminho percorrido pelo aprimoramento tecnológico nos meios de gravação/reprodução nos leva à fluência da utilização destas ferramentas para o maior fluxo de disseminação dos conteúdos produzidos pelos artistas, democratizando o acesso para um número muito maior de pessoas, de maneira que, no atual contexto, com estúdios, escolas de música, bares, casas de shows fechadas, resultado da situação pandêmica, músicos encontraram e fizeram o uso muito eficaz do meio virtual, que se apresentou como a única opção de rentabilização, em uma realidade em que todos os segmentos viram suas carreiras e conseqüentemente seus meios de subsistência colapsarem.

1.2. Um olhar sem tato: a etnografia virtual

Como pensar nos dias de hoje um estudo investigativo que perpassasse por música, cultura e sociedade, em uma geração imersa em tecnologia e altamente globalizada? Tal questionamento levou-me a necessidade de perquirir caminhos fora do eixo etnografia/cartografia que são os primeiros refúgios utilizados geralmente para estudos descritivos comportamentais de comunidades e grupos sociais. As tecnologias digitais constituem uma parte inerente da experiência contemporânea de confinamento desde o surgimento do COVID-19, aqui, portanto, entra a relação desta tese com a etnografia virtual.

A etnografia virtual surgiu como ferramenta metodológica usada para o estudo cultural de determinada comunidade em ambientes virtuais. Seu primeiro registro aponta para o começo dos anos 90, para um grupo de pesquisadores (Bishop, Inácio, Neumann, Sandusky, Schatz e

¹⁶ Some ethnomusicologists have taken on parts of the music industry, including record companies, radio, magazines, and music publishing as sites for research. Recording studios are particularly fruitful fieldwork sites because of the musical and cultural work that goes on there. The Internet, websites, and services like iTunes, Pandora, Facebook, MySpace, and online games are potential sites for community formation, and ethnomusicologists are beginning to study them.

Star) que buscavam a descrição fidedigna aos detalhes de uma investigação de caráter etnográfico, utilizando periféricos tecnológicos para fazer a recolha de dados (BRAGA, 2006). A etnografia virtual estende as possibilidades encontradas na etnografia tradicional, ao propor analisar fenômenos e manifestações culturais do homem em sociedade, partindo da inserção deste dentro do fluxo de constantes mudanças no ciberespaço, dos avanços e mutações nos hábitos, gostos e costumes dos indivíduos que vivem suas cotidianidades em meio às novas tecnologias de informação e comunicação.

Existem diferentes concepções a respeito do método, Christine Hine apresenta o termo *etnografia virtual* como uma nova forma de trazer características etnográficas no domínio das tecnologias e das culturas que estão sendo estudadas. Em seu livro *Virtual Ethnography* (2000), a autora defendeu que o ambiente da internet poderia ser construído simultaneamente sob dois prismas: um como cultura em si mesma, em que “a primeira visão sobre a internet representaria um lugar, um ciberespaço, onde a cultura é formada e reformada” (2000, p. 9, tradução nossa)¹⁷, ou seja, a internet como um espaço cultural onde as pessoas interagem por meio de atividades relevantes para elas em determinado nível; e o outro aspecto destacado é a internet como artefato cultural, que deriva do Estudos da Ciência e Tecnologia (ECT) – área de atuação da autora – as formas tecnológicas são, de certa forma, intrinsecamente sociais. Tudo que é vivenciado e experienciado dentro do universo virtual é talhado por processos sociais, atribuindo assim a essas tecnologias sentido de pertencimento sociocultural para grupos específicos de indivíduos que circulam na *web*

Abordagem que vê a Internet como um produto da cultura: uma tecnologia que foi produzida por pessoas específicas com objetivos e prioridades contextualmente situados. É também uma tecnologia que é moldada pelas formas como é comercializada, ensinada e utilizada. Falar da Internet como um artefato cultural é sugerir que ela poderia ter sido diferente, e que o que ela é e o que ela faz é produto de entendimentos culturalmente produzidos que podem variar. (HINE, 2000, p. 9, tradução nossa)¹⁸.

Embora Hine tenha construído tal distinção entre os dois aspectos, ela sugere que ambos não devam ser vistos separadamente em qualquer nível evidente, mas como complementares.

Já em seu trabalho mais recente *Ethnography for the Internet – Embedded, Embodied and Everyday* (2015), a autora, ainda utilizando o conceito da internet enquanto artefato

¹⁷ The first view of the Internet is that it represents a place, cyberspace, where culture is formed and reformed.

¹⁸ This approach sees the Internet as a product of culture: a technology that was produced by particular people with contextually situated goals and priorities. It is also a technology which is shaped by the ways in which it is marketed, taught, and used. To speak of the Internet as a cultural artefact is to suggest that it could have been otherwise, and that what it is and what it does are the product of culturally produced understandings that can vary.

cultural, trabalha com uma nova concepção acerca da confluência midiática da internet e suas tecnologias afins da criação de uma suposta materialidade, tornando as práticas dos atores sociais em rede como um produto. Neste viés, a internet é compreendida além da sua dimensão simbólica, pois, com o avanço tecnológico dos dispositivos móveis como smartphones e *tablets*, a linha que separava os ambientes off-line e on-line foram aos poucos se fundindo, ganhando uma dimensão material.

Já Robert V. Kozinets adotara o termo *netnografia*, aplicado no âmbito do marketing, para compreender os gatilhos comportamentais de consumidores em redes on-line. Kozinets entende a *netnografia* como

Etnografia realizada na internet; metodologia de pesquisa qualitativa e interpretativa que adapta as técnicas tradicionais de pesquisa etnográfica presencial da antropologia ao estudo de culturas e comunidades on-line formadas por meio de comunicações mediadas pelo computador (KOZINETS, 2006, p. 135, tradução nossa).¹⁹

Além desses, outros termos também foram empregados para designar o uso da etnografia na internet, entre eles: *etnografia digital* (MURTHY, 2008; WESCH, 2010); *etnografia online* (CORRELL, 1995; MARKHAM, 1998); *etnografia da internet* (MILLER; SLATTER, 2001); *ciberetnografia* (TELI, PISANU, HAKKEN *et al.*, 2007); *etnografia do ciberespaço* (FORTE, 2008); *etnografia de rede* (HOWARD, 2002); *etnografia dos mundos virtuais* (BOELLSTORFF, NARDI, PEARCE, TAYLOR *et al.*, 2012). Não obstante, iremos nos ater ao termo *etnografia virtual*, cunhado por Hine, pois acredito ser a autora que dá mais suporte teórico para o desenvolvimento da ideia central da metodologia aqui empregada.

No que concerne a recolha de dados nesses domínios virtuais, a comunicação que vem a ser estabelecida por meio de entrevistas pode ser síncrona ou assíncrona. Entrevistas síncronas necessitam da coparticipação temporal simultânea entre entrevistador e entrevistado, em que as informações são emitidas e recebidas em tempo real, a exemplo dos aplicativos multiplataformas de mensagens instantâneas e chamadas de voz/vídeo, como o *WhatsApp* e *Telegram*; serviços de conferência remota que dispõem de videoconferência e reuniões em grupo como o *Meet* e *Zoom*; ou, simplesmente, a utilização do aparelho celular fazendo uma chamada de voz. Por ser uma comunicação síncrona, é esperado que se firme um contato mais afetivo e inclinado à espontaneidade nas respostas por parte do entrevistado. Já as entrevistas assíncronas, acontecem em momentos diferentes de interação entre o emissor e o receptor,

¹⁹ Ethnography conducted on the Internet; a qualitative, interpretive research methodology that adapts the traditional, in-person ethnographic research techniques of anthropology to the study of online cultures and communities formed through computer-mediated communications.

como na entrevista via *e-mail*, onde se fragiliza o contato orgânico, mas potencializa a profundidade e introspecção do conteúdo lançado pelo entrevistado.

Um dos componentes essenciais da abordagem etnográfica em campo está na observação participante desenvolvida em estreita proximidade com o “nativo”, característica evidente nos principais trabalhos clássicos de cunho etnográfico, a exemplo do registro feito por Bronislaw Malinowski, da estrutura sociocultural da tribo dos *Kulas*, localizado nas ilhas Trobriand, arquipélago ao longo da costa oriental da Nova Guiné, Melanésia, descrito em *Argonautas do Pacífico Ocidental*²⁰ (MALINOWSKI, 1922); como também observado por Clifford Geertz, da tradicional briga de galos na Balinézia, presente no ensaio *Um Jogo absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa* encontrado no livro *A Interpretação das Culturas*²¹ (GEERTZ, 1973), em ambos os trabalhos há uma ênfase na necessidade da convivência nas comunidades investigadas a fim de partilhar tradições, costumes e hábitos, prática desenvolvida em resistência à ideia de que se pode confiar somente em dados baseados em relatos secundários ou simplesmente nos boatos circulantes geralmente associados ao modus operandi do “antropólogo de gabinete”. Esse compromisso honesto e direto com a observação participante que aduz a recolha do relato em tempo real e presença física, seja ela descrita em diário ou recorrendo posteriormente ao uso da memória, torna um tanto quanto preocupante a concepção de produzir um estudo etnográfico somente por meio de comunicações mediadas pelo meio virtual.

Com base neste pensamento, todos os relatos coletados presentes nesta tese objetivaram a descrição mais pura possível dos fatos, no entanto, senti algumas problemáticas ao utilizar, no início desta investigação, somente o método da etnografia virtual, que viria a se chocar com os princípios básicos da etnografia tradicional, dentre eles:

a) **O afastamento do ambiente do pesquisador:** implica se desvencilhar de sua própria cultura a fim de compreender o seu objeto de estudo de maneira plena. Para mim, aqui reside um dos maiores obstáculos do método etnográfico virtual, pois a mediação online subentende-se como um modelo fixo, não havendo, a princípio, a necessidade do deslocamento físico para a recolha dos dados. Outro ponto a se considerar é a indispensabilidade do estar presente no lugar em que se pretende fazer o recorte, que é componente imprescindível de todo método etnográfico, não apenas para atestar a veracidade do material recolhido em campo, como também, para legitimá-lo.

²⁰ Título original *Argonauts of the Western Pacific*.

²¹ Título original *The Interpretation of Cultures*.

b) **Contato intersubjetivo com o colaborador:** Por natureza, o paradigma da pesquisa etnográfica repousa sobre a flexibilidade dos diferentes níveis das relações humanas, sendo esse, desde os primórdios das civilizações, o elemento fundamental de trocas simbólicas e exercício de alteridade que se estabelece na tentativa de compreensão da experiência pessoal vivenciada pelo e com o olhar do “o outro”, que exprime a riqueza de trocas e negociações no campo das ideias e visão de mundo.

c) **Observação participante:** no percurso de qualquer investigação, é natural que ocorra mudanças na abordagem dos procedimentos e métodos empregados, que pode ocorrer em função dos diferentes pontos de vista entre nativo e investigador. A própria figura do pesquisador imersa no contexto do estudo, mesmo que este venha a adotar uma postura mais transparente possível, já altera o ambiente da pesquisa em si, gerando diferentes tipos de desdobramentos e possibilidades de outros olhares. Daí a importância do compartilhamento e trocas simbólicas com o meio onde se insere o estudo, ainda que se mantenha certo grau de neutralidade.

Consciente dessas intempéries metodológicas que, inclusive, encontrei nos momentos iniciais neste trabalho, há um detalhe importante a ser observado: a etnografia virtual não necessariamente pressupõe o uso de métodos etnográficos em ambientes online em detrimento da experiência etnográfica tradicional no mundo real, pois quando os colaboradores e/ou objetos envolvidos na pesquisa possuem diversos tipos e formas de comunicação/representação de sua cultura, trabalhar com apenas um meio, neste caso, a etnografia virtual, pode apresentar limitações no sentido de comprometer uma compreensão mais acurada e holística do corpo de estudo, que perpassa um conjunto de teorias, olhares, métodos e materiais empíricos que a etnografia utiliza para desenvolver uma representação mais aprimorada, objetiva e abrangente do fenômeno. Logo, a utilização de múltiplos métodos na investigação traz naturalmente a interdisciplinaridade que constitui a base dos estudos em etnomusicologia, que vai desde o uso de ferramentas da teoria musical, antropologia, entre outros.

Imbuído nesta multiplicidade que me apraz da etnomusicologia, decidi ao longo da investigação voltar a campo e conduzir novamente as entrevistas, só que, desta vez, de maneira presencial. A minha percepção quanto à recolha de dados realizada dessa maneira foi que ela preencheu as lacunas existentes com relação ao aprofundamento nas particularidades que não ficaram tão evidentes quando estamos limitados por comunicações síncronas/assíncronas. Embora não pareça, mas o contato físico, seja ela no aperto de mão que antecede a entrevista, o sorriso, o olhar, o compartilhamento das narrativas estando de fato no mesmo lugar que o

colaborador, conduz a entrevista para respostas mais íntimas e próximas da realidade dele. Este é um fator que para mim atesta a inevitabilidade do trabalho realizado presencialmente em campo, ao mesmo tempo considerando importante a possibilidade do viés virtual, haja vista que, nem sempre, temos a possibilidade de realizar mais de uma vez a entrevista, seja por motivo de compromissos de agenda do entrevistado, distância física ou por outras limitações. Com isso, é viável que novas pesquisas em etnomusicologia se integrem ou passem a considerar a participação de comunicações mediadas nos campos virtuais, já que esse é um lugar significativo onde as pessoas estabelecem suas conexões e compartilhamentos nos dias atuais.

Portanto, o trabalho de observação no ambiente virtual pode ser empregado aplicando métodos etnográficos tradicionais a um limite indefinido ou pouco definido de espaço, considerando que os ambientes virtuais são um constituinte significativo no mundo atual, onde pessoas firmam seus relacionamentos, saberes e práticas cotidianas. Logo, é evidente que novas pesquisas aprimorem suas técnicas para acompanhar novos fluxos existenciais dentro desses contextos em constantes mudanças. Entendo que o pesquisador deve se apropriar destas novas tecnologias, fazendo o uso das formas clássicas de recolha de dados do etnógrafo (registros, documentos impressos, entre outros) e de todas as interações sociais que se estabeleçam, seja ela pelo meio virtual ou face a face.

1.3. Tecnocultura e os guetos virtuais

Nas últimas décadas, diversos autores se debruçaram na temática sobre *tecnocultura* e espaços virtuais (BRYANT, 1995; HINE, 2000, 2005; LYSLOFF e GAY, 2003; KOESELL, 2003; ROSS, 1991) a fim de desenvolverem epistemologias que pudessem decodificar os aspectos não apenas sociológicos em si, como também conceitos tecno-científicos que estruturassem o sistema social e filosófico destes ambientes. O fundamento simbólico que compreende o preenchimento destes espaços se baseia na correlação entre técnica e tecnologia, estes se entrelaçam para transformar interação social em cultura digital.

A sinergia entre técnica e tecnologia vem sendo associada como principal responsável no desenvolvimento e aperfeiçoamento de novas formas e veículos de comunicação e informação, processos que sedimentam fenômenos ligados a variados tipos de manifestações culturais em diferentes contextos transculturais, visto o poder unificador que a internet tem, bem como a capacidade de provocar um sentimento de pertencimento de comunidade em escala global.

No livro *Music and Technoculture*, os autores René T. A. Lysloff e Leslie C. Gay desenvolveram um verdadeiro tratado sobre o impacto das tecnologias nos campos da música, cultura e sociedade, em que meios técnicos e tecnológicos se comportam como um organismo mutável, originando o que vem a ser compreendido como *tecnocultura*, que, de acordo com os autores, “O termo *tecnocultura* refere-se a comunidades e formas de prática cultural que surgiram em resposta a mudanças na mídia e tecnologias de informação, formas caracterizadas por adaptação tecnológica, evasão, subversão ou resistência”²² (LYSLOFF e GAY, 2003, p. 2, minha tradução). É importante sublinhar como pressuposto básico a diferenciação entre técnica e tecnologia, que apesar de estarem intimamente ligadas e até certo ponto possuem uma aproximação etimológica, apresentam perspectivas diferentes.

O termo técnica surge do conceito filosófico grego *tekhne* que carrega em seu arcabouço conceitual uma série de habilidades práticas executadas pelo homem que se distinguem dos processos ocorridos na natureza ou de maneira natural (*physis*). Sobre esta relação, Aristóteles menciona que “A distinção crítica entre arte e natureza diz respeito a suas diferentes causas eficientes: a natureza é sua própria fonte de movimento, enquanto a *tekhne* sempre exige uma fonte de movimento fora de si”²³ (ATWILL, 1998, p. 85). Até meados do período platônico, se associava a *tekhne* à *episteme*, uma vez que esta estava ligada ao saber teórico ou contemplativo, enquanto aquela se nutria do conhecimento prático do fazer (seja ele um objeto técnico como uma obra de arte), ambas se baseavam na observação empírica. Ao longo da história, foi sendo desassociado o saber puro e científico (*episteme*) do saber prático (*tekhne*), que, embora o conceito de *tekhne* se entrelaçasse com o de *tekno* (habilidade técnica e/ou experiência concreta de práticas manuais de um artesão, carpinteiro, pedreiro, entre outros), *tekhne* sugeria igualmente um modo de conceber o mundo, sob o ponto de vista criativo, experienciar o ver e ser no sentido amplo e presentificado da vida:

Esta palavra *tekhne* nomeia uma forma de saber. Ela não significa o trabalho e a fabricação. Mas saber quer dizer: ter em vista desde o início o que está em jogo na produção de uma imagem e de uma obra. A obra pode ser também uma obra de ciência ou de filosofia, de poesia ou de eloquência. Arte é *tékhne*, mas não técnica. O artista é *tekhnítes*, mas não somente técnico ou artesão. (HEIDEGGER, 1983, p. 84).

Martin Heidegger, um dos mais importantes filósofos de todos os tempos, ao contrapor o entendimento da técnica primitiva com a técnica moderna, sinaliza que a concepção de

²² The term technoculture refers to communities and forms of cultural practice that have emerged in response to changing media and information technologies, forms characterized by technological adaptation, avoidance, subversion, or resistance.

²³ The critical distinction between art and nature concerns their different efficient causes: nature is its own source of motion, whereas techne always requires a source of motion inside.

tecnologia moderna que hoje conhecemos tem sua base operacional apoiada no conhecimento teórico-científico, fator este preconizado por Heidegger em meados do século XVII, ao tratar sobre os efeitos da cultura tecnocientífica e suas influências na sociedade. Para Heidegger, o papel da tecnociência enquanto difusor de progresso e avanço promoveu a expansão da tecnologia em vários níveis, saindo dos setores industriais e ganhando espaço em lares de pessoas comuns. A *tecnocultura* passou a fazer parte do cotidiano do homem comum, com o uso de aparelhos em diferentes usos, como: entretenimento (rádio, televisor), afazeres domésticos (máquina de lavar, micro-ondas), comunicação (telefone, fax), entre outros.

Andrew Ross, autor que popularizou e expandiu o termo *tecnocultura*, argumenta que “é importante entender a tecnologia não como uma imposição mecânica em nossas vidas, mas como um processo totalmente cultural, encharcado com significado social que só faz sentido no contexto familiar e tipos de comportamento” (1991, p. 3, tradução nossa)²⁴. Esse novo constructo societal promovido pela *tecnocultura* dá origem aos ambientes virtuais que hoje conhecemos como *ciberespaço*.

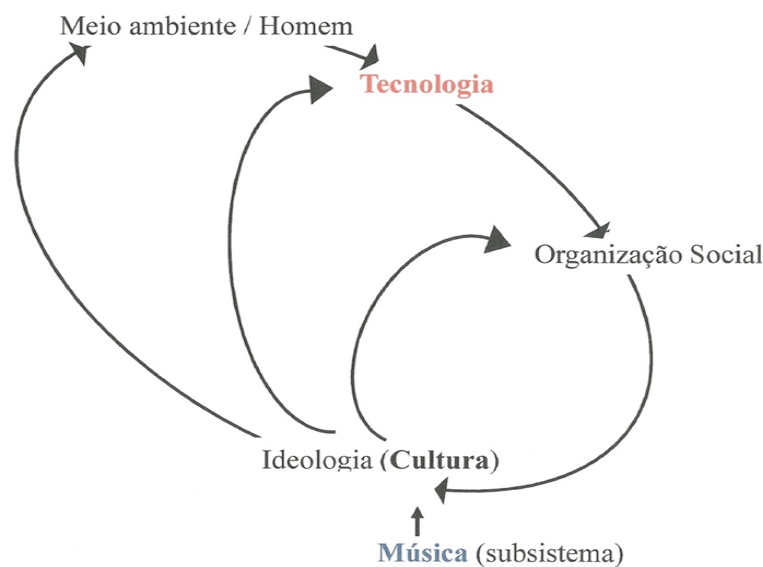
Conforme Marc Augé (2005), o ciberespaço pode ser considerado um “não lugar” dado sua essência desterritorializada. Isso permite um grande trânsito de assuntos, objetos e pessoas em um mesmo ambiente, mas não implica em relações de íntima proximidade ou de experimentações táteis, afinal, o principal ingrediente das comunidades digitais é o sentimento de pertencer a uma tribo sem necessariamente existir um espaço físico propriamente dito. A ausência de símbolos que geram identificação para o sujeito que naturalmente é disposto em um local físico, nos leva ao questionamento básico: podemos considerar o ambiente virtual categoricamente um lugar de investigação para a etnomusicologia? É esse distanciamento físico/interativo entre pesquisador e objeto de estudo que torna o método de etnografia virtual ou outro método que se valha de algum mecanismo de recolha de dados pelo meio digital, um grande desafio.

E é nesse ponto de complexidade em definir epistemologias que deem suporte à compreensão de tais problemáticas, que penso no modelo cibernético proposto por Manoel Veiga, baseado no esquema de Lewis L. Langness, chamado “Cybernetics in the evolution of Culture” (2005, p. 261) com algumas modificações. A orientação deste esquema de Langness segue o “princípio da incerteza”, de Carl Werner Heisenberg, físico teórico alemão, notoriamente conhecido por receber o Nobel de Física, em 1932, pela criação da mecânica

²⁴ it is important to understand technology not as a mechanical imposition on our lives but as a fully cultural process, soaked through with social meaning that only makes sense in the context of familiar kinds of behavior

quântica e suas implicações na descoberta das formas alotrópicas do hidrogênio. Tal modelo parte do pressuposto de que na interação entre homem e meio ambiente, a tecnologia surge como mediadora entre os recursos naturais e a necessidade do homem, dentro de um sistema fechado retroalimentado por um complexo sistema de feedbacks em que tudo afeta tudo ao mesmo tempo. A tecnologia é dependente da organização social para que tenha sentido, logo, a ideologia é polo gerador importante, pois implica gerar uma matriz cultural, sendo a música um subsistema de base operacional deste sistema.

Figura 1 – Modelo cibernético de L.L. Langness.



Fonte: Artigo “Sustentabilidade e música: uma visão enviesada (2013)”, de Manuel Veiga.

Todos estes elementos do modelo cibernético de Veiga, mesmo que tenha sido desenvolvido com base em uma etnomusicologia perceptiva à natureza, podem ser verificados dentro da estrutura conceitual do ciberespaço de modo fluido e contínuo: integração de mídias e tecnologias com os aspectos socioculturais do homem, a exemplo de sua rede de contatos pessoais, organizadas em guetos virtuais (comunidades, fóruns, redes sociais, entre outros) que compartilham suas predileções particulares, estabelecendo conexões e trocas do seu grupo com o mundo. Nesse sentido, um dos referenciais que personifica o conceito de ciberespaço é a internet, a principal rede de computadores do mundo, e como já mencionado, se cristaliza nos microespaços formados na rede, que venho a chamar de guetos virtuais.

Essas interconexões mediadas pelo homem e máquina nesses espaços geram a universalidade de informações e trocas simbólicas, possibilitando uma nova abordagem das relações habituais de comunicação, compreendido como *cibercultura*:

O termo [ciberespaço] especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo ‘cibercultura’, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 17).

Ao mesmo tempo que penso na figura de guetos virtuais para designar os micro espaços por onde transitam ideias, hábitos, cultura de modo geral como encontrado em comunidades on-line, visualizo um espaço ilimitado de extensão geográfica, onde o “transeunte” pode frequentar bibliotecas, lojas, igrejas, cassinos..., tudo isso em um curto espaço de tempo, sendo necessário nenhum deslocamento físico, claro, guardadas as devidas proporções da vivência dentro destes *ciberespaço*, que é, obviamente, diferente do vivido no mundo real.

Agora, devido à velocidade com que se propaga os conteúdos em rede, o constante avanço no uso de novas tecnologias cria novos paradigmas de se relacionar com a realidade, nos quais a tecnologia deixa de ser uma mediadora e passa a ser um fim em si própria. Basta observar a emergência dos grupos que se organizam em torno de uma causa social/política dentro dos espaços reservados à difusão de informação, é evidente a fluidez e alcance de números expressivos de diferentes sujeitos que navegam pela web.

Os constantes progressos da internet em nível global tem causado um efeito progressivo na globalização de culturas, e, conseqüentemente, homogeneização de subculturas diversas que nascem do atravessamento identitário entre práticas locais e outras de alcance global. Sobre esta troca simbólica entre o local e o global, iremos nos aprofundar no capítulo subsequente.

2. DO ARCAICO AO TECNOLÓGICO: ADAPTABILIDADES E CONEXÕES DO BREGA

A história particular da música popularmente intitulada “brega”, em busca de sua legitimação no mercado musical no Brasil, desbravou uma trajetória de resistência e contestação dos padrões de consumo firmados na indústria fonográfica, sendo veiculada aos poucos nos meios midiáticos e desenvolvida desde as margens periféricas e subalternas da sociedade até seu apogeu, chegando aos grandes centros urbanos elitistas do país. Em meados da década de 60/70, de um lado, tínhamos o brega, um tipo de sonoridade reconhecido até então como de baixa qualidade, vulgar, abrutalhada, que ainda utilizava o termo “cafona” para representar uma vertente musical que tinha como principal ouvinte uma parcela relegada do povo brasileiro; do outro, um tipo de música que orbita entre vários gêneros musicais, com complexidade harmônica e melódica e com forte apelo comercial, assim era caracterizada a MPB. Esse contraste foi notadamente mais percebido não somente pelos atritos que se desenrolavam nos entremeios estéticos como também da oposição gerada entre a música “cafona” e o elitismo da MPB entre os meros ouvintes e/ou aficionados:

Ao refletir, nos anos 70, sobre o abismo que separava a grande massa de brasileiros empobrecidos da minoria extremamente rica – distorção resultante do modelo concentrado de renda - , o economista Edmar Bacha criou o termo "Belíndia", uma metáfora para explicar a existência de dois "Brasis": um, composto pelas classes média e alta, morando no grande centro urbano-industrial e com um padrão de vida de primeiro mundo, semelhante ao da população da Bélgica; outro, composto pela classe média baixa e assalariada, a imensa maioria da população, vivendo em precárias condições, sem escola, saúde e informação e com um padrão de consumo semelhante ao da população da Índia. Transportando esta metáfora para o campo específico da música popular, é possível dizer que artistas como Chico Buarque e Milton Nascimento tinham o seu público entre os habitantes da "Bélgica", enquanto que os cantores "cafonas" eram ouvidos e admirados pela imensa maioria da população da "Índia". (ARAÚJO, 2002, p. 17-18).

A imprecisão que rodeia o brega enquanto definição como um gênero, leva-nos a crer que grande parte dessa dificuldade de definição reside nas adaptabilidades que foram implementadas em períodos distintos no mercado musical, assim como as conexões estabelecidas com outros gêneros e tecnologias que vinham acompanhando as novas tendências musicais. Para entender melhor a resultante que hoje conhecemos como brega contemporâneo, precisamos compreender o processo como um todo. Basicamente, o início do brega ocorreu em três gerações, de acordo com Paulo César de Araújo:

A primeira geração é aquela que serviu de contraponto à bossa nova e obteve grande sucesso popular entre o fim dos anos 50 e início dos anos 60: Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho, Adilson Ramos e alguns outros nomes que na época se notabilizaram basicamente como intérpretes de boleros. A segunda geração - a de Paulo Sérgio -

inclui um número maior e mais diversificado de cantores/compositores, consequência da expansão da própria indústria fonográfica no Brasil, interessada em dividir em fatias o mercado consumidor de discos. Uma terceira geração de “cafonas” que não é a prioridade deste livro - foi aquela que despontou por volta de 1977 e manteve-se regularmente nas paradas de sucesso nacional até o início dos anos 80: Sidney Magal, Agepê, Peninha, Amado Batista, Giliard, Carlos Alexandre, Jane & Herondy e outros que, mais tarde, passaram a ser chamados de “bregas”. (ARAÚJO, 2002, p. 26).

Quanto à definição etimológica, há muitas hipóteses e pouca precisão definitiva sobre o termo brega. Uma linha muito conhecida é a de que em inúmeros cabarés da região do nordeste usava-se a expressão “xumbregar” para se referir a carícias e contatos libidinosos mais exacerbados entre casais que frequentavam estes lugares, e, como geralmente a música que tocava no ambiente era de artistas que tinham suas composições cunhadas como brega, a expressão foi abreviada e atribuída a estes tipos de canções. Outra possível origem do termo vem do fato de que a música “cafona/brega” era pano de fundo de prostíbulos localizados em Salgado/BA, mais precisamente na rua Manoel da Nóbrega, daí se acredita que a expressão derive da abreviação do sobrenome desse logradouro.

Ao contrário do que aconteceu com a evolução da *MPB* para o que hoje entendemos como a “nova *MPB*”, seguindo uma sonoridade rica em brasilidade, mesclando pitadas acentuadas de *bossa nova* e *samba*, o *brega*, mesmo com elementos do *samba-canção*, *bolero*, *sertanejo* e outros gêneros já reconhecidos no Brasil desde a década de 30, seguiu um fluxo mais aberto a influências de movimentos que estavam em ascensão e eram veiculados pelas rádios, a exemplo do *pop* e do *Iê-iê-ê*, do *rock ‘n’ roll* britânico/estadunidense entre outros.

Enquanto o eixo Rio-São Paulo detinha grandes emissoras de rádio difundindo toda a carga de influência da música internacional, além do *samba*, *bossa nova*, *MPB*, entre outros gêneros famosos à época, a situação no norte era bem diferente, começando pela disparidade em termos de desenvolvimento socioeconômico o qual não conseguia acompanhar o movimento dos demais Estados; somado ao simples fato de não conseguir captar o sinal das rádios do centro-sul que não chegavam às terras amazônicas, ou quando chegavam, como a exemplo da Rádio Nacional, o sinal não tinha consistência, apresentando ruídos e falhas de conexão. As únicas alternativas disponíveis eram as rádios estrangeiras, entre elas a Rádio Habana Cuba e Rádio Progresso, de Cuba; Rádio Tirania, da Albânia; Rádio Voz da América, dos Estados Unidos; e Rádio Moscou Internacional, da União Soviética. Vale destacar o papel que as rádios estrangeiras desempenharam para formar a identidade amazônica caribenha integrante da cultura paraense, pois era por intermédios principalmente das rádios caribenhas, em especial a Rádio Habana Cuba, que transmitia em suas programações um repertório abrangendo gêneros, como a *salsa*, a *cúmbia*, o *mambo*, o *bolero* e o *merengue*, que formaram

o embrião que viria a modelar a sonoridade das produções musicais que apareceram no Pará um pouco mais tarde.

Contudo, em 1928 é inaugurado a Rádio Clube do Pará, fundada por Eriberto Pio, Edgar Proença e Roberto Camelier, a primeira emissora de rádio da região norte, que operava através de OT (onda tropical)²⁵, que, mesmo de maneira incipiente, fazia transmissões noturnas com apresentações de instrumentistas, cantores e poetas, tudo de maneira amadora. Com a publicidade nas rádios regulamentada em 1935 e com aperfeiçoamentos ao longo do tempo, ela se tornou uma empresa de radiodifusão comercial, passando a incluir, além de radionovelas, jornalismo, esportes, concursos de calouros e programas de auditório, músicas em sua grade de programação. Com o surgimento da Rádio Marajoara, em 1954, as rádios estrangeiras foram aos poucos perdendo espaço, até que em 1977, no período do regime militar no Brasil, criou-se uma política de modernização e integração da Amazônia, que consistiu na criação da Rádio Nacional da Amazônia, objetivando, a princípio, integrar a região amazônica aos demais Estados. No entanto, com o intento de propagar ideais da identidade nacional, reforçando um sentimento de pertencimento ao território amazônico e pelo Brasil, as rádios estrangeiras foram aos poucos sendo inibidas, pois não estavam em acordo com o caráter ideológico vigente daquele período:

A influência latina nos artistas da região, especialmente nos estados do Pará e Amazonas, se deu por várias maneiras, a partir dos anos sessenta. Pelo intercâmbio de partituras, inicialmente, e depois por discos, especialmente oriundos da região do Caribe, pelas mãos dos marinheiros, nos portos da região. Mas, principalmente, por meio das rádios de “ondas curtas” ou “ondas tropicais”. (...). Mas não foram só as rádios estrangeiras que contribuíram para a formação musical do povo da Amazônia. Em 1942, a Rádio Clube do Pará, fundada em 1928, passou a operar em “onda tropical”, alcançando praticamente toda a região amazônica. Mais recentemente, a Rádio Marajoara, sob controle majoritário de Carlos Santos, também passou a operar em ondas curtas. Nos anos setenta, período da ditadura militar, o governo brasileiro inaugurou a Rádio Nacional da Amazônia para disputar o dial com as rádios estrangeiras e “falar” com as populações do interior da Amazônia. A preocupação dos militares não era musical, mas o proselitismo das emissoras dos países socialistas, particularmente de Cuba. (ROSA, 2019, p. 29 – 30).

No Pará, antes de adentrarmos no brega, podemos apontar como o carimbó –uma das representações máximas da cultura paraense – passou também por similaridade no que concerne às adaptações face às influências que ora obtivera principalmente com a chegada das rádios, das mídias e dos aparatos tecnológicos no Estado, e suas subseqüentes adaptações. O carimbó, termo originado do instrumento curimbó²⁶, em sua forma raiz, é constituído por meio de dois

²⁵ Faixa do espectro eletromagnético equivalente às radiofrequências localizadas entre as faixas de 2300 kHz e 5060 kHz. Sua modulação é por amplitude (AM).

²⁶ Tambor construído a partir do tronco de árvore com o interior escavado e uma tira de couro presa a outra extremidade. É derivado da língua tupi em que “curi” significa “pau” e “m’bó” significa “Furado”.

elementos: a música e a dança. A música incorpora em seu ritmo elementos da cultura africana (habilidade na execução rítmica dos batuques e desenvoltura no gingado da dança), da indígena (dança circular utilizando instrumentos percussivos como o maracá) e da portuguesa (padrões melódicos, danças em pares e percussão corporal, como estalos de dedos e palmas). As músicas são acompanhadas por instrumentos percussivos (curimbó e maracá), de sopro (flauta), de cordas (banjo) e de cantores. A dança tem sua marcação rítmica inspirada nas seguintes características: nos elementos encontrados na natureza, como os movimentos circulares representando o sol, lua, estações e marés; os movimentos de renovação das espécies de animais que compõe a fauna amazônica; e os movimentos da ação do homem ao trabalho com o uso da terra e água, como as tarefas relacionadas à agricultura e à pesca.

O carimbó, em sua representação mais recente, divide-se em duas vertentes: uma que remonta à ideia de tradição encabeçada pelo Mestre Verequete²⁷, semelhante ao carimbó executado no município de Marapanim e, outra, que segue a ideia de modernização, encabeçada por Pinduca²⁸. O carimbó tradicional do Mestre Verequete interpela por uma resistência em manter os elementos clássicos que fundam a base do carimbó denominado “pau e corda”, que vai desde os instrumentos, como o banjo, curimbó, maracá, saxofone e clarinete até a estrutura poética geralmente construída em duas estrofes e quatro versos, executadas pelo “cantador de carimbó”²⁹. As composições expressam a vida em suas terras, a fauna, a flora, a religiosidade, o trabalho, o caboclo ribeirinho e toda a cotidianidade a qual pertence.

Com o advento da tecnologia sendo apresentada para o mundo musical e as reconfigurações da indústria cultural a partir dos anos 70, o carimbó é amplificado, ganhando projeção para os grandes centros. Neste cenário, Pinduca foi o responsável pela conhecida “modernização” do carimbó, ao integrar instrumentos elétricos, como a guitarra, o baixo e o teclado. Além da mudança em termos de instrumentação, o carimbó passa também a fazer mudanças estruturais nas composições para se adequar a um mercado eclético e cativar um público cada vez maior. Com isso, passa-se a incluir diversos tipos de gêneros musicais já estabelecidos no Pará, como o *merengue*, a *cúmbia*, e em destaque, a *lambada*.

É importante assinalar que foram essas mudanças e experimentações de sonoridades, criando fusões entre o *carimbó*, o *merengue*, o *mambo*, o *bolero* e a *cúmbia*, com elementos do *choro* e o *maxixe*, que contribuíram para a criação da *lambada*, que um pouco mais tarde viria

²⁷ Nome artístico de Augusto Gomes Rodrigues, natural de Bragança/PA, foi um músico, cantor, compositor e mestre de carimbó paraense.

²⁸ Nome artístico de Aurino Quirino Gonçalves, natural de Igarapé-Miri, músico, cantor e compositor de carimbó paraense. É considerado por muitos como o rei do carimbó.

²⁹ Refere-se ao cantor solista que executa as partes principais da música (estrofes e versos).

a ser reconhecida como a *guitarrada*, gênero musical que foi imortalizado pelo saudoso Mestre Vieira³⁰, que utilizou a guitarra elétrica – instrumento símbolo do *rock 'n' roll*, que estava em alta por conta do sucesso da *Jovem Guarda*, a partir de 1960, para dar voz a um dos gêneros musicais de maior representação regional, estabelecendo-se como um dos guitarristas mais importantes da música brasileira. Embora Mestre Vieira tenha sido um grande ou o maior expoente da *lambada/guitarrada*, a origem dela é incerta e ainda causa debates quanto ao seu possível criador:

Para uns, a origem da expressão está na música “Lambada (Sambão)”, de Pinduca, de seu disco “No Embalo do Carimbó e Sirimbó - Volume 5”, lançado em 1976. Outros defendem a tese de que o guitarrista Mestre Vieira seria o verdadeiro criador da lambada. A “prova” disso seria o disco “Lambadas das Quebradas”, gravado em 1976, tese divulgada pelas redes, em especial pela Wikipedia, e pelo próprio Mestre Vieira. Na contracapa do vinil, no entanto, consta que o disco foi “gravado em outubro de 78” - e, para aumentar a confusão, lançado naquele ano (de acordo com o selo do disco) ou 1979, segundo o registro na contracapa. A expressão, ainda, é creditada ao radialista Haroldo Caracciolo, que chamava as músicas “quentes”, como forrós e merengues, de lambadas (ROSA, 2019, p. 20).

Seguindo esse mesmo fluxo, o brega paraense desponta no início de 1980 explorando muito das produções da *Jovem Guarda*, do *bolero* e do *brega* que era feito no nordeste, principalmente o recifense; embora também já incluísse de maneira tímida nas composições, fragmentos latino-americanos e caribenhos conhecidos da cultura paraense (*merengue*, *cúmbia*, *mambo*, entre outros). Alguns artistas que tiveram destaque desta primeira geração foram: Teddy Max, Mauro Cotta, Alípio Martins e Juca Medalha.

Já no começo de 1990, o brega, em constante evolução, vem com uma proposta de agregar em sua sonoridade alguns ritmos caribenhos até então não explorados: o *calypso*, gênero musical oriundo da República de Trinidad e Tobago; e o *zouk*, originário das Antilhas (Guadalupe e Martinica); além dos já consagrados *cúmbia*, *merengue* e *lambada*. É nessa época que ocorre um forte apelo à música norte americana, no caso, o *rock* e o *pop*, surgindo vários *covers* de clássicos internacionais do *pop/rock*, em versões em português, no ritmo de brega. Alguns artistas que tiveram notoriedade nesta segunda geração e compuseram suas versões de clássicos: *Palavras*, por Marcelo Wall (versão da música *Hazard*, composição de Richard Marx); *Eterno Amor*, por Dilson Monteiro (versão da música *Forever Young*, composição da banda Alphaville); *Eu Voltarei*, por Aninha & Nelsinho Rodrigues (versão da música *Making Love Out Of Nothing At All*, composição da banda Air Supply); *Oração*, por Tonny Brasil (versão da música *Save a Prayer*, composição de Duran Duran); *Baby Baby*, por Adilson

³⁰ Nome artístico de Joaquim de Lima Vieira, natural de Barcarena/PA, guitarrista e compositor paraense responsável pela criação do gênero *guitarrada*.

Ribeiro (versão da música *To Love Somebody*, composição da banda Bee Gees); entre outros. Tais incorporações passaram a inspirar composições autorais destes e de outros artistas paraenses, transmitindo uma ideia de identidade local, moldando particularidades resultantes destas absorções musicais que estiveram em voga em outro momento, e também das inovações que iam surgindo, sejam elas de ordem estilísticas ou mercadológicas.

Como já mencionado, a expansão do mercado fonográfico na década de 70 no Brasil propiciou a projeção de inúmeras produções regionais, e o brega foi, sem dúvida, impulsionado nesta leva, muito por conta das empresas de rádio difusão em paralelo com os estúdios de gravação que eram atrelados a elas. Um figura fundamental neste processo foi Carlos Santos, radialista e empresário, que atuou de forma determinante como incentivador cultural, promovendo artistas consagrados e também novos, com concursos de calouros realizados em sua rádio, recrutando talentos nos centros, periferias e interiores do Estado; também atuou como patrocinador, trabalhando na produção, gravação, divulgação e circulação dos discos de brega lançados pela sua gravadora:

A história das empresas fonográficas em Belém se inicia em 1975 com o surgimento da Empresa Rauland Belém Som Ltda (ERLA - proprietária da Rádio Rauland e de um estúdio de gravação). Era uma pequena empresa que lançou cantores locais de gêneros como carimbó, siriá, bolero e merengue. Dentre estes cantores estavam Pinduca, Cupijó, Orlando Pereira, Emanuel Vagner e Francis Dalva. A Rauland apenas produzia e distribuía os discos dos artistas; a prensagem era feita fora do estado, por outras empresas mais estruturadas. A ERLA foi responsável pelo aparecimento de Juca Medalha, um dos mais antigos artistas paraenses identificados com o brega. Além desta, a Gravasom, a Oostasom, o Studio M. Produções e Studio Digitape foram outras gravadoras importantes da década de 1980. Paralelamente a isso, a editora AR Music foi responsável pelo registro de boa parte dessas músicas e a correspondente aferição de seus direitos de veiculação pública. Nos anos 1980, a Rauland tornou-se RJ Produções, mantendo concorrência com a Gravasom. Logo a gravadora de Carlos Santos tornou-se a mais importante e foi responsável também por formar alguns profissionais que, mais tarde, iriam fazer parte do mundo brega em produtoras e outras gravadoras ou mesmo nas aparelhagens de festas populares (COSTA, 2011, p. 159 – 160).

Vale observar que mesmo com o aparecimento de novos artistas de maneira constante, até o final de 1980, o coletivo do brega sempre foi constituído predominante por homens, tendo cantoras como Francis Dalva e Míriam Cunha sendo exceções à regra. Após o hiato que o brega atravessou no final de 1980 até a primeira metade de 1990, devido à ascensão de novas tendências musicais que ganharam espaço nas mídias nacionais, entre elas o *Samba-Reggae* (Olodum, Timbalada, Ara Ketu, entre outros); o *Axé Music* (Daniela Mercury, Asa de Águia, Chiclete com Banana, entre outros); o *Pagode* (É o Tchan, Raça Negra, Só Pra Contrariar, entre outros); e o *Sertanejo* (Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó,

entre outros); o brega passa a sobreviver nos eventos de aparelhagem³¹, comumente realizados em residências, clubes, locais abertos e festas. Entretanto, na segunda metade de 1990 o brega ressurgiu aos holofotes encabeçado pelo CD *Ator Profissional* (1997), de Roberto Villar, trazendo com ele uma roupagem mais acelerada, com as linhas de baixo apresentando maior swing e a guitarra em destaque com um timbre *clean* semelhante aos discos de *guitarrada* paraense. É neste ambiente que desponta um número considerável de artistas femininas assumindo papel de destaque nos palcos, a exemplo de Suelene Oliveira (Warilou), Lucinha Bastos (Sayonara), Jade Lima (Sayonara), Valéria Paiva (Fruto Sensual), Joelma Mendes (Banda Calypso), Anna di Oliveira (artista solo), entre outras.

Além de todas as adaptabilidades e conexões que marcaram o itinerário do brega, passando por várias ramificações em dadas épocas: tecnobrega, tecnomelody, eletromelody, entre outros, até os dias atuais, o Governo do Estado do Pará, em 15 de setembro de 2021, reconhece a importância dos aspectos econômico, social e cultural do brega e sanciona a lei nº 9310³², de autoria da deputada Ana Cunha, que declara o “Ritmo Brega” como Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Pará. A Lei foi originada pelo projeto de lei nº 199/2021, tendo sua aprovação em 24 de agosto de 2021, por decisão unânime, em sessão deliberativa realizada na Assembleia Legislativa do Estado do Pará (ALEPA).

Neste trajeto até sua legitimação como referência cultural e identitária paraense, grandes artistas ajudaram a pavimentar este caminho, como Teddy Max, Roberto Villar, Ivan Peter, Mauro Cotta, Juca Medalha, Frankito Lopes, Alípio Martins, Luiz Guilherme, Rubens Motta, Edilson Moreno, Kim Marques, Tony Brasil, Alberto Moreno, Nelsinho Rodrigues, Gaby Amarantos, Banda Calypso, entre outros. E é nessa constelação de estrelas que surge uma das personalidades mais marcantes dos últimos tempos, dono de um carisma ímpar, com talento nato, que saiu do interior do Pará para conquistar o mundo. Conhecido como o astro, a lenda, o rei do *brega pop calypso* – Wanderley Andrade!

2.1. Wanderley Andrade: do paneiro à cibercultura

No dia 6 de junho de 1964, José Wanderley Andrade Lopes, ou simplesmente Wanderley Andrade, vinha ao mundo para se tornar um dos principais representantes do *brega*

³¹ Equipamento de som com alta potência sonora, composta por mesa de som, potências, alto-falantes, tweeters, equalizadores, iluminação com letreiros, entre outros, tendo sua unidade de controle manipulada por um DJ. Algumas aparelhagens mais conhecidas de Belém são o *Rubi* (1952), do bairro do Marco, o Tupinambá (1979), do bairro do Jurunas e o *Pop Som* (1987), do bairro do Guamá.

³² Disponível em >>> <<https://leisestaduais.com.br/pa/lei-ordinaria-n-9310-2021-para-declara-o-ritmo-brega->> Acesso em 27 de set. 2022.

na história do Brasil. Natural de São Miguel do Jarí, distrito de Almeirim, Pará, Wanderley, antes da música, retrata uma infância de muitas dificuldades e privações. Procedente de uma família muito pobre, seu pai trabalhava na extração de castanha do Pará e venda de pães pela cidade, atividade que foi passada para ele desde os nove anos:

Eu não tive uma infância de garoto, de brinquedo, na verdade, foi uma infância de muita luta. Bicicleta eu nunca tive, cueca eu só fui ter depois dos 12 anos, quando já podia eu mesmo comprar as minhas coisas. Na época que meu pai trabalhava com as castanhas, ele fazia o trabalho de quebrar os ouriços, colocava na minha cabeça o paneiro e eu saía para vender. Ele me mostrou que para eu ter algum dinheiro, eu teria que vender 30 latas de castanhas em um período de seis meses. Aquilo me marcou, pois era com esse dinheiro que eu comprava as primeiras coisas básicas que uma criança/adolescente normal já tem desde muito cedo. Mas o meu pai, mesmo com todas as dificuldades, me ensinou coisas maravilhosas da vida, que são ganhar a vida através do trabalho, decência e honestidade. Fazendo deste jeito, tu tens sucesso em qualquer empreitada. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Fotografia 1 – Vila Laranjal do Jarí, Amapá.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Entre os 12 e os 16 anos, Wanderley passou a morar com os avós e tios em um lar cristão e repleto de musicalidade. Seu avô, José Bezerra de Andrade, era violonista e tocava aquele repertório popular da época e, apesar do breve convívio, aquela vivência e fascínio pela música naquele ambiente ficou marcado em sua memória. Foi nessa época que Wanderley teve sua iniciação na música, aos 14 anos, por influência de grandes nomes da música brasileira como Moreira da Silva e, posteriormente, outros artistas de maior alcance global:

Eu comecei como calouro interpretando a música ‘Na Subida do Morro’ de Moreira da Silva, um samba de breque que ficou muito famoso naquela década. Dali em diante, passei a atuar efetivamente em apresentações de matinê dos clubes de cidade próximo a Jarí, cantando todo aquele vasto repertório de baile que a gente conhece até os dias de hoje. Indo nesta linha, nesta exigência de cobrir um número tão alto de músicas é que me veio a necessidade de ter que aprender outra língua, pois nestes repertórios, tinha também músicas internacionais de variados idiomas. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Fotografia 2 – Baile em Monte Dourado.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Nesse período, ele divide suas atividades entre a escola e o trabalho na empresa Jarí Florestal, na vila Monte Alegre, e passa a conviver com americanos que também trabalhavam na mesma empresa, despertando o interesse pela língua. A vontade para aprender tal idioma era tão grande, que Wanderley tentava de todas as formas se aproximar de quem falasse a língua:

Quando eu vi aquele pessoal falando em inglês, aquilo me encantou. Terminava a minha aula, eu ficava na porta da escola americana, só pra ouvir a professora falando em inglês com eles. Eu ficava pensando “como eu posso me aproximar deles?”, então comecei a seguir, seguir mesmo, por onde eles iam, eu ia, e tinha um negócio que eles gostavam de jogar tênis e basquete, duas coisas que não eram comum pra cá, então como não sabia jogar, eu me oferecia como gandula só pra ficar por ali por perto

ouvindo, aprendendo, mas eles nem ligavam muito pra mim (risos). (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

A cidade recebia de quinze em quinze dias um festival de calouros, onde uma banda de fora servia de base, já que nesta época, começo dos anos 80, não existia playback e todas as apresentações musicais ao vivo necessitavam de músicos para a realização dos eventos. Aos 14 anos, Wanderley se inscreve em todos os concursos de calouro promovidos pela empresa, destacando-se como intérprete de músicas nacionais, como as de Roberto Carlos, Chico da Silva, entre outros, conseguindo o feito de ganhar duas edições. A partir destas experiências, passa a cantar na noite em pequenas apresentações pela cidade, sendo ainda menor de idade.

A fluência com o inglês só veio por conta de uma experiência inusitada: um dos seus amigos, chamado Marlon, queria reconquistar o romance com uma filha de um inglês que era funcionário na empresa Jarí Florestal e, para isso, pretendia dedicar uma canção para ela na próxima festa que fosse realizada. Marlon, sabendo que a sua ex-namorada gostava muito do rock britânico vigente na época, em especial, a banda *The Beatles*, decide procurar Wanderley e pedir que o ajudasse, cantando a música *Girl*, dos *The Beatles*, em dedicação a ela. No entanto, Wanderley não sabia falar a língua inglesa e não tinha nenhuma música internacional em seu repertório, até que o próprio Marlon, que já dominava o idioma, resolve lhe ensinar a cantar a música:

E como a gente sabe, todo artista, quase todos os cantores, antigamente chamados de crooner³³, eles tinham obrigação de cantar em dois, três, quatro... em vários idiomas. (...). Eu precisava aprender inglês e a situação do Marlon com a namorada dele foi a oportunidade que eu precisava. Ele chegou comigo e disse que ia ser meu professor, ia me ensinar a música [*Girl*] porque a sua ex-namorada gostava. Ele me deu um gravadorzinho pra ficar escutando, e ficamos a semana inteira ensaiando a música. Quando foi no domingo, que era o dia do evento, eu subi no palco com o gravadorzinho (risos), mas cantei tudo certinho, inclusive, fiz a dedicação da música para a menina em inglês (risos), no final deu tudo certo, ele me deu até o gravador no final (risos). (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

³³ Designação de cantor que atua em vários gêneros musicais, sendo um epíteto americano apregoado a cantores de jazz, que são, invariavelmente, acompanhados por uma banda de apoio ou orquestra.

Fotografia 3 – Premiação em show de calouros.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

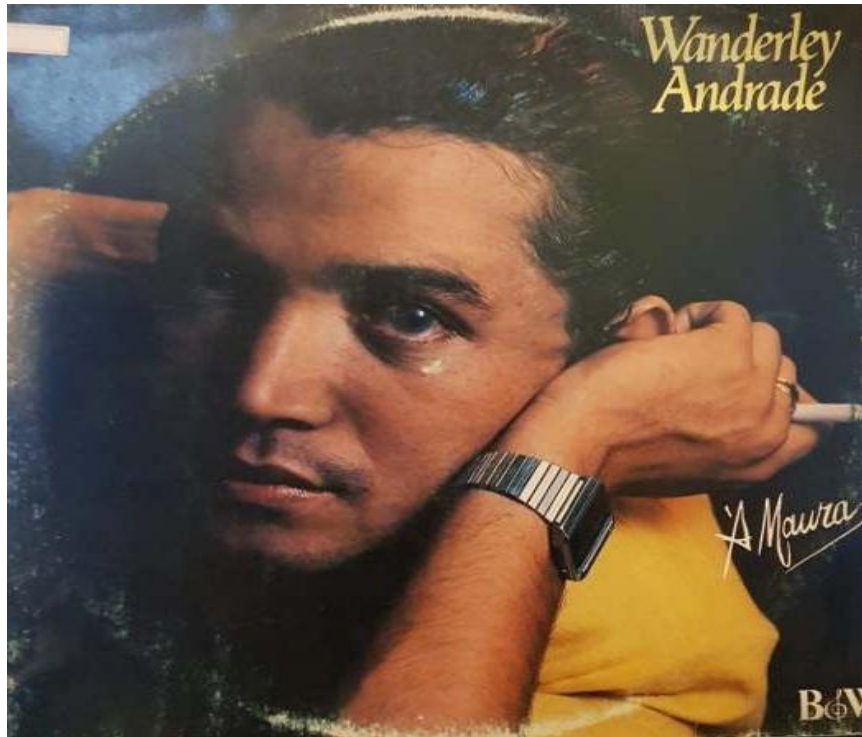
Aos 19 anos, ganha mais um festival de karaokê promovido pela empresa Jarí Florestal e é convidado para participar de outro festival de karaokê, só que desta vez no Hotel Hilton em Belém. Wanderley acaba levando o prêmio de primeiro lugar, superando 17 brasileiros e 15 estrangeiros. A partir daí, Wanderley decide fixar residência em Belém, passando a trabalhar no Hotel Hilton Belém, onde acumulava funções de intérprete e apresentador de shows:

Eu cheguei em 83 em Belém, foi assim: eu tava ainda trabalhando na Jarí Florestal lá na vila de Monte Dourado, eu ganhei um concurso lá de karaokê e logo em seguida fui disputar um outro concurso no hotel cinco estrelas Hilton, já aqui em Belém, com 32 participantes, acho que eram mais ou menos 15 americanos, o resto era tudo brasileiro. Então eu ganhei o concurso e fui convidado pra trabalhar lá no Hilton, só que eu ainda era empregado na Jarí, então eu tive que voltar lá, entregar o emprego e vir embora pra Belém. Fui trabalhar no Hilton como intérprete e apresentador de show, mas também já cantava na noite em inglês, francês, italiano, e mais algumas coisas, entende? Passei a cantar com mais frequência em uma casa de show daqui de Belém chamada “Miralha”, nessa época, comecei a ter contato com muitos cantores, compositores, músicos... (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Em 1991, lança seu primeiro trabalho gravado em vinil intitulado *À Maura*, tendo composições dentro da linha da MPB, com exceção da faixa *Um Novo Amor* que tinha características do brega da década de 80. De acordo com Wanderley, a faixa título foi dada pelo produtor do disco, que tinha um amor platônico pela filha de um empresário/político muito

conhecido em Belém – Xerfan, e o nome dela era Maura, por isso o disco foi uma espécie de homenagem para seu amor idealizado.

Figura 2 – Capa do primeiro LP de Wanderley Andrade



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Em 1997, surge o trabalho que levou Wanderley Andrade ao estrelato: *O Ídolo Loiro do Brega*, chegando ao número de 267 mil cópias vendidas no mesmo ano. É a partir deste CD que Wanderley cria uma imagem associada ao ecletismo, incorporando vários gêneros musicais em um mesmo trabalho, passeando por gêneros como o *forró*, o *reggae*, a *toada*, além, é claro, do brega. No mesmo ano de lançamento do CD, Wanderley ganha o “Oscar do Brega 3”, premiação da Associação dos Radialistas do Pará, por ter tido suas músicas tocadas frequentemente nas rádios, ficando no topo dos programas por semanas. A mudança de mentalidade para que Wanderley assumisse uma concepção mais próxima do “gosto do seu povo” ocorreu em uma de suas viagens para sua terra natal:

Eu estava indo fazer um show na minha cidade, Almeirim, e no navio me convidaram pra dar um “canja”. Comecei a cantar “New York, New York”, do Frank Sinatra, quando desci do palco, um cara me chamou pra mesa dele, me ofereceu umas bebidas e disse assim “tive vendo tu cantando música do Frank Sinatra, é muito bacana, mas não é melhor tu cantar pra tua tribo? Isso que tu canta ajuda mais o pessoal de lá, mas é bacana, tu canta muito legal, tá tudo certo, só que aqui, não tem nem 10% que tá entendendo o que tu tá cantando, nem eu”. E nessa época estava em alta aquela música

“bate forte o tambor, eu quero é tic tic tic tá”³⁴, essa coisa da tribo ficou na minha cabeça, entende? (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Uma das músicas responsáveis pelo sucesso absoluto nas rádios foi o *Melô do Ladrão*, composição que aconteceu por acaso, marcando um novo direcionamento na carreira de Wanderley, que desiste de seguir uma carreira cantando somente músicas internacionais e passa a se dedicar ao brega:

Na época que eu cantava no Miralha e em outras casas, fui gravar um LP só com músicas internacionais, quando chego no estúdio, encontro o Ximbinha³⁵ e ele fala “te vi cantando no Miralha, tu canta legal, mas olha, tu tem que gravar *brega*, é isso que tá fazendo sucesso”. Ele já tinha assistido alguns shows meus no Miralha e sabia que eu também cantava *brega*, aí lembrei da “história da tribo”, no navio, aí eu pensei “é isso então”. Quando entrei no estúdio, o Edilson Moreno³⁶ estava gravando uns jingles por lá, quando me viu, perguntou “ê Wanderley, tu queres ser ‘ladrão? Eu tô fazendo uma música ‘eu sou ladrão e vou roubar teu coração’, e aí?”. A música não estava totalmente pronta, só tinha a voz guia, a letra não estava completa. Gravei todo o disco e em menos de 17 dias eu já estava em primeiro lugar nas rádios de Belém, era meu destino. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Figura 3 – Capa do segundo CD de Wanderley Andrade



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

³⁴ Trecho da toada de boi-bumbá “Tic, Tic, Tac”, de 1993, composição de Brulino Lima, mas que ficou mundialmente conhecida na versão do Grupo Carrapicho, em 1997.

³⁵ Nome artístico de Cledivan Almeida Farias, músico e compositor paraense, gravou guitarra em diversos trabalhos de artistas paraenses, entre eles Roberto Villar, Wanderley Andrade, Kim Marques, entre outros. Seu trabalho mais relevante foi com a Banda Calypso, com mais de 20 milhões de CDs vendidos entre 1999 e 2015.

³⁶ É um cantor e compositor paraense, compôs mais de 500 músicas para outros artistas, como Wanderley Andrade, Aninha, Banda Fruta Quente, Banda Calypso, entre outros.

Wanderley lança em 2000 seu terceiro CD intitulado *O Astro Pop do Brega*, com a faixa principal *O Traficante do Amor*, seguindo o mesmo estilo nas letras em relatar problemáticas que causam cicatrizes na sociedade, neste caso, o tráfico de drogas, abordagem da música em questão. Wanderley aborda esses problemas cotidianos de maneira bem humorada, poética e com o amor como principal tema da canção. Nessa época que surgiu o “pó do amor”, que ele descrevia como um “saquinho mágico afrodisíaco do Pará”. Esse pó tratava-se de um pequeno volume de patchouli³⁷ que era colocado em um saquinho amarrado com um barbante e era jogado do palco, quem conseguisse pegar, tinha a garantia de atrair seu amor:

A história do pó do amor foi uma ideia que tive por causa do Pinduca, ele tinha aquele cheiro que ele jogava no pessoal, então eu levava o pó do amor, um saquinho com patchouli dentro, funcionava assim: você dava uma cheiradinha, colocava no pescoço, falava a palavra mágica e nas 72 horas depois, você imagina a mulher que você gostaria de levar pra cama. Só não podia colocar o saquinho virado, porque senão vinha por trás (risos). Meu irmão, era fila para cheirar meu saco mágico (risos). (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Figura 4 – Capa do terceiro CD de Wanderley Andrade



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

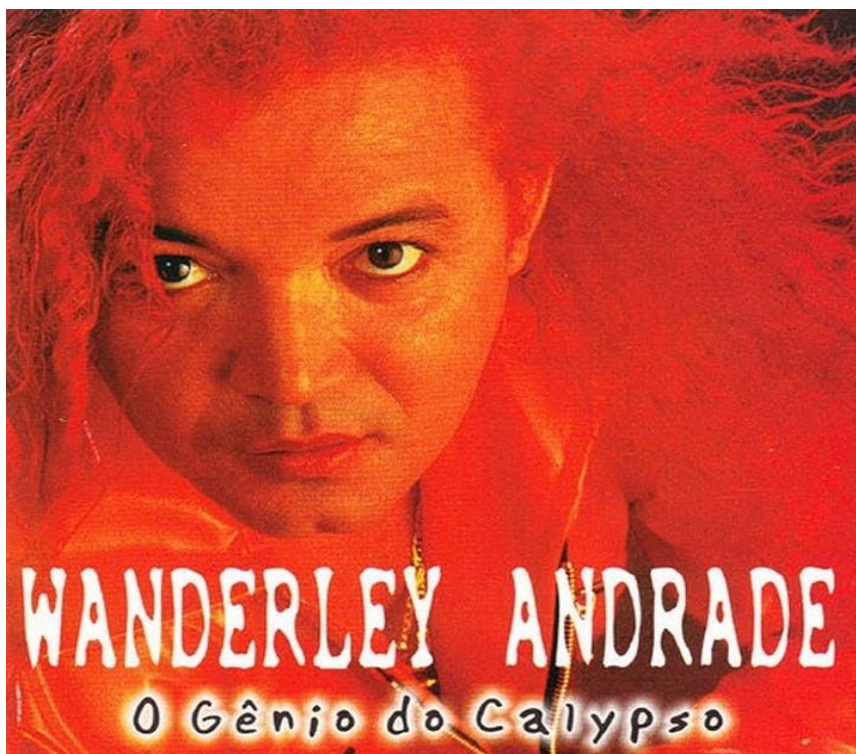
O seu quarto CD, *O Gênio do Calypso*, é lançado em 2002. Novamente traz a receita de composições centrada no *calypso* e no *brega*, destacando-se as faixas *O Detento apaixonado*,

³⁷ Planta conhecida no Pará, possui um aroma muito agradável, muito usada para assuntos de ordem amorosa e sexual.

Psicopata do Amor e *Morena Sereia*. Um detalhe muito curioso deste CD, contada por Wanderley, é sobre a faixa que é considerada por muitos como a melhor música de sua carreira, *A Conquista*, que antes de entrar no CD, já havia sido gravada pelo cantor Anterinho³⁸:

A Conquista, quando eu gravei, o Anterinho já tinha gravado há um tempo. Que Deus o tenha. E foi um negócio de Deus porque eu fui fazer um show em Monte Dourado e fui do aeroporto pro hotel, e aí pedi pro menino lá quando descemos aquela serra eu falei “bicho, coloca numa rádio aí” ele colocou na rádio 76, e estava no refrão da música cantada pelo Anterinho, eu disse “cara, que música é essa?”, aí ele respondeu que não conhecia. Então liguei para uma amiga minha chamada Ivanete e cantei só um trequinho e ela reconheceu na hora, entrei em contato com o Anterinho e depois disso foi só estouro. Foi um absurdo o sucesso dela em todo o Brasil. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Figura 5 – Capa do quarto CD de Wanderley Andrade



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

O ano de 2003 marca um divisor de águas na carreira de Wanderley. No primeiro semestre, lança o CD duplo ao vivo *Minha Cara*, que traz no *CD 1 – Nacional*, as composições que marcaram sua carreira, como *Psicopata do Amor*, *Melô do Ladrão*, *Traficante do Amor*, *A Conquista*, entre outros. No *CD 2 – Internacional*, estão clássicos do *pop/rock* de artistas internacionais, como *Sultains of Swing* (Dire Straits), *Hotel California* (Eagles), *Who'll Stop the Rain* (Creedence Clearwater Revival), *How Deep is Your Love* (Bee Gees), *Runaway* (Del Shannon), entre outros.

³⁸ Nome artístico de Antero Ferreira Garçon Filho, cantor e compositor paraense.

A concepção deste CD é uma constatação evidente de como o cosmopolitismo sempre esteve enraizado nas práticas musicais do brega, no discurso sonoro de fazer soar a cultura norte americana, e isso, de certa maneira, nunca foi negado, na verdade, sempre foi exibido com orgulho como uma meio de legitimar um gênero tão estigmatizado de forma pejorativa como o *brega*, ao passo que contrapõe à cultura americana, por evidenciar a distância que existe entre ambos em termos gerais, mas se aproxima por se apropriar do seus elementos musicais/estéticos:

Como eu disse uma vez lá atrás, a gente era ou talvez ainda é uma cópia dos americanos, porque a minha música também é resultado de tudo isso que eu escuto, entende? Paul Anka, Beatles, Roy Orbison, Del Shannon, mas porque esses caras? (começa a cantar a Música “Runaway”, do Del Shannon) “As I walk along, I wonder, what went wrong with our love, a love that was so strong”, sabe o que é isso? Isso é *brega* cantado na década de 60, lá nos Estados Unidos, não tem como negar, esses caras já faziam *brega* a muito tempo. A levada da bateria, postura no palco, até o brilho da roupa do Elvis... Tudo isso é *brega*, mas a gente deu uma nova roupagem, até o *calypso* que a gente faz aqui é diferente ao que tocam no Caribe, tem influência, mas é diferente. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Figura 6 – Capa do primeiro CD duplo bilingue de Wanderley Andrade.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Seguindo, no mesmo ano de 2003, a TV Liberal, afiliada da rede Globo no Pará, promove uma matéria chamada “A Moda Brega”, onde mostrava um concurso de calouros aspirantes à carreira do brega na cidade de Belém. Devido à forte repercussão, a TV Globo nacional decide então promover a nova tendência que se apresentava como “o jeito brega de ser”, em um quadro chamado “Brasil Total”, no programa “Fantástico”, que mostrava a cultura do norte, com ênfase na “moda brega fashion” paraense. Nesse ínterim, Wanderley assina um

contrato de exclusividade com a rede Globo, de 36 meses, e passa a fazer inúmeras apresentações em programas da emissora, em especial no programa “Domingão do Faustão”, com Fausto Silva (ver anexo C), onde se apresentou em três oportunidades.

Wanderley acredita que a oportunidade dada pela rede Globo foi decisiva em sua carreira e abriu muitas portas no decorrer do tempo. Com o término do contrato, e com a notoriedade alcançada em âmbito nacional, ele passa a se apresentar em programas de outras emissoras de TV e rádio, como Pânico, na rádio Jovem Pan (ver anexo D), “Sabadaço”, com Gilberto Barros, na emissora TV Bandeirantes (ver anexo E), “Charme”, com Adriane Galisteu, na emissora SBT (ver anexo F), entre outros.

Figura 7 – Matéria veiculada pelo Jornal Liberal (impresso) no ano de 2003.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Com 38 anos de carreira, 15 CDS lançados (À Maura, 1991; O Ídolo do Brega, 1997; O Astro Pop do Brega, 2000; O Gênio do Calypso, 2002; Minha Cara, 2003; Planeta, 2004; Wanderley Andrade e Seu Mundo Infantil, 2005, Na Batida do Melody, 2009; Minha Bandida, 2009; Mistério da Mulher, 2010; Um Show de Melody, 2010; Minha Gente, 2012; Wanderley Andrade Interpreta Raul Seixas, 2012; O Som do Amor, 2013; Ai Saudade, 2021) e 5 DVDS lançados (Wanderley Andrade – As Marcantes ao Vivo, 2006; Minha Gente, 2012; Tributo a Reginaldo Rossi, 2014; Wanderley Andrade a Bordo, 2014; ;O Cassino do Wanderley Andrade, 2019), mais de 800 mil cópias vendidas dos seus trabalhos, Wanderley Andrade se estabelece como um ícone da música paraense, atravessando gerações e sendo considerado por muitos como o rei do brega pop calypso do norte.

2.2. Híbridões e metamorfoses no brega: o local, o global e o glocal

Visando a atender às demandas de um mercado musical cada vez mais coadunado com as últimas modas musicais midiáticas do momento, a dualidade entre o local e o global personificada na troca de diferentes conteúdos culturais esteve presente ao longo de toda a ascensão do brega. A interação entre culturas distintas levou a apropriação de símbolos, signos, linguagem entre outros, refletindo na maneira de produzir a sua música, reinventando recursos estilísticos e derivando novos subgêneros que absorveram toda esta carga de modernidade. Como a incorporação de elementos tão contrastantes, sob o ponto de vista conceitual, pode ter mantido as formas de representação regional e de tradições da cultura paraense?

As mediações da modernidade, cuja maior incidência se deu por meio de dispositivos tecnológicos, a exemplo da inclusão da guitarra elétrica em ritmos regionais em que sua prática original fazia o uso somente de instrumentos acústicos como é o caso do carimbó, demonstra que a dialética entre local versus global não encontra subterfúgio suficiente para justificar a oposição, pelo menos nesse primeiro momento.

Andreas Huyssen (2014) analisa como a modernidade e o modernismo foram incutidos por afluências culturais interligadas pelo progresso globalizante de informações, aproximando as concepções de local e global em constante negociação. O autor indica a necessidade de eludir a ideia inócua de compreensão de legitimidade de uma cultura local original a qual estaria impoluta de influências uniformizantes da globalização:

As dimensões culturais da globalização e sua relação com toda a história da modernidade continuam mal compreendidas, amiúde pela simples razão de que a cultura “real” ou “autêntica” (especialmente quando enquadrada num contexto antropológico ou pós-herderiano) é vista como aquela que é subjetivamente compartilhada por uma dada comunidade, e, portanto, como cultural local, ao passo que apenas os processos econômicos e a mudança tecnológica são percebidos como universais e globais. Nessa visão, o local opõe-se ao global como tradição cultural autêntica, enquanto o global funciona como “progresso”, isto é, como uma força de alienação, dominação e dissolução. Mas o binário global-local é tão homogeneizante quanto a suposta homogeneização cultural do global à qual se opõe (HUYSSSEN, 2014, p. 23).

Uma questão também apontada pelo autor é a do modelo superior e inferior – semelhante ao ambiente criado em torno do brega, no Brasil, na década de 70 – que demonstra como o espaço cultural do começo do século XX foi sendo sumariamente dividido entre cultura de massa e cultura de elite:

O espaço cultural que foi habitado pelo modernismo dividia-se em superior e inferior, em uma cultura de elite e uma cultura de massa cada vez mais mercantilizada. O modernismo foi, a grosso modo, a tentativa de fazer o postulado europeu tradicional da cultura superior voltar-se contra a própria tradição e criar uma cultura superior

radicalmente nova, que descortinasse horizontes utópicos de mudança social e política (HUYSSSEN, 2014, p. 27).

A recolocação em pauta dessa problemática nas abordagens sobre modernidade dentro do espectro cultura/sociedade em contextos globalizantes pode incentivar novas perspectivas de análises que vão além das oposições básicas cultura de massa *versus* cultura de elite ou global *versus* local, reinserindo discussões sobre estruturas hierárquicas e estratificações de classes sociais que vem promovendo transformações no modo de produzir e disseminar a cultura de determinada sociedade de acordo com o seu meio e espaço-temporal:

O modelo superior *versus* inferior, conhecido principalmente pelos debates sobre o modernismo, pode ser repensado de maneira produtiva e relacionado com o desenvolvimento cultural de sociedades “periféricas”, pós-coloniais ou pós-comunistas. Na medida em que capta aspectos das hierarquias culturais e da classe social, de raça e religião, das relações de gênero e codificações da sexualidade, de transferências culturais coloniais, da relação entre tradição cultural e modernidade, do papel da memória e do passado no mundo contemporâneo, e da relação entre a mídia impressa e os meios visuais de comunicação de massa, ele pode tornar-se produtivo para as análises comparativas da globalização cultural de hoje, bem como para uma nova compreensão de caminhos anteriores e diferentes, seguidos dentro da modernidade (HUYSSSEN, 2014, p. 28-29).

Nesse sentido, a ideia de globalização não implica necessariamente um processo de instaurar o global em detrimento do local, tampouco incorre no reducionismo clichê de apregoar a simples aglutinação morfológica: global mais local é igual a glocal. O local está ligado ao constructo identitário e social de determinada localidade concreta e pode ser considerado um aspecto da globalização. Já a globalização envolve a intensificação das relações sociais interligadas por localidades espalhadas pelo globo, dinâmicas de interação que rompem as barreiras demarcadas pelo espaço e tempo com o uso de novos recursos tecnológicos (GIDDENS, 1995)

O global não é em si mesmo contraposto ao local. Em vez de que muitas vezes o local é referido como essencialmente incluído dentro de uma concepção flexível do global. Nesse sentido, a globalização, definida em seu sentido mais amplo como a compressão do mundo como um todo, envolve a ligação de locais (ROBERTSON, 1994, p. 43, nossa tradução)³⁹.

Na modernidade de fluxos intercambiáveis e transmutações constantes, a glocalização é permeada de hibridações e interconexões dos níveis locais e globais, e, por esta assim ser constituída, passa a atribuir ressignificações para todos os símbolos globais intercorrentes do multiculturalismo cada vez mais presentes no mundo contemporâneo:

Roland Robertson descreveu essa dinâmica de mudança em termos do conceito de “glocalização”. O desenvolvimento de diversos campos sobrepostos de vínculos

³⁹ The global is not in and of itself counterposed to the local. Rather. What is often referred to as the local is essentially included within a flexible conception of the global. In that sense globalization, defined in its most general sense as the compression of the world as a whole, involves the linking of locales.

globais-locais criou uma condição de panlocalidade globalizada (...). Essa condição de glocalização também representa uma mudança de um processo de aprendizagem mais territorializado e vinculado à sociedade-estado-nação para um mais fluido e translocal. A cultura tornou-se um software humano muito mais móvel, empregado para misturar elementos de diversos contextos. Com formas e práticas culturais mais separadas do enraizamento geográfico, institucional e atributivo, estamos testemunhando o que Jan Nederveen Pieterse chama de "hibridização" pós-moderna. (GABARDI, 2000, p. 33 - 34, nossa tradução)⁴⁰.

Seguindo o raciocínio, poder-se-ia apontar que glocalização não subentende ofuscar as identidades locais, mais utilizar de toda esta carga de influências para agregar estilos e estéticas das mais diversas, fundi-las, para então criar novas formas de representações culturais. Um exemplo muito claro deste processo ocorreu com a produção da indumentária de Wanderley que, em meados de 1985, primeiro Rock in Rio, trabalhou em um estúdio de televisão que fazia a retransmissão do festival de música *Rock in Rio* para outras cidades do canal 04, no Rio de Janeiro, que era a Globo. A Globo passava o sinal para as estações e Wanderley era operador de equipamento de áudio e vídeo e fazia a recepção e retransmitia, de forma que aquela experiência lhe causou um grande impacto introspectivo sobre sua iminente carreira, pois aquela atmosfera de estar em contato direto com toda aquela influência norte americana o fazia ter a impressão de estar fisicamente no evento:

E na época, eu vi desembarcar no aeroporto do Galeão, do Rio, Nina Heing, quando eu vi Nina com aquele visual, aquele cabelo dela maluco, automaticamente eu associei a Baby Consuelo, que foi exatamente copiado da Nina Heing e daquela rapaziada do Sexy Pistol. Talvez você vê na minha conversa aqui a inserção do rock n roll, né? Que eu tenho isso no sangue, na veia. Depois desembarcou Scorpions, AC DC, Whitesnake, eu vi aqueles caras fiquei impressionado com o visual, aquela coisa americana e inglesa era negócio maluco naquele tempo. Foi quando desembarcou o Queen, com nosso querido, saudoso e imortal Freddy Mercury. Então foi daí que veio toda a inspiração, somado já a influência que eu já tinha, um pouquinho do cinto do Michael Jackson, as calças do Sebastian Bach (Skid Row), o brilho do Elvis Presley e o cabelo de Nina Heing. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

⁴⁰ Roland Robertson has described this dynamic of change in terms of the concept of "glocalization". The development of diverse, overlapping fields of global-local linkages has created a condition of globalized panlocality (...). This condition of glocalization also represents a shift from a more territorialized learning process bound up with the nation-state society to one more fluid and translocal. Culture has become a much more mobile, human software employed to mix elements from diverse contexts. With cultural forms and practices more separate from geographic, institutional, and ascriptive embeddedness, we are witnessing what Jan Nederveen Pieterse refers to as postmodern "hybridization".

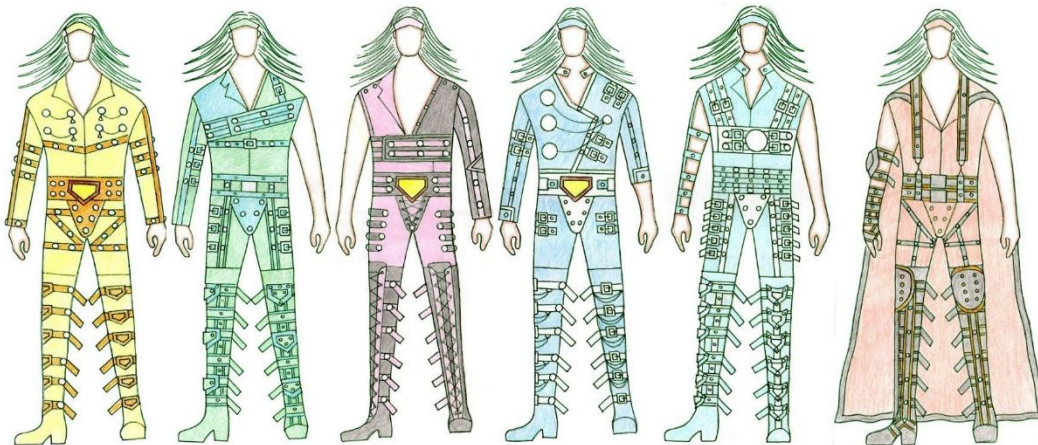
Fotografia 4 – Estúdio de televisão filiado a Globo, 1985.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

E foi com esta miscelânea de influências intercontinentais que Wanderley Andrade deu origem a excentricidade do seu visual, combinando acessórios e penduricalhos dos mais diversos: luvas, botas, joias, óculos e, principalmente, o que viria a se tornar a marca registrada de suas produções – as roupas, que são idealizadas e desenhadas por ele próprio.

Figura 8 – Figurino desenho a mão por Wanderley Andrade, 1985.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

A extravagância de cores e formas que delineiam seus figurinos incute de maneira sutil uma crítica a uma parte da sociedade que, não conhecendo o seu trabalho, passa a julgá-lo de maneira depreciativa. Tal afronta revela o quão “brega” – agora no sentido depreciativo da

palavra – esta parte da massa que consome música no Brasil é em não conhecer a vastidão de expressões culturais que existem no Brasil, acrescentando que, embora imersos neste mundo tecnológico desenfreado, Wanderley transmite a mensagem de simplicidade e identificação com seu povo, não dos grandes centros urbanos que desconhecem tais representações, mas com o “povão” das periferias, da classe social baixa invariavelmente depreciada aos olhos das elites e classes dominantes.

Fotografia 5 – Show ao vivo, 2004.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Outro ponto importante na produção de Wanderley é no aspecto musical que se dá na incorporação de elementos que são absoldidos de outros gêneros musicais para modelar a sonoridade de suas composições. Estas fusões entre sons local e global repousa novamente sobre o conceito de hibridismo cultural, onde os vínculos e apropriações culturais nada mais são do que fronteiras articuladas entre si, em virtude da desterritorialização dos processos simbólicos e realocização em velhas e novas apropriações (CANCLINI, 2003).

Munido do seu vasto conhecimento e repertório da música internacional, Wanderley comenta a importância que o cantor Roberto Villar teve no início da segunda geração do *brega* no Pará, que ocorreu em 1997, atribuído a ele o pioneirismo de implementar com maior eficiência o estilo “caribenho” da guitarra já conceituada na *lambada/guitarrada*, que fizera muito sucesso outrora, a exemplo dos trabalhos de Pinduca e Mestre Vieira. Estas e outras

peculiaridades do trabalho de Roberto Villar foram assimiladas e incutidas nos trabalhos posteriores de Wanderley:

Em 1997, quando vi o CD Roberto Villar com aquele som dele bonito, uma música romântica acelerada, me arremeteu na hora ao que eu já escutava, dos artistas americanos que eu adorava, Elvis, Del Shannon, Paul Anka... Tinha aquela coisa da guitarra pica-pau⁴¹ vindo da *guitarrada*, do calypso do sul, aquela bateria twist meio Jerry Lee Lewis meio Chuck Berry. Associando tudo isso ao romantismo das letras, muito por influências das bandas de rock de fora, contando também o que a gente vivia aqui, do cotidiano, eu pensei “caraca, é por aqui que eu vou!”. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Em paralelo com suas influências dentro do Pará, Wanderley tem dois grandes artistas brasileiros como suas maiores referências em termos de composição de letras: Raul Seixas e Reginaldo Rossi, admiração esta que rendeu a gravação de CD interpretando os maiores sucessos do Raul Seixas, em 2012 (ver anexo G), e a gravação de um DVD, em 2014, em tributo à Reginaldo Rossi (ver anexo H):

Quando um CD está sendo escrito, é unido o útil com o agradável. Como eu sou um cara da noite, sou um cara do chamado show bussiness, eu tenho que ter, irmão, a identidade do povo, essa cumplicidade que tenho que ter. Então é uma busca particular, nunca é aleatório. Nas minhas composições, o amor é a regra. Aí tu ver o ladrão, traficante, detento, terrorista... tu vai ver a canção, a canção fala do amor, fala do cotidiano, cara, você tem sentimentos, você tem amores ou pretende ter amores, então de uma forma ou de outra tu vai se identificar, é esta a minha busca, falar de amor. Raul Seixas foi uma grande inspiração nisso, além das mensagens que ele passava de maneira subliminar, ele já falava de amor na sociedade alternativa dele “faze o que TU queres e o todo a de ser da lei, a lei é o amor, amor sob vontade”⁴². E ele falava tudo isso de uma forma simples, mas ao mesmo tempo poética. Acredito que muitas coisas do meu estado comportamental eu herdei de Raul. Aí entra o Reginaldo [Rossi] também como uma grande inspiração, eu comecei a ouvir com nove anos, e tive o privilégio depois de muito tempo, de ter sido amigo dele além de fã (ver anexos I, J e L). Reginaldo tinha um jeito muito único de falar sobre o amor, de tratar as mulheres, ele era o advogado das mulheres (risos). Ele tinha um jeito muito particular de falar sobre o amor. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Com a crise da indústria fonográfica e das grandes gravadoras, Wanderley foi desenvolvendo um negócio autossustentável: começou a lançar seus discos de maneira independente, fazendo a distribuição por intermédio de parcerias com selos de pequeno e médio porte. Apesar das desvantagens de quando se escolhe desenvolver um trabalho de forma independente, estando sujeito a um menor alcance de público, suporte na pré-produção e gravação das faixas musicais e distribuição do material final, há inúmeras vantagens, como: maior controle sobre as decisões do trabalho/carreira do artista e um maior faturamento com as vendas do material, principalmente, se levarmos em conta que a medida que os anos foram

⁴¹ Expressão para designar uma técnica peculiar de guitarra, que consiste em um movimento alternado de palhetada com a mão direita, com o timbre *clean*.

⁴² Esta frase está contida no *Livro da Lei*, de Aleister Crowley, o qual Raul Seixas demonstrava ser um grande aficionado por sua obra.

passando e o avanço tecnológico acompanhando, a dependência do artista pelas grandes gravadoras se tornou obsoleta, no máximo, uma opção:

Na época do vinil era um controle que havia das gravadoras em quase tudo, por nós talvez muito pouco, as gravações eram de uma polegada, não tinha gravação digital, era tudo analógico, e era muito bacana as gravações também, só que agora nós estamos dentro de um outro patamar tecnológico, certo? Hoje, se você não se organizar você vai estar fora do sistema. Eu arrisco dizer para você que hoje os direitos autorais, meu parceiro, tá bem mais fácil de você ganhar com mais notoriedade, com mais volume do que na época em que você gravava nas gravadoras. Hoje, por exemplo, eu ganho muito mais de direitos autorais do que quando eu estava na minha gravadora, muito mais! porque aí tem grandes empresas específicas para determinada coisa, e elas administram você, a parte do marketing, arrecadação e tudo, tá entendendo? O detalhe também é que você ganha em dólar, não ganha nem em real, entende? Então você tem hoje esse controle, eu por exemplo sei quantas vezes a minha música tá tocando, eu tenho os gráficos todinhos nessas plataformas digitais. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

Na década de 90, o brega tinha a circulação do seu produto concentrado nas grandes lojas especializadas de música, nos shoppings e comércios afins. Nesse período, as arrecadações dos artistas provenientes da venda do seu trabalho já vinham demonstrando um certo declínio por conta das práticas de “pirataria” de CDs que eram muito comuns entre camelôs espalhados pelas periferias de Belém, desde a popularização da possibilidade da transferência e descompactação de um CD para um computador e subsequente produção de inúmeras cópias deste mesmo CD.

Como advento propulsor da modernidade e peça medular da revolução da vida contemporânea, a internet trouxe mudanças significativas para as formas de reprodução de mídias. A partir dos anos 2000 novas formas de acesso à música foram surgindo, entre elas o *download*⁴³, que, em primeira análise, soavam como uma espécie de democratização de conteúdo, pois oportunizava o acesso de qualquer pessoa, independentemente de sua classe social, a músicas, filmes, séries, entre outros. Com apenas um click, teria qualquer material dentro do seu computador. Obviamente, tal prática infringia os direitos autorais dos artistas, que ficavam sem receber por suas produções.

Este cenário não demoraria por muito tempo, quando em 2005 surge o *Youtube*, plataforma de compartilhamento de vídeos via streaming, permitindo que usuários carreguem, compartilhem e assistam a conteúdos hospedados na plataforma. O site ainda possibilita a monetização através de direitos autorais dos conteúdos, anúncios de patrocinadores, doação pelo *Super Chat* e *Super Sticks*⁴⁴, entre outros. Embalado neste fluxo, outros serviços de

⁴³ Ação de transferência de dados de um servidor remoto (Cloud, DHCP, FTP, Proxy, Web, entre outros) para um computador local.

⁴⁴ Recursos onde os espectadores podem destacar ao topo sua mensagem no chat da transmissão ao vivo ou comprar imagem animadas.

streamings com políticas de monetização similar foram aparecendo, como *Aple Music*, *Amazon music*, *Deezer*, entre outros:

Tinha nego aí que tinha para mais de 10 milhões de *view* no *Youtube* de Wanderley Andrade, dos meus CDs, das minhas canções, tá entendendo? E aí, eles estavam ganhando na minhas costas, agora não estão ganhando mais, quem tá ganhando sou eu, por conta disso, de eu agora ter entendido como funciona e tá empreendendo em cima disso. Tem artista, tem banda que ganha por mês R\$ 500.000 (quinhentos mil reais) de direitos autorais somando todas essas plataformas, é grande o volume, entende? E você sabe, porque tem gráfico mostrando tudo certinho. Pode haver desvio, mas não é melhor você ter o percentual de alguma coisa do que cem por cento de nada? Há oito meses atrás eu não sabia nem o que era isso pô, fui descobrir quando me procuraram “Wanderlei, tu tá perdendo dinheiro, cara, tu é um cara valiosíssimo, um cara muito conhecido, tu tá perdendo dinheiro, tem que ver direito isso aí, tem gente te roubando”. Só que com isso, implementaram outro detalhe agora que eu achei um barato: se você vai cantar uma música minha aqui, você pode colocar nas plataformas, beleza, não tem problema nenhum, vão dar o *view* pra você, mas os créditos (receita) vem pra mim, para o dono da música, quanto mais você ter *views* no *Youtube*, melhor ainda. Então pra mim melhorou muito. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

Um destaque entre os serviços de *Streaming* está o *Spotify*, serviço digital que dá acesso a conteúdo de mídias em geral, como músicas, *podcasts*, vídeos, entre outros. Foi lançado em 07 de outubro de 2008, é o serviço de música mais popular e com mais usuários do mundo, tendo atualmente mais de 456 milhões de usuários, destinando cerca de US\$7.000.000.000 (sete bilhões de dólares) à indústria musical, o maior valor pago por uma plataforma de streaming para o setor da música⁴⁵:

Eu sou um dos artistas paraense que mais movimenta o *Spotify*, e olha que entrei não faz muito tempo, se eu não me engano, são mais de 32.000 (trinta e dois mil) me seguindo, bota aí em média 70.000 (setecentos mil) ouvintes mensais, tirando por baixo. É a empresa que administra isso que me repassa, eu nem fico muito em cima, é tudo muito natural, muito orgânico, imagina se eu tivesse uma equipe de marketing por trás, entende? É isso que eu acho bem bacana, você lançar um CD e ter toda esse alcance, ter o teu trabalho chegando para o teu público e até para quem não te conhece, me acha por lá, ouve a minha música e passa a me acompanhar, tudo aleatório. Por exemplo, *A Conquista*, tem mais de 3.000.000 (três milhões) de acesso, *Traficante do Amor* quase 3.000.000 (três milhões) também, o *Melô do Ladrão* tem mais de 1.000.000 (um milhão), por aí vai. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021)

Como qualquer negócio, à medida que cresce a demanda, novas ferramentas são aperfeiçoadas para viabilizar o lado de quem produz, melhorando o engajamento entre os consumidores, fidelizando os fãs, aumentando o alcance para novos seguidores, difundindo produtos, ideias, serviços, enfim, conexões são aperfeiçoadas para tornar a empreitada de quem faz ou consome música em uma experiência única e agradável, tentando se aproximar cada vez mais da experiência presencial.

⁴⁵ Disponível em: <<https://loudandclear.byspotify.com/>> Acesso em 07 Out. 2022.

Todavia, alinhar as atividades do campo das artes que invariavelmente possuem fortes raízes culturais e fruição particular do artista, com a criação de um “produto” que segue a orientação de modelos baseados na indústria de larga escala concatenada com exigências mercadológicas não parece ser uma tarefa nada fácil, acrescentando o agravante de encarar uma pandemia mundial e todas as dificuldades que lhe acompanham. Então, como se desenvolveu a relação da música com as dinâmicas de mercado na fase de apogeu do coronavírus?

2.3. Indústria criativa e o mercado da música na era COVID-19

Inúmeros setores precisaram se reinventar no mundo inteiro em face dos danos causados pela pandemia COVID-19. O enclausuramento na vida cotidiana a fim de conter o contágio do corona vírus, fato que praticamente interrompeu o mercado da música, seja ela em estúdios de gravação ou apresentações ao vivo, limitou a classe artística a compósitas e coletivas experiências nos meios virtuais, levando ao crescimento substancial das plataformas de streamings de áudio e vídeo e consequente possibilidade de monetização utilizando esse mecanismo. Com a indefinição de retorno das atividades habituais, o setor da música acumula prejuízos incalculáveis, de acordo com dados da ABRAPE⁴⁶, estima-se que mais de 450 mil eventos que estavam agendados para 2020 foram cancelados, culminando em uma perda inicial de R\$ 11.100.000.000 (onze bilhões e cem milhões de reais) para a classe, computado nos três primeiros meses após as medidas de lockdown. Os dados mostram que o setor do entretenimento representa 4,32% do Produto Interno Bruto (PIB) do Brasil, gerando um total de R\$ 209.200.000.000 (duzentos e nove bilhões duzentos mil reais) de faturamento em toda a cadeia produtiva.

Nesse cenário de eclosão de múltiplos episódios catastróficos de crise sanitária, econômica e do avanço de outros eventos contemporâneos, como a difusão da globalização, dos meios técnicos científicos e informacionais e subsequente intensificação da cultura tecnológica, a indústria criativa surge desempenhando um papel importante para a movimentação de toda uma cadeia produtiva voltada para mercados que utilizam modelos pautados na valorização do conhecimento e no trabalho criativo. Devido ao profundo remodelamento das formas de consumo e produção, em que emerge novas formas cada vez mais focadas nas dimensões criativas e tecnológicas do mercado, é necessário direcionar um

⁴⁶ Criada em 1992, a Associação Brasileira dos Promotores de Eventos - ABRAPE, é a maior entidade do setor no país, com presença em 22 Estados, que visa promover o desenvolvimento e a valorização das empresas produtoras e promotoras de eventos culturais e de entretenimento no Brasil.

olhar mais concatenado em como se organizam as ações e atividades voltadas para esses novos modelos econômicos. Antes de adentrar no segmento das artes, mais especificamente do mercado da música em si, é necessário compreender e distinguir os conceitos entre economia criativa, indústria criativa e economia da cultura.

A ideia de tornar a criatividade como uma espécie de ativo, integrou as políticas econômicas mundiais que se intensificaram no início da década de 1990, que pressupunha uma abordagem baseada na inovação de ideias como um valor simbólico impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico, fatores estes que definiriam os rumos de uma nova economia global emergente. Como conceito, a indústria criativa surge em 1994 na Austrália, quando o governo representado naquele momento pelo ministro Paul Keating, apresenta um documento com uma nova política cultural batizada de *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy* (1994), planejada para incorporar novas perspectivas quanto à utilização de TI (tecnologia de informação) e toda a gama de inovações propiciada pela mídia digital. O relatório ressaltava a importância que a cultura desempenhava para o fortalecimento da identidade nacional, bem como o potencial que o setor cultural trazia para o desenvolvimento econômico do país. Este foi o primeiro registro de uma sistematização formal de política pública com financiamento para instituições dos setores culturais.

O segundo grande marco da indústria criativa aconteceu em 1997, no Reino Unido, quando um recém-eleito novo partido trabalhista (new labour) encabeça uma ação para conceber as indústrias criativas como parte inerente do plano econômico do governo. Sob influência em parte pelo pensamento da difusão das novas tecnologias de informação em paralelo com as ideias já lançadas no relatório e posterior documento de política pública cultural do governo australiano de 1994, cria-se então o *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS) com a objetivo de alinhar os setores criativos britânicos com o novo mundo digital que avança pelo mundo, reconhecendo a imprescindibilidade da formulação e estabelecimento de políticas públicas para o segmento cultural do país. Por intermédio de um mapeamento minucioso das atividades que envolviam o ato criativo, a DCMS classificou as seguintes áreas como setores criativos: arquitetura, artesanato, artes performáticas, cinema, design, design de moda, mercado de artes e antiguidades, software, softwares interativos para lazer, música, publicidade, indústria editorial, rádio, museus, galerias e tradições culturais e TV.

Desde então, diferentes concepções são discutidas para tratar cultura/indústria/economia dentro do espectro criativo/tecnológico (CORNFORD e CHARLES, 2001; DCMS, 2001; HARTLEY, 2005; JAGUARIBE, 2006; JEFFCUT, 2000) em

destaque a obra de John Howkins, *Creative economy: how people make money from ideas* (2001), trouxe pela primeira vez o termo “economia criativa”, com o entendimento de que todo o trabalho intelectual dentro de qualquer modelo de indústria criativa tem e deve ser tratado como propriedade intelectual protegido por direitos autorais, a exemplo de uma música, um filme, uma obra de arte, entre outros, mesmo que a produção de bens, produtos e serviços exista apenas no mundo virtual.

Em síntese, as indústrias criativas são núcleos da economia criativa que se organizam de diferentes formas, semelhantes à organização de indústrias, e atuam no campo da criatividade. É um sistema de produção local, constituído de sistemas lógicos, de base operacional integrada, com sistemas de composição próprio e processos de fluxos de dinâmicas produtivas muito próximo das indústrias:

É geralmente aceito que este termo se aplica àqueles indústrias que combinam a criação, produção e comercialização de conteúdos intangíveis e de natureza cultural. Esses conteúdos são normalmente protegidos por direitos autorais e podem assumir a forma de bens ou serviços. Dependendo do contexto, as indústrias culturais podem também ser referidas como "indústrias criativas", "sunrise" ou “indústrias orientadas para o futuro” no jargão econômico, ou “indústrias de conteúdo” no jargão tecnológico. A noção de indústrias culturais geralmente inclui impressão, editorial e multimídia, audiovisual, fonográfico e produções cinematográficas, bem como artesanato e projeto. Para alguns países, este conceito também abrange arquitetura, artes visuais e cênicas, esportes, fabricação de instrumentos musicais, publicidade e turismo cultural. As indústrias culturais agregam valor aos conteúdos e geram valores para indivíduos e sociedades. São intensivos em conhecimento e mão-de-obra, criam empregos e riqueza, alimentam a criatividade – a “matéria-prima” que do que é feita – e promovem a inovação na produção e processos de comercialização. Ao mesmo tempo, as indústrias culturais são centrais na promoção e manutenção da diversidade cultural e na garantia do acesso democrático à cultura. Essa natureza dupla – tanto cultural quanto econômica – constrói um perfil diferenciado para as indústrias culturais. Durante a década de 1990 cresceram exponencialmente, tanto em termos de criação de emprego e contribuição para o PIB. Hoje, a globalização oferece novos desafios e oportunidades para o seu desenvolvimento⁴⁷ (UNESCO, 2000, p. 12, tradução nossa).

⁴⁷ It is generally agreed that this term applies to those industries that combine the creation, production and commercialization of contents that are intangible and 11 cultural in nature. These contents are typically protected by copyright, and they can take the form of goods or services. Depending on the context, cultural industries may also be referred to as ‘creative industries’, ‘sunrise’ or ‘future-oriented industries’ in the economic jargon, or ‘content industries’ in the technological jargon. The notion of cultural industries generally includes printing, publishing and multimedia, audiovisual, phonographic and cinematographic productions, as well as crafts and design. For some countries, this concept also embraces architecture, visual and performing arts, sports, manufacturing of musical instruments, advertising and cultural tourism. Cultural industries add value to contents and generate values for individuals and societies. They are knowledge and labour-intensive, create employment and wealth, nurture creativity – the ‘raw material’ they are made from – and foster innovation in production and commercialization processes. At the same time, cultural industries are central in promoting and maintaining cultural diversity and in ensuring democratic access to culture. This twofold nature – both cultural and economic – builds up a distinctive profile for cultural industries. During the 1990s they grew exponentially, both in terms of employment creation and contribution to GNP. Today, globalization offers new challenges and opportunities for their development.

Como já mencionado, a economia criativa é o macro ambiente no qual há vários setores criativos, mas que se organizam semelhantemente como indústrias, formando assim uma economia da cultura. Ela é o grande campo onde se promove a criação do intangível, ela engloba vários segmentos da indústria criativa, segmentos estes que possuem atividades produtivas fincadas no conhecimento e nas habilidades de criação inata do ser humano, “matérias-primas” que podem ser encontrados em abundância e de maneira uniforme em qualquer parte do mundo, o que promove a democratização cultural e universalização de oportunidades, considerando que todos podem ter acesso a esses recursos presentes no potencial intelectual de cada indivíduo.

Em 2011, surge no Brasil, por intermédio do Ministério da Cultura (MinC), o *Plano da Secretaria da Economia Criativa – Políticas, Diretrizes e Ações (2011 a 2014)*, tendo como secretária da Economia Criativa a especialista Cláudia Leitão, que se baseou no vetor de economia criativa oriunda da Austrália e potencializou as competências previstas no referido modelo. Além de institucionalizar as produções na área da cultura, o plano tem como objetivo “a formulação, implementação e monitoramento de políticas públicas para um novo desenvolvimento fundado na inclusão social, na sustentabilidade, na inovação e, especialmente, na diversidade cultural brasileira” (SEC, 2011, p. 11). Em 31 de maio de 2012, foi criada a Secretaria de Economia Criativa, que tomou por base de orientação:

Os setores criativos são todos aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de valor simbólico, elemento central da formação do preço, e que resulta em produção de riqueza cultural e econômica. (...). Partindo-se, então, desse conceito, conforme representado na figura a seguir, percebemos que os setores criativos vão além dos setores denominados como tipicamente culturais, ligados à produção artístico-cultural (música, dança, teatro, ópera, circo, pintura, fotografia, cinema), compreendendo outras expressões ou atividades relacionadas às novas mídias, à indústria de conteúdos, ao design, à arquitetura entre outros (SEC, 2011, p. 11).

A criatividade invariavelmente participa – por motivos óbvios – de toda manifestação que envolva artes, que, dependendo do período, difere na maneira em que é institucionalizada, podendo ser arte pela arte, ligada ao conceito estético (BOURDIER, 1996) ou institucionalizada como produto seguindo as leis de mercado vigentes (HARTLEY, 2005). A atuação das indústrias criativas na pandemia, guardadas as devidas proporções, tornou a produção artística em um processo análogo à mercadorização, na medida em que, em um momento no qual o contato físico não era possível, limitando as fontes de onde os artistas tiravam seu sustento, levou à utilização constante de novas tecnologias aliadas à base criativa, intensificando a mudança na maneira como os bens e serviços culturais – a exemplo da música – iam sendo produzidos e, principalmente, distribuídos. De certo modo, a COVID-19 atuou como um

catalisador na transição dos métodos padrões de produção, circulação e consumo para a digitalização de todo estes processos.

De acordo com dados divulgados pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan)⁴⁸, a indústria criativa conseguiu manter positivo durante o primeiro ano da pandemia do coronavírus os números de alguns segmentos, como o caso do Consumo (Design, Arquitetura, Moda e Publicidade & Marketing) e Tecnologia (P&D, Biotecnologia e TIC) com taxas de expansão de 20,0% e 12,8% respectivamente, no entanto segmentos como Cultura (Patrimônio e Artes, Música, Artes Cênicas e Expressões Culturais) e Mídia tiveram fortes quedas de -7,2% e 10,7% respectivos, se comparados aos dados do último mapeamento feito pela instituição em 2017:

Em 2020, a Indústria Criativa empregou 935 mil pessoas, uma alta de 11,7% em relação a 2017. No entanto, é preciso levar em conta a grande heterogeneidade entre os segmentos da Indústria Criativa, em que as áreas de Consumo e Tecnologia tiveram grande crescimento no período, acompanhado por fortes quedas em Cultura e Mídia. (...). Esse movimento torna-se ainda mais relevante ao considerar que, no mesmo período, o mercado de trabalho brasileiro registrou contração de -0,1%. Isso evidencia a solidez do mercado criativo mesmo diante das relevantes oscilações político-econômicas e sociais que marcaram os últimos anos (FIRJAN, 2022, p. 7-8).

Em meio ao caos, a solução adotada pelos profissionais da música foi unir sua bagagem e experiência com as tecnologias digitais de compartilhamentos de conteúdos que naquele momento se mostrava rentável e ao mesmo tempo acolhedora: as *lives*, que são transmissões ao vivo de áudio e vídeo que acontece online, pela internet, e são frequentemente transmitidas pelas redes sociais ou plataformas de compartilhamento de vídeo. Este formato permite ao espectador a possibilidade de interagir com o artista através de curtidas e comentários, bem como observar as interações dos demais espectadores que estejam participando da mesma programação.

Neste cenário, Wanderley Andrade foi um dos artistas do gênero *brega* que mais se adaptou às novas formas de distribuição do seu trabalho, participando de inúmeros *podcasts*, produções de *clips* com paródias que tematizavam sobre a conscientização das medidas de isolamento, além das *lives* as quais realizou cerca de 30 sessões. Estas *lives* geralmente eram realizadas de duas maneiras: a primeira no formato de *pocket show* individual, no qual a produção ficava a cargo do próprio Wanderley, desde os equipamentos de captação de áudio e vídeo, estúdio, arrecadação do chamado *covert artístico virtual*, que consistia na doação por *pix* de qualquer valor na conta do cantor; o segundo formato consistia em uma estrutura que poderia ser patrocinada por uma empresa, empresário ou poder executivo. Dentre inúmeras

⁴⁸ Disponível em: <<https://firjan.com.br/economiacriativa/pages/default.aspx>> Acesso em: 20 Set. 2022.

apresentações que receberam patrocínio externo, a *Live Wanderley Andrade: ao vivo e preso em Imperatriz/MA*, que fazia alusão, de maneira humorada, sobre a condição de reclusão imposta pelo *lockdown* e do seu maior sucesso *Melô do Ladrão*. A *live* foi idealizada por um empresário, admirador do trabalho de Wanderley, e teve toda a estrutura bancada em parceria por um grupo de empresas. Entre a apresentação das músicas, havia bate papo com um apresentador sobre trajetória artística, polêmicas da carreira, vida durante a quarentena, entre outros assuntos.

Fotografia 6 – Live Wanderley Andrade: ao vivo e preso em Imperatriz/MA, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Por conta das incertezas de quando o mercado da música voltaria ao seu estado normal de shows sendo realizados presencialmente, Wanderley comenta sobre o desafio que foi lidar com cancelamentos de shows e sobreviver durante este período sem remuneração:

Eu passei 120 dias preso em pânico dentro do meu apartamento em Belém devido à pandemia, eu não podia ver uma barata, eu já saia espirrando álcool (risos). Em casa não entrava ninguém, somente o meu irmão e de cabeça pra baixo, tá entendendo? Mas ainda assim eu peguei, fiquei sem sentir nada, gosto de nada, mas ficou só nisso. Por causa de toda essa confusão, foram 72 shows cancelados, foi um tempo muito difícil, mas não estou preocupado não, só agradecer ao Nosso Senhor, “oh, Jesus Cristo, obrigado!”. Uns 50 eu já estou tentando remarcar, sou muito solicitado e muito querido, graças a Deus (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

Nesse ínterim, o engajamento proporcionado pelas plataformas de mídias e das redes sociais sendo incorporadas nas divulgações mostrou a possibilidade de fazer transmissões com modesta produção e equipamentos no conforto e intimidade do próprio lar. Segundo Wanderley,

as primeiras *lives* aconteceram de maneira despretensiosa, por ocasião do ostracismo provocado pelo isolamento social:

O precursor de *lives* nesse meio do *brega* foi seu amigo aqui Wanderley Andrade, eu pesquisei e não tinha ninguém antes de mim aqui no Pará na quarentena. A primeira *live* que eu fiz aqui foi meio que sem nenhuma intenção, foi correndo na esteira fazendo exercícios (risos), e mesmo assim, deu setecentas mil visualizações em poucos dias, eu nunca vi um negócio desses, foi um record. Então, eu nem mexia com redes sociais, hoje, pra tu ter uma noção, a gente começou com cinco mil de *Facebook*, seis mil de *Instagram*... então a gente começou a entrar sério nisso e hoje a gente já tá com cento e quarenta mil somando todas essas redes, com três meses e pouco só. Agora quando faço uma *live*, é rápido, a visualização é oito, nove mil em pouco minutos. (ANDRADE, entrevista realizada em 16/02/2021).

À medida que soluções iam sendo implementadas para o retorno gradual das atividades presenciais, como a aplicação da vacina, medidas de distanciamento e uso extensivo de máscaras e álcool em gel, *lives* produzidas pelo Estado foram sendo realizadas, como foi caso do projeto “Música Remota” em parceria com a Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP), com transmissões feitas pelo *Youtube*.

Fotografia 7 – Projeto Música Remota, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de Wanderley Andrade. Belém, 16 de fev. 2021.

Por conseguinte, o que antes era separado entre música e mercado, hoje se funde e se transforma, converte-se em produtos, negócios, serviços que são monetizados e possuem valor para serem comercializados, trazendo renda para o artista. Todo este movimento das *lives*, além do socorro imediato propiciado por tal ferramenta, foi um prenúncio dos investimentos de

amparo à classe artística que viriam, posteriormente, por intermédio das políticas públicas de incentivo à cultura.

O modelo criado pela indústria criativa, do uso da tecnologia juntamente com a criatividade, não foi importante apenas para o setor privado de empresas e empresários, mas tem sido importante objeto de estudo para fins acadêmicos, administrações governamentais, poder público dentro de debates sobre aspectos sociais de produção de segmentos subalternos e, principalmente, na formulação de políticas públicas, desde a definição dos setoriais até seu plano de execução, servindo de base para os principais editais de fomento à cultura que foram ofertados durante o enfrentamento do coronavírus em todo o Brasil.

3. O SHOW NÃO PODE PARAR: POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO À CULTURA

Em meio ao caos gerado no período pandêmico, os editais de incentivos foram um importante estímulo para o setor cultural, permitindo que as produções artísticas continuassem a obter receitas ao mesmo tempo em que seguiam as orientações de confinamento da Organização Mundial de Saúde (OMS). Os artistas e todos os profissionais que constituem a cadeia cultural foram os primeiros a terem suas atividades suspensas e os últimos a serem reconfigurados, pela informalidade inerente de grande parte dos profissionais que atuam neste mercado. Embora pareça óbvio, mas nesse silêncio ensurdecedor que acometera as urbes, a música desempenhou um papel de profícuo benfazejo, em que melodias puderam continuar acalentando corações atribulados, graças ao apoio de políticas de financiamento e fomento à cultura implementadas neste período.

As políticas públicas, enquanto iniciativa do Estado para garantir direitos guardados pela Constituição Federal, compreendem um conjunto de ações visando a atender o interesse público coletivo sobre determinada área, neste caso, da cultura. Estima-se que atualmente estejam cadastrados no Mapa Cultural do Pará mais de 34 mil profissionais ligados à cultura e, com todo este expressivo número convivendo com o sofrimento e experiências de medo causadas pela alta mortalidade do coronavírus, ainda tinham que lidar com todas as dificuldades de ordem financeira. Logo, iniciativas de amparo por parte do governo do Estado foram tomadas com editais e projetos sendo lançados por diferentes frentes. No entanto, um dos principais problemas quando se trata da execução de qualquer edital de incentivo reside na captação dos recursos, que, dependendo do perfil da lei/projeto, pode haver diferença na forma como acontece a captação e repasse da receita.

Um dos maiores referenciais em se tratando de fomento à cultura é o *Programa de Incentivo à Cultura Semear*, ou como é popularmente conhecido, a *Lei Semear*, criado pela Lei nº 6.572, de 08 de agosto de 2003, regulamentado pelo decreto Nº 847/2004. O programa é um dos principais instrumentos da política de estímulo à produção e pesquisa no campo cultural por meio de colaboração entre poder público e setor privado, consistindo no abatimento de imposto fiscal de empresas e/ou pessoas jurídicas parceiras. No Pará, entre os anos acometidos pela pandemia até o ano de 2022, o programa passou de 3.000.000 (três milhões) para 15.000.000 (quinze milhões) em renúncia fiscal de Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) para empresas patrocinadoras da cultura. Mesmo com a renúncia fiscal de

empresas atingindo cerca de 95% diminuindo a contrapartida até 5%, o que é excelente para o proponente, os artistas ainda dependiam da captação junto a estas empresas, que, de certa forma, acabava inviabilizando a realização do projeto, pois o artista proponente a receber a carta teria de ir em busca do patrocínio junto às empresas, mas, em muitos casos, não conseguia captar o valor total ou conseguia uma porcentagem insuficiente para arcar com todos os custos. Outro problema era com relação a quem seria contemplado: como alcançar os fazedores de cultura que residem longe da capital? Como contornar todos estes obstáculos referentes a estas problemáticas em meio a uma pandemia?

Allan Carvalho, artista da música, compositor, pesquisador, produtor musical e diretor do Departamento de Música da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT), explica que, com a “vitória da Lei Aldir Blanc”, que veio alguns meses após o auge de contaminações pelo COVID-19, no início de 2020, a solução para tais problemáticas se deu na construção de um mapa cultural, que era, basicamente, uma ferramenta de cadastro online que tinha como proposta atender as demandas que foram silenciadas e surpreendidas pelas medidas de contenção do Coronavírus. Por considerar estarmos situados dentro da Amazônia, reconhecida mundialmente por ser um território de grandes dimensões geográficas, sendo a maior floresta tropical do mundo, com extensão de aproximadamente 5.015.067,86 km², correspondendo por volta de 58,93% do território brasileiro, composta por 772 municípios⁴⁹, era evidente que havia um grande desafio inicial para alcançar todo o mosaico cultural que exprime a nossa cultura, já que a região norte engloba uma quantidade considerável de comunidades isoladas, como os quilombolas, os ribeirinhos, os indígenas, entre outros, e estes atores sociais deveriam ser impreterivelmente alcançados, já que fazem parte da pasta da cultura do nosso Estado. Allan destaca o papel determinante que a Secretária de Cultura do Estado do Pará, Ursula Vidal, desempenhou nesta empreitada:

A secretária Ursula Vidal chefiava o Fórum de Secretariado e Dirigentes de Cultura de todo Brasil, e ela foi muito, muito assídua, teve muito à frente, puxou muitos diálogos principalmente em nível local, né? Mas é porque a gente não tinha um mapeamento de quem eram esses artistas, porque pra gente pagar um cachê, a pessoa tem que tá toda legalizada para receber esse erário público, vamos dizer assim. Então, como transformar as ferramentas do Estado para se chegar “nas pontas”? Tem muito Estados que estão muito mais à frente nessa discussão, como São Paulo e Rio de Janeiro. Fora desse eixo do centro do país, o Pará teve uma certa relevância por conta dessa movimentação da Ursula (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/mapas-regionais/15819-amazonia-legal.html?=&t=o-que-e>>. Acesso em: 20.04.2022.

A principal dúvida que pairava à mesa da equipe da SECULT era: como se iria atender a toda esta demanda, já que isso exige não apenas o deslocamento em si, mas o fator tempo, correspondente ao cadastramento e organização deste, que em parte seria o complicador por se tratar de uma situação de urgência. A resposta veio por meio de uma intensa mobilização em direção a estas comunidades que até então estavam a quilômetros de distância da capital do Estado, barreira esta que foi efetivamente transposta com a implementação da tecnologia, por intermédio da criação de um cadastro on-line sendo realizado com o uso de aparelho celular e/ou tablet, e a contratação de parceiros para a coleta desses dados. Outro ponto decisivo, para que todos os trâmites ocorressem de maneira mais ágil, deu-se ao fato de que nessas localidades havia representantes legais que já estavam a par de todas as questões burocráticas e das agruras que passavam os artistas, como é o caso da Associação dos Municípios do Arquipélago do Marajó (AMAM), uma sociedade civil de abrangência Estadual, fundada em 1995, que atua em regime de cooperação com municipalidades e instituições marajoaras. A AMAM mobiliza e articula ações que promovem medidas necessárias para a captação de recursos financeiros, administrativos e técnicos visando ao desenvolvimento dos municípios do arquipélago do Marajó.

De forma semelhante, as comunidades indígenas foram assistidas, no tocante a coordenação e direcionamento das ações da busca ativa, em grande parte pela UFPA e seus grupos de pesquisa voltados a esses povos. Já a Coordenação das Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Pará (MALUNGU), fundada em 2004, desenvolveu um trabalho significativo para o mapeamento das comunidades quilombolas mais afastadas do Estado, pela sua organização independente e gerida organicamente por líderes quilombolas. As articulações com os povos indígenas e quilombolas não se fazem necessárias apenas pela questão da contemplação dos editais emergenciais, mas por conta de toda uma construção histórica pautada em um passado escravagista violento de repressão e trabalho forçado que, ao longo das décadas, ainda se encontram esquecidos quanto aos seus direitos básicos como cidadãos, com o desleixo expresso pela ausência de políticas que consigam abarcar seus direitos em condições e oportunidades equânimes quando o assunto são leis de incentivo à cultura. Mesmo com todos os avanços de políticas públicas e o esforço das secretarias de cultura em alcançá-los, ainda há um grande caminho para se alijar todas as injustiças e desigualdades sociais presentes na realidade desses povos:

A gente fez um diálogo muito grande com os movimentos, com as comunidades do Marajó que era AMAM; com a ajuda da UFPA nos movimentos indígenas; a rede de quilombos que era aquela MALUNGO, que é uma associação histórica aqui no Pará, né? Como é que eu vou chegar lá nos quilombos do Tocantins do Baixo Amazonas?

Então nós fomos atrás de quem sabe, de quem vive, no caso a MALUNGO, eles já têm essa articulação, eles já têm uma liderança lá no Baixo Amazonas e tem outra liderança no Marajó e tal, eles cuidam de todo esse mapeamento da rede de quilombolas em todo o Estado, e aí são vários braços. Dentro do município às vezes tem um gestor que se cativa por isso, então aí a gente foi começando a enxergar por intermédio deles, como é essas estratégias de chegar lá e mapear. Cada lugar foi uma situação, né? tinham lugares como no Marajó que foi mais fácil, talvez, porque já tinha uma associação dos municípios do Marajó, a AMAM, que já tinha uma entrada muito antecipada com isso, que era Marília [Tavares] até nossa amiga, aí facilitava. “Olha, vai chegar uma galera aí para consultar, vão logo agitando que é para se organizar, pegar documentação, assim assado...” Quem eram essas pessoas? eram pessoas do próprio movimento mesmo ou então pessoas dos próprios quilombos que fazem essa interlocução com a capital. A gente teve cuidado inclusive de lançar um edital, porque tudo no Estado é muito difícil, tu não pode meramente escolher o que quer fazer, você tem que fazer chamamentos públicos, tem que ter personas jurídicas para isso então. Ao mesmo tempo que a gente conversava com os movimentos, a gente também ia tendo noção de “Estado” em todos os sentidos. (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

O mecanismo de busca ativa responsável pelo sucesso no amparo aos artistas na pandemia foi realizado em 75 municípios os quais foram mapeados cerca de 700 comunidades divididas entre indígenas, ribeirinhas quilombolas e extrativistas, com a tutela do Governo do Estado e encabeçado pela SECULT. Este mapeamento se desenvolveu em parceria com a Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP) e realizou o cadastramento de agentes culturais que estavam no aguardo da contemplação dos recursos provenientes da *Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural*. A ação envolveu cerca de 35 associações e entidades na construção desta cartografia, que levou em média 200 colaboradores que recolhiam os dados em regiões remotas que só eram acessadas pelos rios em viagens que chegavam a durar até três dias em pequenas embarcações:

A pessoa estava invisibilizada, comunidades invisibilizadas, havia dificuldade pra o dinheiro chegar até a ponta. Então conseguimos, no diálogo com todas estas frentes e movimentos sociais, foram 19 setoriais pra dar conta de tudo, que são parece as pré-estabelecida ainda no PNC⁵⁰, da memória que temos dessa construção (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

O Plano Nacional de Cultura (PNC) estabelece as diretrizes para as políticas públicas de cultura, foi a primeira sistematização jurídico-institucional de Estado concernente ao campo cultural em diálogo com a gestão pública e a sociedade. Previsto na Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, assegura o direito constitucional à cultura e prevê um conjunto com 55 metas a serem atingidas até 2024, relativas a diversas áreas da cadeia cultural e de setores da economia criativa. Conforme o Art. 2º da Constituição Federal, são objetivos do Plano Nacional de Cultura:

⁵⁰ Plano Nacional de Cultura.

I - reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira; II - proteger e promover o patrimônio histórico e artístico, material e imaterial; III - valorizar e difundir as criações artísticas e os bens culturais; IV - promover o direito à memória por meio dos museus, arquivos e coleções; V - universalizar o acesso à arte e à cultura; VI - estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional; VII - estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos; VIII - estimular a sustentabilidade socioambiental; IX - desenvolver a economia da cultura, o mercado interno, o consumo cultural e a exportação de bens, serviços e conteúdos culturais; X - reconhecer os saberes, conhecimentos e expressões tradicionais e os direitos de seus detentores; XI - qualificar a gestão na área cultural nos setores público e privado; XII - profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais; XIII - descentralizar a implementação das políticas públicas de cultura; XIV - consolidar processos de consulta e participação da sociedade na formulação das políticas culturais; XV - ampliar a presença e o intercâmbio da cultura brasileira no mundo contemporâneo; XVI - articular e integrar sistemas de gestão cultural. XVII - monitorar, acompanhar e avaliar atividades, programas e políticas culturais relacionados à ocorrência de estado de calamidade pública de alcance nacional. (BRASIL, 2010)⁵¹

Tais objetivos serviram de base para que a equipe da SECULT chegasse a um consenso de modo a organizar da melhor forma o direcionamento das contemplações da Lei Aldir Blanc, considerando a rica diversidade em suas mais diversas expressões, sejam elas de raça, cor, sexo, crença religiosa, entre outros, definindo melhor os setoriais que seriam contemplados, que foram: Música, Artes Visuais, Dança, Teatro, Artesanato, Áudio Visual, Bandas de Música ou Sinfônicas, Circo, Patrimônio Cultural Imaterial, Patrimônio Cultural Material, Cultura Afro-Brasileira, Cultura Alimentar, Cultura Digital, Cultura Urbana Periférica, Culturas Indígenas, Culturas Populares, Espaços Culturais Reversão, Festivais Integrados, Juventude Ativa, Livro e Leitura, Moda e Design, Multilinguagens, Museu e Memoriais de Base Comunitária e Pontos e Pontões de Cultura. Todo este empenho deixou um importante mecanismo para o planejamento das políticas culturais no Pará que agora possa vir ocorrer a partir de novos editais de fomento à cultura:

E aí nesse sentido, fizemos os editais, porque é a demanda mais legal e democrática de acesso aos bens públicos, né? E fomos caminhando neste sentido. E agora o que vamos fazer com isso então acho que é que a gente agora já tem mais noção de Estado que é muito maior do que a gente pensava na rede de artistas de agentes culturais fazedores de cultura e aí é muito louco isso aí, né? Isso é uma bela de uma ferramenta, né? para que o Estado consiga fazer novos desdobramentos de atendimento nas comunidades do Estado afora (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

No Estado do Pará, dentre várias ações, três importantes editais emergenciais se destacaram durante o contexto de calamidade pública: a Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, o Festival Te Aquieta em Casa e o Festival Minha Banda na Cultura.

⁵¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm> Acesso em: 12 set. 2022.

3.1. Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural

Com o objetivo de amparar o setor cultural e mitigar os impactos causados pela COVID-19, cria-se a *Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural*, pautada na descentralização de recursos financeiros da União destinados aos entes federativos. Inicialmente, com a forte mobilização social de trabalhadoras e trabalhadores de diversos segmentos do campo artístico e cultural, até então desamparados por qualquer medida protetiva quanto a suas carreiras, foi proposto o projeto de lei 1.075/2020, de autoria da deputada Benedita da Silva, em parceria com outros parlamentares, uma ação que envolveu o poder público e Organizações da Sociedade Civil (OSC), projeto redigido em audiências públicas e pelos meios virtuais. Em 29 de julho de 2022, sob consenso e unanimidade no senado, o projeto foi sancionado e nomeado como Lei de Emergência Cultural nº 14.017/20, passando, logo em seguida, a ser chamada de *Lei Aldir Blanc* (LAB), em homenagem ao compositor Aldir Blanc, que veio a óbito no dia 04 de maio de 2020, após internação em estado grave de infecção urinária e pneumonia, agravadas em decorrência da COVID-19, sendo um dos primeiros artistas brasileiros de expressão mundial a ser acometido pelo vírus.

Com a implementação da lei, a União distribuiu de maneira descentralizada aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, em única parcela, o valor de R\$ 3.000.000.000 (três bilhões de reais), provenientes do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Metade destes R\$ 3.000.000.000 (três bilhões de reais) foi direcionada aos Estados e ao Distrito Federal. A equação definida para calcular o valor repassado para cada Estado e Distrito Federal foi feita da seguinte forma: 20% seguem critérios de rateio do Fundo de Participação do Distrito Federal (FPE) e dos Estados, e 80% é proporcional à população. Para os municípios, o cálculo dos valores considera: 20% que segue os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Municípios (FPM) e 80% é proporcional à população. Tal recurso foi aplicado, pelos Poderes Executivos locais, em ações emergenciais de apoio ao setor cultural, por meio de:

- I - renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;
- II - subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e,
- III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que

possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais (BRASIL, 2020b)⁵².

Importante assinalar que o FNC é um fundo público de política cultural originado pela Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura, nº 8.313/91), juntamente com outros dois fundos de natureza contábil: o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e o Incentivo Fiscal (Mecenato). As receitas do fundo advêm de várias fontes, recursos entre os quais os provenientes do Tesouro Nacional; arrecadação de loterias federais e concursos de prognósticos; legados e doações (observada a legislação vigente); recursos devolvidos de projetos de mecenato; entre outros.

Reconhecendo a cultura como política pública de Estado no Brasil, o Ministério da Cultura (MinC) – substituído pela atual Secretaria Especial da Cultura (SEC) – estabeleceu três dimensões norteadoras que fundamentam sua base operacional: a dimensão cidadã, a dimensão simbólica e a dimensão econômica. A dimensão cidadã se baseia como parte integrante dos direitos humanos garantido pela Constituição Federal e estabelece a cultura como um direito social, assim como a saúde, educação, trabalho, entre outros. Logo, é assegurado que os direitos culturais sejam garantidos por meio de políticas que reverberem os principais canais de produção e difusão de produtos e serviços culturais. Essa garantia está expressa no art. 215 da Constituição Federal, que diz:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. § 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II produção, promoção e difusão de bens culturais; III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV democratização do acesso aos bens de cultura; V valorização da diversidade étnica e regional (BRASIL, 2020).⁵³

Na dimensão simbólica, considera-se como parte intrínseca da condição humana a habilidade de produzir uma concepção simbolizadora de sua experiência vivida, ressaltando a capacidade de elaboração e reelaboração de criar símbolos, crenças, valores, ideologias, práticas, entre outros, a partir de sua interação com o mundo. Todas as relações intersubjetivas, marcadas pelo contato com o mundo, as inúmeras formas de conexões e as sociabilidades são

⁵² Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm>. Acesso em: 15 set. 2022d.

⁵³ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 15 set. 2022.

edificadas a partir de suas relações íntimas existenciais em compartilhamento com o meio em que estão inseridas. A essa troca formam-se, assim, teias de signos, de acordo com seu contexto histórico e sua realidade social:

Não é a natureza do objeto, mas o tipo de relação em que esse objeto está ligado que lhe confere sua dimensão social, e essa relação é de natureza eminentemente simbólica. De fato, o social não aparece até o momento em que se constitui um mundo de significados compartilhados entre várias pessoas. Esse fundo comum de significados permite que os indivíduos invistam nos objetos uma série de propriedades que não possuem em si, mas que são construídas conjuntamente por meio da comunicação e, portanto, situadas na esfera dos signos (IBÁÑEZ, 1994, p. 227, tradução nossa).⁵⁴

Já a dimensão econômica fundamenta-se no vínculo entre desenvolvimento econômico e expressões culturais, reconhecendo o potencial da cultura como vetor econômico gerador de trabalho e renda. Atualmente, a economia da cultura é peça estratégica presente nas pautas de políticas governamentais da então nova economia em voga no cenário mundial, que movimenta não apenas as manifestações artísticas em si, mas também a formação de cadeias produtivas em diversos setores que compõem a economia cultural.

No tocante à execução e direcionamento dos recursos da *Lei Aldir Blanc*, aqui no Estado do Pará, no dia 18 de agosto de 2020, foi publicada sua regulamentação no Diário Oficial da União, por meio do decreto nº 10.464 (BRASIL, 2020b)⁵⁵, a distribuição dos valores teve início no dia 1º de setembro de 2020, dividida da seguinte forma: parte da verba foi direcionada para a remuneração emergencial mensal aos trabalhadores da cultura com atividades interrompidas, no valor de R\$ 600 (seiscentos reais), no período de três meses:

Art. 3º A renda emergencial de que trata o inciso I do caput do art. 2º terá o valor de R\$ 600,00 (seiscentos reais), será paga mensalmente, em três parcelas sucessivas, e estará limitada a: I - dois membros da mesma unidade familiar; e II - duas cotas, quando se tratar de mulher provedora de família monoparental (BRASIL, 2020b).

A outra parte entrou como auxílio mensal para a manutenção de espaços artísticos e culturais, instituições e organizações culturais comunitárias, cooperativas, microempresas e pequenas empresas culturais, onde os repasses dos valores deverão ser feitos pela Plataforma + Brasil. Os valores estipulados são:

⁵⁴ La distintividad de lo social no puede definirse en términos de una tipología de los objetos, como lo han pretendido ciertos psicólogos. No es la naturaleza del objeto, sino el tipo de relación en el que este objeto está prendido que le confiere su dimensión social, y esta relación es de naturaleza eminentemente simbólica. En efecto, lo social no aparece hasta el momento en que se constituye un mundo de significados compartidos entre varias personas. Este fondo común de significaciones permite a los individuos investir a los objetos con una serie de propiedades que no poseen de por sí, sino que son construidas conjuntamente a través de la comunicación y que se sitúan, por lo tanto, en la esfera de los signos.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.464-de-17-de-agosto-de-2020-272747985>>. Acesso em: 15 set. 2022.

Art. 5º O subsídio mensal de que trata o inciso II do **caput** do art. 2º terá valor mínimo de R\$ 3.000,00 (três mil reais) e máximo de R\$ 10.000,00 (dez mil reais), de acordo com critérios estabelecidos pelo gestor local. § 1º Previamente à concessão do benefício de que trata o caput, os critérios estabelecidos pelo gestor local deverão ser publicados em ato formal. § 2º Os critérios estabelecidos pelo gestor local serão informados detalhadamente no relatório de gestão final a que se refere o Anexo I, disponível para preenchimento na Plataforma + Brasil (BRASIL, 2020b).

E por fim, uma última parte destinada a iniciativas de fomento cultural, a exemplo de editais, chamamentos públicos, instrumentos aplicáveis de premiações, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural, bem como à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, e realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais. Para essas ações emergenciais de fomento cultural, foi determinado um percentual mínimo de 20%, que gira em torno de R\$ 600.000 (seiscentos mil reais).

Para a região Norte, foram destinados R\$ 327.265.525 (trezentos e vinte e sete milhões duzentos e sessenta e cinco mil quinhentos e vinte e cinco reais), que foram distribuídos da seguinte forma: O Pará, com a maior quantia R\$ 127.840.428 (cento e vinte e sete milhões oitocentos e quarenta mil quatrocentos e vinte e oito reais), seguido do Amazonas R\$ 66.649.294 (sessenta e seis milhões seiscentos e quarenta e nove mil duzentos e noventa e quatro reais), Tocantins R\$ 31.836.911 (trinta e um milhões oitocentos e trinta e seis mil novecentos e onze reais), Rondônia R\$ 31.155.659 (trinta e um milhões cento e cinquenta e cinco mil seiscentos e cinquenta e nove reais), Roraima R\$ 23.886.859 (vinte e três milhões oitocentos e oitenta e seis mil oitocentos e cinquenta e nove reais), Acre R\$ 23.106.331 (vinte e três milhões cento e seis mil trezentos e trinta e um reais) e Amapá R\$ 22.790.043 (vinte e dois milhões setecentos e noventa mil quarenta e três reais).

Para o lançamento dos editais, o Governo do Pará, por intermédio da SECULT, lançou uma série de chamamentos públicos para selecionar Organizações da Sociedade Civil (OSC) para atuarem como colaboradoras de modo a garantir um maior ordenamento de recursos para a grande cadeia produtiva da cultura, que envolve produtores, coordenadores, pareceristas e serviços contábeis, jurídicos e administrativo. O chamamento público é previsto no inciso III, do decreto nº 10.464 (BRASIL, 2020b), e é uma maneira de descentralizar os recursos, valorizando o trabalho das associações que desenvolvem suas atividades em diferentes expressões artísticas e culturais. Cada edital tinha um perfil definido e atendia um público específico, onde o trâmite pertinente às inscrições e à parte burocrática era realizado pelas

instituições selecionadas para tal edital, que disponibilizava suas plataformas (site, e-mails, aplicativos multiplataformas de mensagens, entre outras) para tais fins.

As instituições que participaram da execução da *Lei Aldir Blanc* foram: Academia Paraense de Música (APM), Associação Paraense de Apoio às Comunidades Carentes (APACC), Associação de Artistas Visuais do Sul e Sudeste do Pará (ARMA), Associação Fotoativa, Cooperativa dos Artesãos da Região do Carajás - Mulheres de Barro, Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP), Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia (FIDESA), Instituto de Desenvolvimento Social Ágata, Instituto Nova Amazônia (INÃ), Movimento República de Emaús (MRE) e Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT).

Ao todo foram ofertados vinte e quatro editais voltados para os seguintes seguimentos e suas respectivas modalidades:

- **Artes Visuais:** Projetos em Artes Visuais 1 e Projetos em Artes Visuais 2.
- **Artesanato:** Artesanato Vivo e Artesanato Paraense – Trajetória.
- **Audiovisual:** Formação Audiovisual 1; Formação Audiovisual 2; Formação Audiovisual 3; Criação/Desenvolvimento de Obras 1; Criação/Desenvolvimento de Obras; Difusão Audiovisual 1; Difusão Audiovisual 2; Difusão Audiovisual 3; Obras em Finalização 1; Obras em Finalização 2; Produção de Curta-metragem; Produção de Séries/Webséries do Gênero Ficção, Animação ou Documentário e Licenciamento de Obras.
- **Bandas Sinfônicas de Música:** Bandas de Música ou Sinfônicas.
- **Circo:** Circo Vivo 1 e Circo Vivo 2.
- **Cultura Afro-Brasileira:** Cultura Quilombola; Povo de Terreiro; Cultura Artesanal e Tradição Alimentar; Preta Arte; Celebração 1 e Celebração 2.
- **Cultura Alimentar:** Guardiões e Guardiãs da Cultura Alimentar; Cultivando Cultura e Formação; Promoção e Fruição.
- **Cultura Digital:** Mídia Livre; Intervenção Digital; Formação em rede; Novas Mídias e Arte Digital.
- **Cultura Urbana Periférica:** Cultura Hip-Hop (Grafite); Vozes da Periferia; Cultura Hip-Hop (Rap/MC) e Cultura Hip-Hop (Break).
- **Culturas Indígenas:** Crenças, Rituais e Festas Tradicionais; Músicas, Cantos e Danças; Línguas Indígenas; Narrativas Simbólicas, Histórias e Outras Narrativas Oraís; Educação e Processos Próprios de Transmissão de Conhecimentos; Meio Ambiente, Territorialidade e Sustentabilidade das Culturas Indígenas; Medicina Indígena; Alimentação Indígena: Manejo,

Plantio e Coleta de Recursos Naturais; Culinária Indígena; Jogos e Brincadeiras; Arte, Produção Material e Artesanato; Pinturas Corporais, Desenhos, Grafismos e Outras Formas de Expressão Simbólica; Arquitetura Indígena; Memória e Patrimônio: Documentação; Museus; Pesquisas Aplicadas; Textos Escritos; Produção Audiovisual e Fotografia; Outras Formas de Expressão Próprias das Culturas Indígenas.

- **Culturas Populares:** Culturas Paraenses 1; Culturas Paraenses 2; Culturas Paraenses 3; Cultura em Movimento.

- **Dança:** Fomento à Memória, Festivais de Dança, Criação e Produção Artística e Dança Inclusiva;

- **Espaços Culturais Reversão:** Pontos de Cultura; Teatros Independentes; Escolas de Música, de Capoeira e de Artes e Estúdios, Companhias e Escolas de Dança; Circos; Cineclubes; Centros Culturais, Casas de Cultura e Centros de Tradição Regionais; Museus Comunitários, Centros de Memória e Patrimônio; Bibliotecas Comunitárias; Espaços Culturais em Comunidades Indígenas; Centros Artísticos e Culturais Afro-brasileiros; Comunidades Quilombolas; Espaços de Povos e Comunidades Tradicionais; Festas Populares, inclusive o Carnaval e o São João, e outras de caráter regional; Teatro de Rua e demais Expressões Artísticas e Culturais realizadas em espaços públicos; Ateliês de Pintura, Moda, Design e Artesanato; Galerias de Arte e de Fotografias; Feiras de Arte e de Artesanato; Espaços de Apresentação Musical; Espaços de Literatura, Poesia e Literatura de Cordel; Espaços e Centros de Cultura Alimentar de Base Comunitária, Agroecológica e de Culturas Originárias, Tradicionais e Populares; ou similares.

- **Festivais Integrados:** Feiras Criativas e Festivais de Multilinguagens.

- **Juventude Ativa:** Produções de Conteúdos Autorais Independentes com aparelhos celulares.

- **Livro e Leitura:** Bibliotecas Comunitárias do Pará; Literatura Paraense.

- **Moda e Design:** Difusão 1; Difusão 2; Difusão 3; Moda, Design e Tradição; Pesquisa e Experimentação; Formação 1 e Formação 2.

- **Multilinguagens:** Circo; Dança; Teatro; Audiovisual; Artes visuais; Culturas afro-brasileiras; Culturas indígenas; Culturas Populares; Livro e Leitura; Cultura Alimentar; Música; Artesanato; Moda e Design; Cultura Digital; Patrimônio Cultural Material; Patrimônio Cultural Imaterial; Museus e Memoriais de Base Comunitária; Cultura Urbana e Periférica e Pontos e Pontões de Cultura.

- **Museu e Memoriais de Base Comunitária:** Espaços e Iniciativas de Memórias Comunitárias e Sociais 1; Espaços e Iniciativas de Memórias Comunitárias e Sociais 2; Pontos de Memórias e Iniciativas Comunitárias de Memórias Sociais.
- **Música:** Festivália 1; Festivália 2; O Som das Cidades 1; O Som das Cidades 2; O Som das Cidades 3; Curta a Música 1; Curta a Música 2; Curta a Música 3; Luz, Câmera e Clipes e Por Dentro do Som.
- **Patrimônio Cultural Imaterial:** Saberes de Mestres e Salvaguarda.
- **Patrimônio Cultural Material:** Patrimônio e Memória.
- **Pontos e Pontões de Cultura:** Cultura Vida.
- **Teatro:** Memória da Cena Paraense, Memória da Coxia Paraense, Espetáculos Solo e Criação de Espetáculos diversos.

Com base na política pública de interiorização do acesso às verbas públicas e também a equidade na distribuição dos prêmios, considerando a diversidade na orientação sexual e identidade de gênero, foram destinados 30% (trinta por cento) para propostas de Região de Integração do Guajará (onde se localiza a capital do Estado) e 70% (setenta por cento) para propostas procedentes das outras regiões de integração do Estado; 50% (cinquenta por cento), no mínimo, de prêmios para mulheres (cis e trans); e 10%, para proponentes que se autodeclararam LGBTQIA+ (somente no edital Culturas Populares).

Na tabela a seguir, temos as nove Organizações da Sociedade Civil (OSC), além da SECULT, que trabalharam na elaboração e execução dos editais, estes que vieram com características das expressões e linguagens culturais que são praticadas na região Norte, fruto de uma abertura direta em diálogo com os próprios artistas, agentes e fazedores de cultura que compartilharam seus fazeres, práticas e vivências cotidianas com a arte, moldando assim os formatos que vieram a constituir os segmentos de cada linguagem.

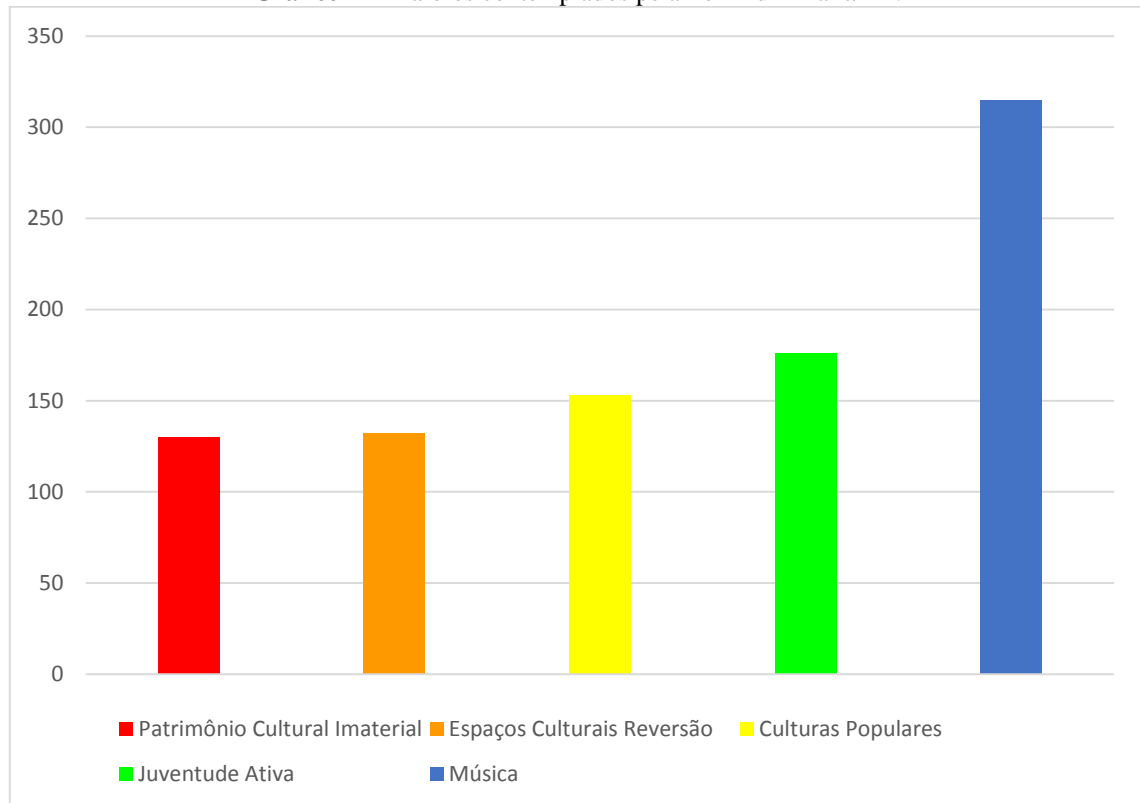
Quadro 2 – Lista geral de contemplados nos editais da SECULT e das OSCs – Lei Aldir Blanc

Sigla	Responsáveis	Segmentos	Contemplações (Total)
APM	Academia Paraense de Música	Bandas Sinfônicas de Música	45
APACC	Associação Paraense de Apoio às Comunidades Carentes	Espaços Culturais Reversão	132
ARMA	Associação de Artistas Visuais do Sul e Sudeste do Pará	Audiovisual	52
	Associação Fotoativa	Artes Visuais	92

	Cooperativa dos Artesãos da Região do Carajás - Mulheres de Barro	Cultura Alimentar	81
FADESP	Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa	Cultura Afro-Brasileira (99); Culturas Indígenas (40)	139
FIDESA	Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia	Culturas Populares (153); Patrimônio Cultural Imaterial (130)	283
	Instituto de Desenvolvimento Social Ágata	Cultural Digital (20); Moda e Design (51)	71
INÃ	Instituto Nova Amazônia	Museu e Memoriais de Base Comunitária (20); Patrimônio Cultural Material (20)	40
MRE	Movimento República de Emaús	Juventude Ativa	176
SECULT	Secretaria de Estado de cultura do Pará	Artesanato (47); Circo (26); Cultura Urbana Periférica (49); Dança (105); Festivais Integrados (54), Livro e Leitura (91), Multilinguagens (130), Música (315), Pontos e Pontões de Cultura (123), Teatro (106).	1.046
TOTAL			2.157

Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

Vale mencionar que dentre as instituições responsáveis na organização, a SECULT foi a que mais contemplou por segmento isolado, sendo a *Música* a mais contemplada entre todas as demais, isso sem considerar o segmento *Bandas Sinfônica de Música* e outros segmentos que tinham a música como elemento de primeira grandeza na constituição do seu projeto. O gráfico a seguir mostra os cinco maiores contemplados entre todos os editais:

Gráfico 2 – Maiores contemplados pela Lei Aldir Blanc/PA.

Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

De acordo com a modalidade escolhida, foram determinados valores específicos que poderiam variar entre um valor mínimo até chegar em um valor máximo, dependendo da premiação estipulada em cada segmento.

Quadro 3 – Lista de valores das premiações.

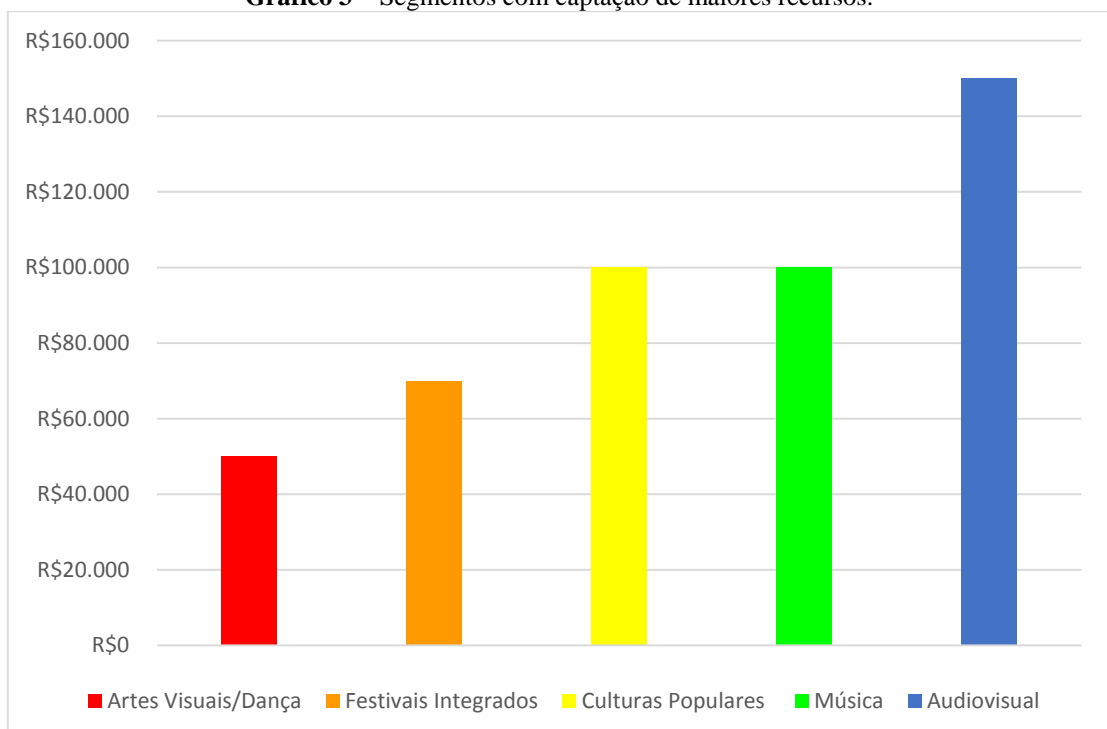
Segmento	Valor da contemplação	
	Mínimo	Máximo
Artes Visuais	R\$ 5.000	R\$ 50.000
Artesanato	R\$ 10.000	R\$ 10.000
Audiovisual	R\$ 5.000	R\$150.000
Bandas Sinfônicas de Música	R\$ 40.000	R\$ 40.000
Circo	R\$ 20.000	R\$ 30.000
Cultura Afro-Brasileira	R\$ 10.000	R\$ 40.000
Cultura Alimentar	R\$ 10.000	R\$ 25.000
Cultura Digital	R\$ 25.000	R\$ 25.000
Cultura Urbana Periférica	R\$ 10.000	R\$ 35.000
Culturas Indígenas	R\$ 25.000	R\$ 25.000

Culturas Populares	R\$ 15.000	R\$ 100.000
Dança	R\$ 5.000	R\$ 50.000
Espaços Culturais Reversão	R\$ 28.000	R\$ 28.000
Festivais Integrados	R\$ 70.000	R\$ 70.000
Juventude Ativa	R\$ 10.000	R\$ 10.000
Livro e Leitura	R\$ 20.000	R\$ 40.000
Moda e Design	R\$ 9.000	R\$ 25.000
Multilinguagens	R\$ 30.000	R\$ 30.000
Museu e Memoriais de Base Comunitária	R\$ 30.000	R\$ 30.000
Música	R\$ 4.000	R\$ 100.000
Patrimônio Cultural Imaterial	R\$ 15.000	R\$ 30.000
Patrimônio Cultural Material	R\$ 25.000	R\$ 25.000
Pontos e Pontões de Cultura	R\$ 15.000	R\$ 15.000
Teatro	R\$ 5.000	R\$ 30.000

Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

Além de ser o segmento com maior número e contemplados, a *Música* também foi um dos que mais captou recursos, ficando atrás apenas do segmento *Audiovisual*:

Gráfico 3 – Segmentos com captação de maiores recursos.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

Por toda a importância representada pelo esforço da classe artística na sistematização e aprovação do que veio a ser tornar a maior conquista social dos últimos tempos, a *Lei Aldir Blanc* foi, sem dúvidas, um marco histórico como o maior investimento para o setor cultural da América Latina, permitindo que artistas de várias linguagens que promovem a cultura do nosso Estado continuassem realizando seus trabalhos, recebendo seu ganho mensal e ainda fazendo girar toda uma rede de profissionais conectados a essas atividades.

3.2. Festival Te Aquieta em Casa

Em 19 de março de 2020, foi lançado pela SECULT o *Festival Te Aquieta em Casa*, uma das primeiras iniciativas do Estado como forma de amparo à classe artística em um período no qual já se vivenciava medidas críticas de distanciamento social em meio à pandemia. O festival tinha como principal objetivo a geração de renda para artistas, profissionais e fazedores de cultura, por intermédio de conteúdos digitais que eram veiculados nas programações culturais da SECULT, através de suas redes sociais (*Facebook e Instagram*), e também um modo de incentivar a população a ficar em casa seguindo as orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS), para a prevenção da COVID-19. Com remuneração de R\$ 1.500 (um mil e quinhentos reais) para cada trabalho contemplado, o apoio permitiu que artistas de várias linguagens artísticas movimentassem a economia e as redes sociais por meio da cultura.

O festival não teve um edital específico, pois de acordo com a SECULT, isso demandaria cerca de um mês para aprontá-lo, o que seria um complicador, já que a proposta da iniciativa era garantir renda para artistas, fazedores de cultura do Estado de forma rápida e emergencial. As inscrições aconteceram pela internet, com o preenchimento de uma ficha de inscrição com dados, documentação (comprovante de residência, RG, CPF e PIS/NIT/PASEP), *release* (breve histórico da carreira do artista), *clipping* (matérias ou postagens comprovando atividade profissional) e a publicação em seu perfil do Instagram ou Facebook de um vídeo de até cinco minutos com o conteúdo a ser premiado com a *hashtag* #FestivalTeAquietaEmCasa.

O projeto contou com três edições: a primeira selecionou 120 conteúdos digitais divididos entre as linguagens: Audiovisual, Artes Visuais, Artesanato, Contação de Histórias, Cultura Popular, Dança, Literatura, Música, Poesia e Teatro.

Quadro 4 – Lista de contemplações do Festival Te Aquieta em Casa (primeira edição).

Segmento	Contemplações
Artes Visuais	4

Artesanato	4
Audiovisual	5
Contação de história	4
Cultura popular	3
Dança	10
Literatura	2
Música	72
Poesia	2
Teatro	14
TOTAL	120

Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

Com o sucesso de sua primeira edição, no dia 02 de abril de 2020, a SECULT lançou a segunda, com o acréscimo dos segmentos Arte Digital, Circo, Cultura Afro-brasileira, Cultura Alimentar e Moda. Inicialmente, a proposta era a de selecionar 130 participantes, no entanto, com o expressivo número de inscrições da primeira e segunda edição, foi decidida a antecipação da terceira edição do festival somando um total de 260 selecionados. A decisão foi uma forma de ampliar, imediatamente, a liberação dos recursos, agilizando o pagamento dos contemplados naquele momento que foi tido como crítico para toda a classe artística.

Quadro 5 – Lista de contemplações do Festival Te Aquieta em Casa (segunda edição).

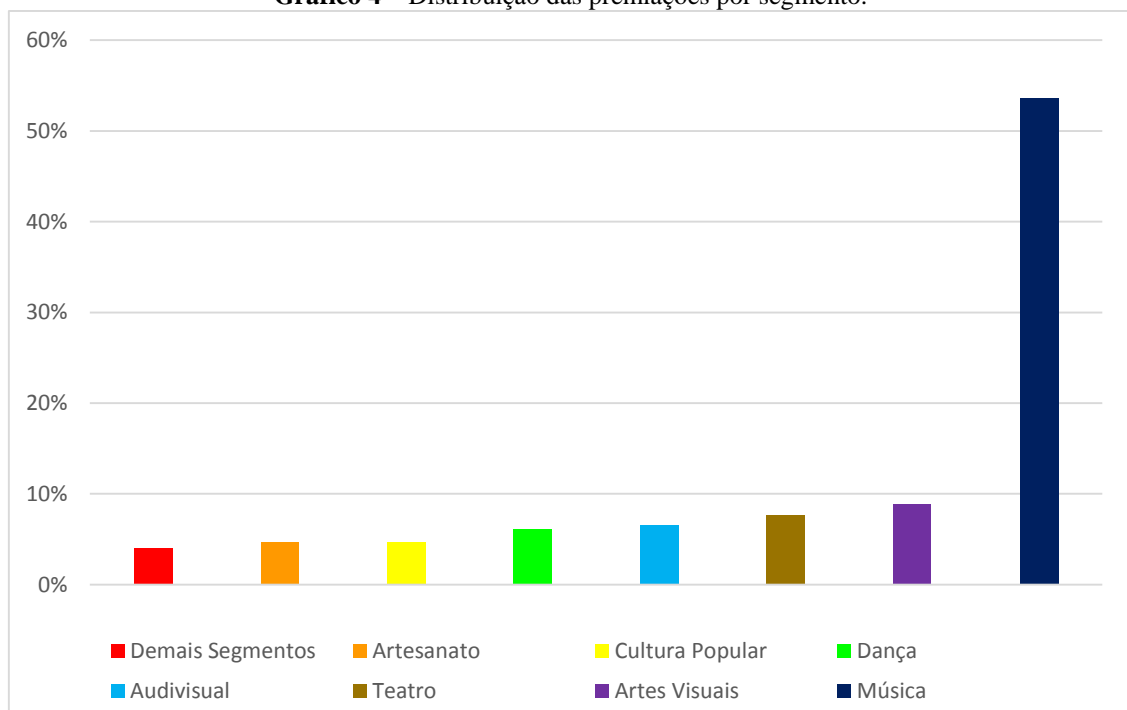
Segmento	Contemplações
Arte Digital	1
Artes Visuais	30
Artesanato	14
Audiovisual	20
Circo	4
Contação de história	7
Cultura Afro-brasileira	4
Cultura Alimentar	1
Cultura popular	15

Dança	13
Literatura	1
Moda	2
Música	132
Poesia	1
Teatro	15
TOTAL	260

Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

Somando todas as edições, foram 380 (trezentos e oito) premiados, sendo a maioria residentes em Belém, os demais selecionados residem nos municípios de Abaetetuba, Ananindeua, Bragança, Castanhal, Irituia, Marabá, Parauapebas, Salinópolis, Santarém, São Francisco do Pará, Tucuruí, Soure e Vigia. Deste total de selecionados, 53,6% foram do segmento *música*, com distribuições das premiações nos mais diversos gêneros musicais - brega, carimbó, guitarrada, hip hop, jazz, música erudita, música popular brasileira, música popular paraense, pop, reggae, rock, samba, tecnobrega, tecnomelody, entre outros. Os demais segmentos ficaram abaixo de 10%.

Gráfico 4 – Distribuição das premiações por segmento.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

Em minha dissertação de mestrado, investiguei a cena musical noturna que acontece semanalmente nas programações de bares e casas de shows da cidade Belém. Muitos músicos que fazem parte dessa cena, que na maioria das vezes são de covers, reclamavam muito sobre um certo favorecimento nos principais editais de promoção da cultura para os artistas regionais da capital em detrimento desses músicos que tocavam outros gêneros musicais oriundos de outras nacionalidades, fato este que não procedeu em nenhum edital feito durante a pandemia. Allan reforça que

Eu acho que isso não procede, pelo menos dentro dessa nossa passagem aqui dentro da SECULT, que é apenas um momento no tempo, não teve jamais essa distinção. Até porque é aberto, né? A pessoa que escolhe o projeto que quer fazer, não tem direcionamento. Não teve qualquer sintoma de valorizar o compositor em detrimento de apenas um “folder”. Arte é arte, você faz o que quiser e é legal respeitar justamente todos, né? Claro que nos editais quando eles vão canalizar, eles querem o fortalecimento das identidades, né? Então, geralmente é muito mais interessante, na hora de selecionar, vamos dizer, um mestre de Cultura de Marapanim do que o cara que vai fazer a Beyoncé, vamos supor. Aí não tem como, assim, em níveis históricos é muito mais interessante você priorizar um mestre, você tá falando dessa cultura, você tá falando de emissão de saberes e preservação disso e é nesse sentido que de repente as pessoas podem achar que estão sendo desvalorizadas, mas para outros editais tem esse atendimento, como o *Minha Banda na Cultura*. Se é o rock, pop, reggae, jazz, se é cover ou autoral, a gente não se preocupa com isso, a demanda vem, a gente tenta assimilar, até porque o papel do Estado é só fazer a devolutiva dos recursos que chegam que o próprio povo trás e a gente é só o mediador, então não vejo nenhum segmento não atendido. (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

A percepção talvez equivocada dessa suposta proteção unilateral, creio eu, se mostrou frágil com a implementação do mapeamento cultural que foi aperfeiçoado durante a mobilização da equipe do setor cultural da SECULT, durante o trabalho com a *Lei Aldir Blanc*, deixando evidente o que pode ser entendido como o principal responsável por essa ilação: a desinformação. O primeiro aspecto que confirma tal assertiva está no fato de que a SECULT vem ao longo do tempo sendo acusada de ser elitista no que confere às contemplações dos seus editais, em que as premiações basicamente eram muito concentradas na capital e arredores, o que contradiz a afirmação de que artistas regionais são favorecidos, pois é em Belém onde há uma incidência maior de músicos e bandas de *rock, pop, reggae, jazz* e outros estilos oriundos da cultura norte americana/europeia se apresentando semanalmente nos eventos pela cidade. Outro detalhe muito importante a ser mencionado é de que se fala muito sobre o artista regional famoso de Belém, mas, e os fazedores da cultura em geral espalhados pelos interiores do Pará?

Com a chegada de uma nova gestão, a SECULT toma consciência de que não tinha ferramentas para reconhecimento desse público alheio a toda a dimensão do que se configura como cultura paraense, onde vários territórios do Pará não tinham acesso a esses eventos em

consequência de que uma grande parcela de músicos não passava pelo processo de formação e informação, desde o conhecimento básico sobre música até o desconhecimento e impossibilidade de ser ter um meio digital para obter tal conhecimento, embora esses músicos tenha ou deveria ter o mesmo direito de participação em quaisquer editais ofertados:

Tivemos outros mecanismos de atendimento à classe, não só a *Lei Aldir Blanc*, mas a *Lei Aldir Blanc* vem no sentido lato mesmo assim do atendimento, porque ela foi mais além do mero “eu vou lançar um edital quem quer se escrever que se inscreva”, ela não fez muito assim não, ela foi atrás, por saber, na verdade, que não é que a pessoa não queira se inscrever, não ser atendida, é porque há uma cultura ainda muito inicial do artista ou do fazedor de cultura pra saber dos direitos dele, sabe, então ele não é sensibilizado, ele não é educado para saber que ele tem direito a tudo, é o dever do Estado fazer a devolutiva, né? Então, se a pessoa não sabe, ela não vai “caçar”, aí claro, que muita gente vai ficar de fora, mas a pandemia justamente ali, ela fez esse grito acender, então foi muito legal ver muitas pessoas que jamais foram atendidas e jamais tinham lançado um disco, um trabalho, todo mundo que escreveu, teve seu projeto garantido e uma máquina de recurso que possibilitou além da pessoa apresentar o seu trabalho final também, teve o seu sustento neste momento, nesse meio musical (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

Em se tratando de mapeamento, a rede Ajuricaba⁵⁶, por exemplo, é uma rede de pontos de cultura mapeadas em diversos lugares do Pará, assim como o trabalho em comunidades indígenas da UFPA, por intermédios dos seus grupos de pesquisas, e também a Fundação Cultural do Pará (FCP) com suas ações de pesquisa em comunidades e mapeamento de artistas e espaços culturais. O problema é que esses diagnósticos e mapeamentos e outras contribuições sobre essas comunidades mais afastadas, até então, não haviam sido incorporados nas políticas públicas do Estado. O trabalho da SECULT foram estes: localizar e reconectar as redes, fazer conferências, instrumentalizar secretárias e secretários de cultura por todos os municípios paraense para que eles também tenham esse mapa do como fazer, promovendo a escuta de quem faz a cultura nestes lugares – mestras, mestres, guardiãs, guardiões, enfim, artistas de todas as expressões.

Em consequência à eficiência do mapeamento cultural construído pela equipe da SECULT, na fase de execução da *Lei Aldir Blanc*, cria-se um riquíssimo banco de dados que visa a atender, a partir de então, toda e qualquer iniciativa de apoio à cultura que precise de um detalhamento minucioso do público-alvo que o edital venha a exigir:

A construção do banco de dados criada com o mapeamento foi um aprendizado gigantesco para cá para SECULT, que antes disso só atendia, vamos dizer assim, só atendia a capital, tinha uma estrutura muito patrimonialista do material, e agora está com uma rede de pessoas gigantesca cadastradas por causa do nosso mapeamento, e agora, o que vamos fazer com isso, a partir destes dados? Todo esse mapeamento, esses cadastros todos vão servir de base pra gente pensar como a gente vai utilizar isso para divulgar, por exemplo, os próximos editais, se elas vão estar aptas para participar,

⁵⁶ Rede Paraense dos Pontos de Cultura que atua desde 2010 na articulação e mobilização em torno da Lei Cultura Viva no Brasil.

ou seja, claro que isso facilita, na medida que você tem na mão o CPF, endereço da pessoas, o que ela faz, o histórico delas e tal, fica mais fácil de fazer um direcionamento, tipo, “ah, tem uma galera muito grande do hip hop nessa área urbana, vamos especificar isso no edital pra esse grupo...” a gente tem uma claridade melhor (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

Existem instrumentos de gestão democrática que podem muito fortalecer esse fluxo de ideias, a SECULT, segundo Allan, desde o início, tinha vontade de que a cultura se tornasse uma política pública de promoção social, para isso, precisaria realizar conferências municipais e estaduais, regulamentar o fundo estadual de cultura e fazer com que os territórios digam qual é a melhor maneira de fazer funcionar os mecanismos de incentivo à cultura na sua região. Em todas as cidades do Estado do Pará, existem centenas de fazedores de cultura promovendo a dança, a música, as artes visuais, o teatro, sejam essas linguagens representadas pelas quadrilhas de festa junina, pelos grupos de carimbó, pela arte marajoara, pelos folguedos do boi, enfim, uma infinidade de expressões que estão ali, acontecendo nos territórios e não eram mapeados, muito por conta não apenas da desinformação, mas também pelas pequenas associações dos interiores que não se encontram estruturadas para fazer convênios com as próprias prefeituras e afins que, em alguns casos, podem até existir verbas para investir, mas as pessoas não conseguem formatar os projetos por falta de acesso à informação, seja ela pela já mencionada falta de estrutura das próprias instituições responsáveis pelas demandas culturais locais, ou pela indigência de não ter o básico de conexão com o mundo, a exemplo da falta de provedores de internet nesses lugares.

O trabalho de instrumentalizar as pessoas para que elas se organizem na promoção de políticas públicas promove a geração de emprego e renda baseada em diversas manifestações culturais. Um projeto planejado, integrado com gestão democrática, culmina no uso dos recursos de maneira mais inteligente e efetiva, utilizando uma mão de obra que está presente na cotidianidade paraense, mas obsoleta sob o ponto de vista da economia criativa e colaborativa.

3.3. Festival Minha Banda na Cultura

Como pacote para continuar fomentando o cenário musical paraense em plena Covid-19, foi promovido o *Festival Minha Banda na Cultura*, com o intuito de promover a notoriedade das produções artísticas e garantir renda para os grupos e bandas musicais do Estado do Pará. Trata-se de um projeto direcionado para a classe dos músicos, sob iniciativa competente da Academia Paraense de Música (APM) em parceria com a TV Cultura, com o apoio institucional do Governo do Pará, por intermédio da Secretaria de Estado de Cultura (SECULT). A organização cadastral e curadoria dos músicos selecionados ficou a cargo do Sindicato dos

Músicos (SINDMUSPA). O Banco do Estado do Pará (Banpará) entrou com patrocínio de R\$ 500.000 (quinhentos mil reais) como forma de incentivo aos movimentos culturais, enfatizando a importância da valorização e preservação da cultura paraense.

A iniciativa selecionou artistas da música paraense para exibição de materiais vinculados às suas carreiras, como shows, clipes e breve apresentação do perfil da banda pelos próprios músicos, que eram transmitidos com abertura de 30 segundos durante os intervalos da programação da TV Cultura. Na primeira edição de 2020, ao todo, foram premiados 118 grupos musicais com pagamentos que giraram em torno de R\$ 2.000 (dois mil reais) a R\$ 6.000 (seis mil reais), dependendo do número de integrantes, que poderia variar entre solo, dupla, trio, quarteto, entre outros.

Já na segunda edição, realizada em 2021, foram premiadas 119 bandas, com um pequeno diferencial, porém, muito significativo: as premiações foram estendidas para todos aqueles que dão suporte necessário para a realização de um show e contribui como parte elementar para que o espetáculo conflua com sua magia e encantamentos: o corpo operacional formado por técnicos de som, iluminadores, *roadies*, e *Djs*, que receberam uma ajuda emergencial de R\$ 500,00 (quinhentos reais), somando 857 premiações entre esses profissionais do setor operacional e as bandas.

Em qualquer apresentação musical, é imprescindível uma pré-produção para que tudo ocorra dentro dos padrões mínimos de qualidade exigidos em qualquer show profissional. Neste caso, há vários profissionais que desempenham diversas funções para que isso ocorra, a começar pelo trabalho pesado/braçal realizado pelos *roadies*, responsáveis pelo transporte e montagem de toda parafernália de som, instrumentos musicais e todos os equipamentos que serão utilizados no palco, além de, em alguns casos, ficarem também responsáveis por garantir a manutenção da parte técnica durante o andamento do show, como verificação de conexões de cabos de áudio e de força de amplificadores e pedais, auxílio de regulagem de periféricos da bateria, como estantes, pratos e tons, bem como verificar as afinações dos instrumentos de cordas a cada intervalo de tempo, por esse motivo. Por este vasto número de ocupações, este profissional é geralmente alcunhado como o “faz-tudo” no meio musical.

Após a estrutura toda montada, entra o trabalho do técnico de som⁵⁷ que, como o próprio nome sugere, trabalha especificamente em controlar todo o sistema e equipamentos de

⁵⁷ Esta foi a nomenclatura utilizada na chamada pública do *Festival Minha banda na Cultura*. Vale ressaltar que técnico de som não é a mesma coisa que um operador de som, pois, aquele, além de toda a atividade desenvolvida em cima do palco, pode ainda atuar na criação de projetos de sistema de gravação, sonorização e tratamento sonoro, e que na maioria das vezes trabalha também em estúdios de gravações. Já o operador de som, pressupõe que sua atuação esteja mais ligada na manipulação dos equipamentos em cima do palco, com pouca ou nenhuma habilidade

som, projetando, captando e registrando o evento. A responsabilidade deste profissional pode ser considerada de grau elevado, pois demanda como requisito básico o conhecimento técnico de montagem e manutenção de diversos aparelhos, como: mesas de som, potências, amplificadores, equalizadores, compressores, caixas ativas/passivas com *subwoofer* e *tweeter*, microfones, headphones, *crossovers*, *direct box*, interface de áudio, entre outros. Após toda a parte elétrica/eletrônica pronta, vem a parte da projeção e captação do som, que exige uma boa experiência de mixagem de vários canais, programas de edição/gravação, noções de acústica e dinâmica.

Por último, mas não menos importante, a iluminação. A luz é um elemento de demasiada importância em qualquer apresentação, seja ela em um show de música, uma exposição de arte visual, uma apresentação cênica, são inúmeras formas de representação de sentimentos e sensações que são projetados por intermédio de luz, sombra e cores, que faz desse profissional um coadjuvante no espetáculo. Além do estudo dos equipamentos técnicos na parte física, do posicionamento e movimentação, atualmente, com a evolução natural da tecnologia nos equipamentos eletrônicos, novos aparelhos de iluminação passaram a vir com significativa engenhosidade, a exemplos dos projetores robotizados, canhões de led, *moving head*, *ciclorama*, *scrollers*, *splitters de DMX*, *controlador de dimmers*, entre outros.

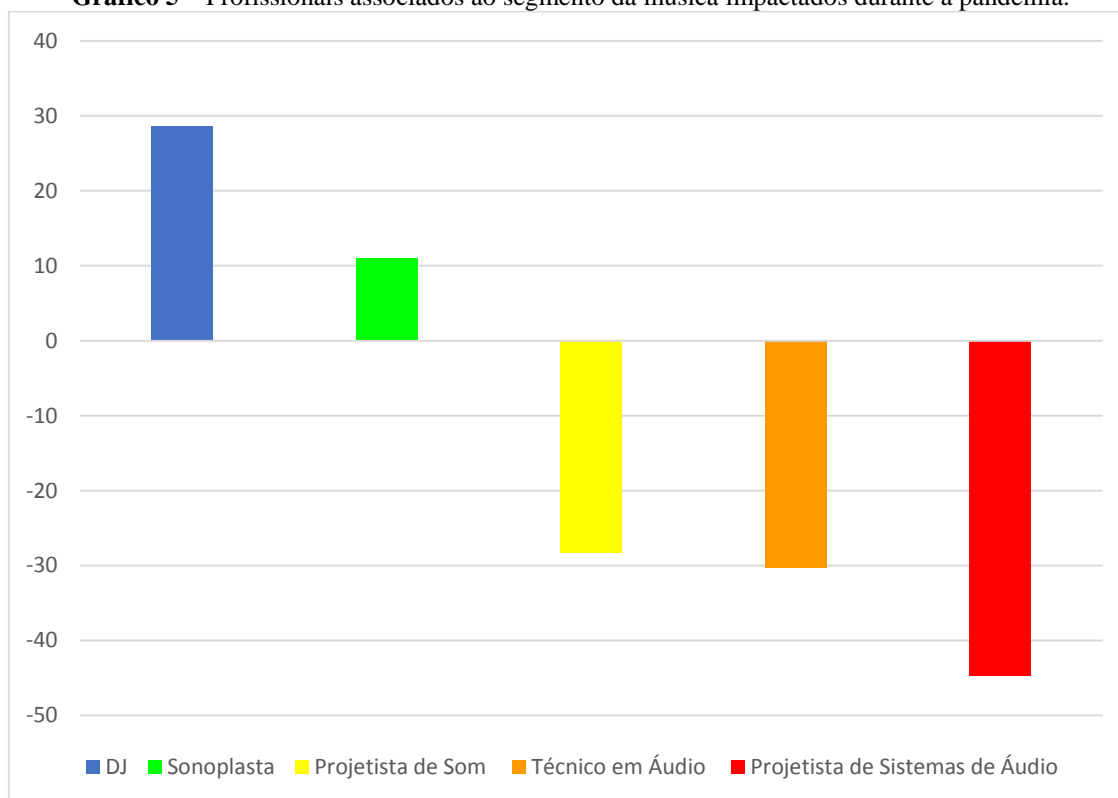
Com a chegada dos consoles de iluminação, grande parte do trabalho manual passou a ser feito com o uso de *software*, operando via mesa de luz computadorizada, com alta velocidade de leitura e grande capacidade de memória, programando os estados de luz e temporizações de maneira sincronizada, disparadas em um simples toque de botão. Níveis de intensidade, dinâmica e transições são facilmente controladas e editadas para criar atmosferas diferentes ao longo da apresentação, com o uso dos seguintes aspectos: projeção, foco, clima (luz baixa e alta), visibilidade e efeitos especiais (luzes coloridas e lasers). Geralmente, se trabalha em dupla, um operador de iluminação e um *roadie* para montagem da estrutura. Assim como toda a arte, a iluminação requer todo um domínio estético e técnico para se chegar a bons resultados.

De acordo com dados do Firjan (2022), o segmento da música, principalmente do setor que se concentram atividades desenvolvidas de maneira informal foi duramente afetado negativamente no período pandêmico, se comparado aos anos de 2018 e 2019, em que se avisa uma curva positiva de crescimento percentual. Com a chegada do *lockdown*, em 2020,

de manutenção destes equipamentos e nem conhecimento profundo sobre técnicas de gravações em estúdios. Frequentemente, um técnico atua como operador em eventos em gerais.

dificultando a interação dos artistas com o público e, conseqüentemente, impossibilitando a venda de produtos e a realização de shows, houve um declínio considerável da atuação dos profissionais ligados aos bastidores da música, apenas algumas exceções: DJs apresentaram expansão em pleno período de pandemia (+28,6%) e profissionais de Sonoplastia cresceram (11,0%), já outras ocupações, registraram declínio, como: Projetista de Som (-28,3%), Técnico em Áudio (masterização e/ou mixagem) (-30,3%), Projetista de Sistemas de Áudio (-44,7%).

Gráfico 5 – Profissionais associados ao segmento da música impactados durante a pandemia.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura (SECULT).

É importante também destacar o empenho e a sensibilidade que a equipe da SECULT PA demonstrou com todos os fazedores de cultura, não apenas do artista que performa, mas de toda a cadeia de profissionais que está atrás do palco fazendo o show não parar:

A sorte nessa nossa gestão é que a gente vem das ruas, a gente não é burocrata, não nasceu para isso. Se eu não estivesse trabalhando aqui, eu estaria justamente nessa dependência, nesse silêncio de estar isolado sem nenhum ganho semanal, porque eu vivo de música, né? Ou seja, eu tive a sorte de estar como agente público, mas sabendo das dores dos músicos e dos profissionais por trás que fazem os eventos acontecerem, não só eu, todo mundo aqui, que vem das ruas, a galera, a base dessa gestão são de pessoas que já tem essa movimentação há muito tempo e temos facilidade pra dialogar com as próprias comunidades, as pessoas sabem que nós não somos oportunistas. (CARVALHO, entrevista realizada em 07/12/2021).

O *Festival Minha Banda na Cultura* foi assertivo na inclusão desses profissionais tão importantes – assim como os músicos – para a realização de qualquer evento, mas estão

geralmente à deriva quando o assunto são leis de incentivo na área cultural. Por esta compreensão de que um show é também construído por todo um corpo operacional relevante para a realização do espetáculo é que esta iniciativa se torna tão única e agregadora.

4. PÓS-MODERNIDADE CIBERNÉTICA: INDAGAÇÕES, ATRAVESSAMENTOS E DEVANEIOS METAVIRTUAIS

As constantes transformações e mudanças na cotidianidade das mais diversas sociedades surgiram por intermédio da produção cultural em massa e do avanço tecnológico consequente do processo de globalização cultural e dos meios de comunicação e informação, que, com o tempo, intensificaram padrões de consumo e novas formas de interação, utilizando novos aparatos tecnológicos criados a partir das demandas fincadas na velocidade de transmissão de conteúdos cada vez maior.

Com o advento da telecomunicação e seus constantes aprimoramentos, passou a ser possível dispor das formas simbólicas no espaço, sem necessariamente movê-la de um lugar físico para outro. Com o encurtamento do espaço e do tempo por intermédio dos meios técnicos, foi possível experimentar todos os eventos que se originavam não só no plano físico, como também no plano virtual:

Capacitando os indivíduos a se comunicarem através de espaço e de tempo sempre mais dilatados, o uso dos meios técnicos os torna capazes de transcender os limites característicos de uma interação face a face. Ao mesmo tempo, os leva a reordenar as questões de espaço e de tempo dentro da organização social, e a usar esta reorganização como meio para atingir seus objetivos. Todos os meios técnicos têm uma relação com os aspectos de espaço e de tempo da vida social, mas o desenvolvimento da tecnologia da telecomunicação na segunda metade do século XIX foi particularmente significativo a este respeito. Antes do advento da telecomunicação, a extensão da disponibilidade das formas simbólicas no espaço geralmente dependia de seu transporte físico (THOMPSON, 1998, p. 36).

Pode-se experimentar eventos de múltiplas formas, de maneira simultânea, graças à agilidade tecnológica que permite com que os conteúdos cheguem de um lugar do planeta a outro em segundos. A habilidade tecnológica em processar, assimilar e enviar informações de maneira síncrona, tornou o distanciamento espacial insignificante, mas, ironicamente, a mesma tecnologia que une rapidamente, ao mesmo tempo, separa pessoas. Quanto à evolução da cultura tecnológica e suas implicações no contexto contemporâneo, é pertinente fazer a distinção entre os conceitos de modernidade e pós-modernidade, que a depender do ponto exato histórico considerado e da ótica do investigador, a interpretação do período pode variar em termos conceituais.

A modernidade, em uma breve síntese, pode ser compreendida por meio de quatro concepções: a primeira considera a dimensão socioeconômica, ao predomínio técnico-industrial, tendo como marco a primeira revolução industrial vivida na Europa Ocidental, no começo do ano de 1750. As implementações de novas formas de energia, como a eólica,

hidráulica e a de vapor, em paralelo com a substituição da manufatura pela maquinofatura, foram processos considerados como avanços tecnológicos no setor industrial, que possibilitaram novas formas de produção em alta escala.

A segunda concepção, e a mais importante em relação à abordagem deste capítulo, diz respeito ao aspecto cultural, político e científico, cujo marco remete aos eventos da revolução francesa, da quebra do pensamento escolástico e teológico da igreja católica e do conseqüente nascimento do iluminismo no século XVIII, tendo o homem como peça central dotado do pensamento ancorado na razão, no progresso e na liberdade. A ciência era interpretada como autorreferente, uma atividade sem finalidade determinada, tendo como objetivo primordial o rompimento com o “mundo das trevas”, das crenças tradicionais, do senso comum, levando assim ao desenvolvimento espiritual e moral da sociedade como um todo.

A terceira concepção faz referência ao aspecto estético, no qual modernidade é geralmente associada ao movimento modernista, ocorrido no século XX, que se caracterizou como tendência artístico-cultural no campo da música, pintura, literatura, dança, escultura e arquitetura. Devido à potência etimológica que a palavra carrega, ela pode também designar uma obra artística em períodos diferentes na história, inclusive de uma obra de arte do século XXI. A apreensão do aspecto estético com a ideia do moderno é o fator determinante para o entendimento de uma arte passar a ser compreendida como moderna.

A quarta e última concepção, no sentido etimológico, remete à ideia de modernidade, sinônimo de atual, uma representação do novo, sendo tudo que rompe e/ou se opõe ao que é anterior, concatenado à novidade. Usualmente, modernidade está estritamente ligada às inovações no setor das novas tecnologias, que transmitem a atmosfera de revolucionar as formas de interação com o mundo.

Já a pós-modernidade expõe que as bases fundantes da modernidade estão em pleno declínio, a notar pelo emaranhado confuso que agora compõe a trama de fios que costuram a vida social. De acordo com Jean-François Lyotard, as crises das grandes narrativas (ideais de justiça, dialética do espírito, ética da verdade, emancipação do racional, entre outros), que durante muito tempo foram sustentadas como eixos seminais do pensamento filosófico-metafísico moderno (LYOTARD, 2009, p. 7-8), na pós-modernidade, percebem-se fragmentadas e enfraquecidas devido ao posicionamento do conhecimento frente à condição da cultura posterior às transformações na arte, na ciência e na literatura. O conhecimento passa a ser materializado como um produto vendável, e o conhecimento, revestido com a área

científica, toma destaque principal em um mundo em que se estabelecem relações estratégicas econômico, político e militar em torno do poder das novas tecnologias de informação:

O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes. O cenário pós-moderno é essencialmente cibernético-informático e informacional. Nele, expandem-se cada vez mais os estudos e as pesquisas sobre a linguagem, com o objetivo de conhecer a mecânica da sua produção e de estabelecer compatibilidades entre linguagem e máquina informática. Incrementam-se também os estudos sobre a “inteligência artificial” e o esforço sistemático no sentido de conhecer a estrutura e o funcionamento do cérebro bem como o mecanismo da vida. Neste cenário, predominam os esforços (científicos, tecnológicos e políticos) no sentido de informatizar a sociedade. Se, por um lado, o avanço e a cotidianização da tecnologia informática já nos impõem sérias reflexões, por outro lado, seu impacto sobre a ciência vem se revelando considerável. (LYOTARD, 2009, p. 8).

Por outro lado, para Michel Maffesoli (1996), a pós-modernidade se contrapõe à tendência homogeneizante e racionalizada da vida social na modernidade; é a época marcada pela ideia da persona emocional, da pluralidade de valores heterogêneos, em que o corpo é evidenciado e os vínculos afetivos são fundantes das relações em sociedade. A pós-modernidade é a busca pela razão sensível e impositiva, da estética do sentimento compartilhado, da banalidade do senso comum que compõe o imaginário do homem modesto. O pensamento tribal é a doxa inexorável dos indivíduos nesta era, que se integram em grupos, compartilhando valores em comum:

Todos os pontos fortes, a partir dos quais a modernidade as concebera, indivíduo, identidade, organizações contratuais, atitude projetiva, dão lugar a uma outra realidade muito mais confusa, sensível, emocional, de contornos pouco definidos e do ambiente evanescente. É o que, no esteio de minha obra precedente, leva-me a propor uma mudança de perspectiva epistemológica que, utilizando noções como as de pessoas plural (persona), de tribo, de atração, de participação, quer atrair a atenção para essas “afinidades eletivas”, que desde Goethe acreditava-se acantonadas no domínio da intimidade (MAFFESOLI, 1996, p. 348).

O sociólogo Zygmunt Bauman (2001) trabalha a oposição entre modernidade e pós-modernidade com a analogia de sociedade sólida (modernidade) e sociedade líquida (pós-modernidade), em que esta, por ser líquida, não se limita a uma forma específica, tanto no tempo quanto no espaço, seu fluxo contínuo permite mobilidade entre estruturas e relações sociais; enquanto aquela se caracteriza pela solidez e inflexibilidade de ideias, emoções, comportamento, entre outros. Embora, aparentemente, Bauman advogue particularidades positivas na pós-modernidade em detrimento à modernidade, o autor, ao contrário de Maffesoli, aponta infrações quanto à efemeridade das identidades que são formadas com base nessa fluidez de informações, o que leva ao individualismo exacerbado, e, conseqüentemente, à confusão identitária e instabilidade em manter conexões (BAUMAN, 2001, p. 204):

O que todas essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas. Essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade. (BAUMAN, 2001, p. 8-9)

Seguindo uma linha diferente dos dois autores anteriores, Marc Augé desconsidera o termo pós-modernidade, pois o conceito em si sugere um ponto de ruptura entre períodos, ideia não corroborada pelo autor. Com esta propositiva, lança o conceito de *supermodernidade*, indicando a ideia de prosseguimento e absorção de elementos de nossa cultura que ora caracteriza os períodos anteriores e que ainda persistem a ideia do tempo, mas com diferentes abordagens. O conceito se centraliza nas transformações aceleradas que são atributos da contemporaneidade, no que ele descreve como “figuras de excesso”, sendo estas três: a superabundância factual ou excesso do tempo, que se baseia na aceleração da história, no sentido do excesso de acontecimentos, e a ideia de “encalhe” do progresso devido os grandes acontecimentos do mundo (Guerras Mundiais, políticas transgressoras da moral e ética, totalitarismo, entre outras); a superabundância espacial ou excesso do espaço, paradoxalmente, tem a ideia de constrição do mundo à medida que se expandem novas formas de transportes rápidos, reduzindo a distância de deslocamento, produzindo o que o autor vem a chamar de “não lugares”; e a individualização das referências ou excesso de individualismo, relativo ao apreço à cultura da singularização do sujeito, por consequência do enfraquecimento das relações em grupo, oriundas da midiaticização cada vez maior da vida cotidiana. É impressionante como uma obra datada há quase 30 anos dialogue tanto com o mundo que estamos vivendo no presente:

Quanto ao termo pós-modernidade, muitos o empregam, inclusive alguns antropólogos norte-americanos, para dar a ideia de pós como coisa completamente diferente. Mas não podemos entender o que acontece hoje sem fazer referência ao século XVIII. Há muitos aspectos da vida atual que poderiam dar a impressão de uma grande confusão, uma grande pluralidade e diversidade pós-colonial. A palavra pós-moderna me parece mais descritiva que analítica, mas podemos entender o que acontece desde a supermodernidade, desde o excesso. Não sou um relativista, não é porque há diferenças no mundo que as diferenças têm que ser respeitadas ou serem a última palavra. Temos que pensar ao mesmo tempo a sociedade e a humanidade, e me parece perigoso pensar apenas a partir do respeito à diversidade. A diversidade, em princípio, é uma coisa boa, mas não sistematicamente. É preciso pensar a cultura, a

diversidade, a identidade, sempre em movimento, nunca de maneira fixa. (AUGÉ, apud BINDE, 2008, p. 121-122).

Cada visão sobre a pós-modernidade é atrelada a um suposto período específico da história, entretanto, um ponto factual de mudança cultural ficou bastante evidente quando as sociedades adentraram no período pós-industrial, em meados de 1950. Penso que o processo de transição não é caracterizado por um ponto visível de ruptura, revolução ou marco que divide a linha temporal, mas é um processo gradativo. Um símbolo determinante que aponta para essa proposição que se originou do fluxo criativo da tecnologia foi a internet, mãe de todas as novas formas de interação e dos diferentes tipos de sociabilidades surgidas nos ciberespaços.

A internet contaminou todos os terrenos aos quais se assentam tecnologia, mídia e comunicação, que foram, ao passar das décadas, difundindo diversidade cultural de várias partes do mundo e se justapondo a culturas locais. A emergência globalizante que se popularizou com a alcunha de *cibercultura*, fortaleceu seus laços com os compartilhamentos massivos de arquivos de todos os tipos: fotos, músicas, filmes, PDFs entre outros, prática corriqueira até os tempos atuais. Desse modo, como acontecem as recepções dos conteúdos musicais e as formas de sociabilidade que se desenvolvem nos ciberespaços na contemporaneidade?

4.1. O fenômeno do “homem fast-food tecnológico pós-moderno”

No decurso da história, as formas de produzir e apreciar música foram se modificando, com acentuada mudança a partir das práticas de mercado impostas pela indústria da música, no final século XIX, as quais foram marcadas pelo dinamismo de mercado voltado para a produção de mídias (cilindro, vinil, fita k7, CD, entre outros), aperfeiçoando-se cada vez mais. Em consequência das constantes transformações tecnológicas que impactaram os meios informacionais e de comunicação, a velocidade com que se transmitem e recebem informações é cada vez mais rápida graças à chegada e popularização da internet, ferramenta principal de propagação do multiculturalismo que se estabeleceu como precípua das práticas culturais no mundo atual.

A noção plural e deliberadamente voltada às práticas de mercado que permeiam o multiculturalismo gerou aproximações sistemáticas partindo dos interesses individuais para agregar apropriações de alçada global, promovendo interconexões de novas aglutinações e metamorfoses identitárias, fruto da permanência em vários ambientes virtuais que incorporaram

o invólucro estereotípico do sujeito contemporâneo: caráter fluido, imprevisibilidade de ação, volatilidade afetiva, entre outros. Trabalhar com a ideia flexível das diversidades múltiplas, evoca discursos mais abertos sobre o processo de multiculturalismo, vetor emancipador de novas possibilidades e experimentações no que concerne ao itinerário humano, ao mercado do entretenimento e às práticas culturais nas quais a música se insere:

Para concluir, recordemos que o multiculturalismo não significa a fragmentação sem fim dos espaços culturais, e que não é um caldeirão cultural mundial. É uma tentativa de reconciliar a diversidade de experiências culturais com a produção e distribuição em massa de bens culturais. (...) Define-se multiculturalismo como um encontro de culturas. Assevera a existência de entidades culturais altamente estruturadas cuja identidade, especificidade e lógica interna devem ser respeitadas (TOURAINÉ, 2000, p. 166-172, tradução nossa).⁵⁸

A música, libertando-se da sua função elementar de entretenimento das massas, como popularmente conhecemos nos dias de hoje, também foi pedra angular das antigas civilizações, servindo como constitutivo da cultura, frequentemente ligado às práticas religiosas, ritualísticas, cosmológicas, vida social e política, entre outras. Costumes e tradições foram sendo construídos pela potência expressiva que a música pode exprimir enquanto cultura.

Para a etnomusicologia, a música tem caráter cognitivo, pois desencadeia reações físicas e emocionais no homem ao interpretar os significados dos sons, possibilitando criar e compartilhar símbolos apoiados na razão de que homem é por natureza musical e sua criação sonora é apenas uma extensão do que ele é, do que vive, do que lhe constitui como um cidadão imerso nas práticas políticas, sociais e culturais do seu lugar de pertencimento. A música funciona como representação deste universo, antes de ser um evento constituído de parâmetros sonoros (altura, duração, intensidade e timbre) e elementos estruturais (harmonia, melodia e ritmo), é som humanamente organizado:

Etnomusicologia é o estudo de porquê e como os seres humanos são musicais. Esta definição posiciona a etnomusicologia entre as ciências sociais, humanas e biológicas dedicadas a compreender a natureza da espécie humana em toda a sua diversidade biológica, social, cultural e artística. “Musical” nesta definição não se refere a talento ou habilidade musical; em vez disso, refere-se à capacidade dos seres humanos de criar, executar, organizar cognitivamente, reagir física e emocionalmente e interpretar os significados dos sons humanamente organizados. O pensar e o fazer musicais podem ser tão importantes para o nosso ser humano no mundo quanto a nossa capacidade de falar e compreender a fala. Os etnomusicólogos diriam que precisamos da música para ser totalmente humano (RICE, 2013, p. 4, tradução nossa).⁵⁹

⁵⁸ To conclude, let us recall that multi-culturalism does not mean the endless fragmentation of cultural spaces, and that it is not a world-wide cultural melting pot. It’s an attempt to reconcile the diversity of cultural experiences with the mass production and distribution of cultural goods. (...) It defines multi-culturalism as a meeting of cultures. It asserts the existence of highly structured cultural entities whose identify, specificity and internal logic must be respected.

⁵⁹ Ethnomusicology is the study of why, and how, human beings are musical. This definition positions ethnomusicology among the social sciences, humanities, and biological sciences dedicated to understanding the

Com base nestes conceitos, qual o nosso entendimento sobre o que a música representa e qual é a sua função em nossas vidas atualmente? Penso que as principais mudanças quanto à apreciação e ao declínio em relação às produções no campo da música estão diretamente ligados à hiperfluidez na forma como é experimentado o evento sonoro. Tudo é, tudo tem que ser degustado rápido, de uma só vez, sem tempo para apreciações. Para Zygmunt Bauman, na pós-modernidade, o conjunto de ideias, princípios e particularidades passa por constantes transformações identitárias, são volúveis, fluidas e artificiais, disso deriva o seu conceito chamado “modernidade líquida”:

Essa, quero propor, é a única variante da unidade (a única forma de estar juntos) compatível com as condições da modernidade líquida, variante plausível e realista. Uma vez que as crenças, valores e estilos foram “privatizados” — descontextualizados ou “desacomodados”, com lugares de acomodação que mais lembram quartos de motel que um lar próprio e permanente —, as identidades não podem deixar de parecer frágeis e temporárias, e despidas de todas as defesas exceto a habilidade e determinação dos agentes que se aparam a elas e as protegem da erosão. A volatilidade das identidades, por assim dizer, encara os habitantes da modernidade líquida (BAUMAN, 2001, p. 204).

Dessa forma, sociedade pós-moderna é impregnada em um fluxo de excesso de informações que não permite apreciar de maneira completa os conteúdos artísticos. A música é utilizada de maneira efetiva na academia, no consultório, na faxina de casa, nos aplicativos de mídia de compartilhamento de vídeos curtos (*TikTok*), enfim, a música representa multifuncionalidade em várias instâncias da vida, mas, afinal, qual a consequência de utilizá-la somente dessa forma?

O “homem *fast-food* tecnológico pós-moderno” foi uma expressão que ouvi em uma aula expositiva da disciplina que cursei no PPGARTES/UFPA, em 2019, chamada “Cartografias do Moderno-Contemporâneo nas Teorias Artísticas-Estéticas”, ministrada pelo professor Afonso Medeiros. O que de fato me chamou bastante atenção nessa qualificação do sujeito contemporâneo foi a analogia precisa que remete à ideia do apreço ao que é descartável, remediável, paliativo, de tudo que pode ser consumido, mas não é necessariamente saudável. Assim como no consumo de produtos industrializados do tipo *fast-food*, a mentalidade da satisfação imediata ligada à escuta despreziosa da música, ofusca a plena apreciação que leva inevitavelmente a fruições e significações de variados tipos: emocionais, cognitivas, comportamentais; a ponto de exaurir significações fundadas na vivência coletiva, nos gostos e

nature of the human species in all its biological, social, cultural, and artistic diversity. “Musical” in this definition does not refer to musical talent or ability; rather it refers to the capacity of humans to create, perform, organize cognitively, react physically and emotionally to, and interpret the meanings of humanly organized sounds. The Musical thinking and doing may be as important to our human being in the world as is our ability to speak and to understand speech. Ethnomusicologists would claim we need music to be fully human.

valores partilhados em comum, nas representações, singularidades e afins. Todavia, entendo e é importante salientar que a legitimação de um som enquanto música independe de julgamento de valor e, acompanhando esse raciocínio, a função da música está diretamente ligada ao meio que ela está inserida e ao objetivo proposto para determinado uso. Então, qual seria a implicação negativa (caso exista)?

As transformações que ocorreram nos processos de “fast-foodização” no mundo, principalmente nos meios digitais, afetou significativamente a maneira como são produzidos os conteúdos artísticos, nesse caso, a partir do ano 2000, a música passou por diversas fases de adaptações frente às exigências do mercado fonográfico quanto ao barateamento das gravações, prensagem e distribuição, a considerar o baixo custo de um trabalho lançado na internet sob o formato digital em comparação com um CD, por exemplo, que demanda um custo operacional elevado, desde a etapa de gravação no estúdio, prensagem, tiragem, impressão, distribuição aos lojistas, até chegar ao consumidor final; somado a isso, ainda havia as práticas de “pirataria” que passavam da mera cópia física do CD para os terrenos da internet via *download*, o que acabou impactando ainda mais a crise no setor. Todas essas mudanças significativas ocorridas na cadeia de produção da música provocou não apenas o surgimento de novas profissões que utilizam novas tecnologias para a produção e difusão de um produto musical, mas também alterou a estrutura e o modelo de gravação/apresentação de artistas dos mais diversos gêneros.

De acordo com Wanderley Andrade, a segunda geração do *brega*, que data a partir da segunda metade da década de 1990, a qual ele se insere, acompanhou essas transformações com bastante envolvimento, pois em sua trajetória, conviveu quase de maneira imediata com o surgimento da pirataria, que estava na transição entre mídia física e mídia digital. Com o baixo retorno que os artistas tinham com a venda dos CDs, por conta desta disseminação ilegal desenfreada, era inviável investir alto nos processos de produção e gravação. Essa problemática, ao longo do tempo, levou à diminuição do número de instrumentos, tanto no processo de gravações quanto nas apresentações ao vivo. Wanderley afirma que na década de 1990 a sua equipe era formada por quinze pessoas, entre músicos, dançarinas e assistentes técnicos. Com a chegada de novas tendências musicais, do apelo tecnológico ascendente e das simplificações que iam se tornando cada vez mais constantes com relação as apresentações ao vivo, Wanderley reduziu sua equipe para cinco. Em alguns casos, para facilitar a logística e/ou modelo solicitado pelo contratante, este número chega a ser reduzido a dois integrantes (um cantor e um tecladista).

A culminação de toda essa transição foi potencializada no que veio a ser reconhecido pouco tempo depois como *tecnobrega*, gênero musical que se funda como uma versão *techno* do brega, que faz o uso do computador para criação de música por meio de edições de ritmos, harmonias, melodias e efeitos sonoros. Os eventos populares chamados de “festas de aparelhagem” foram as principais difusoras do gênero e tinham como principal característica o DJ, responsável pelo controle da mesa de som, equipamentos eletrônicos e na manipulação do computador no qual se executam os efeitos especiais sonoros. Apesar do tecnobrega ser reconhecido como um gênero musical, o apelo maior ficava por parte da dança, em razão da sua batida agitada e contagiante. A proposta do *tecnobrega* se alinhava com as demandas musicais que ora estavam em voga, como a *música eletrônica* e o *pop* e, nesse quesito, correspondia muito bem ao que foi proposto à época. Nesse caso, a música era apenas um pano de fundo para a troca de sociabilidades por intermédio do evento sonoro e da dança, não havia supostamente uma preocupação com apreciação da estrutura musical, tampouco da composição.

Em suma, o que hoje vigora no mercado musical tem muito a ver com tendências, logo, todas as práticas reducionistas da produção musical sempre foram estimuladas pelo viés mercadológico que acompanhou de forma fidedigna o gosto musical da grande massa que consome música no Brasil e no mundo. Conjecturar a música atualmente como forma de apreciação, em seu estado mais complexo e profundo, é ignorar todo um mecanismo de mercadorização da música que se instaurou como instrumento norteador do que é considerado “sucesso” nas paradas midiáticas e que exerce influência na preferência musical de quem busca consumir música. O indivíduo contemporâneo se alimenta do que lhe sacia e lhe conecta com o mundo atual, mas será que ainda há espaço para redescobrir o paladar “rústico” da modernidade de outrora?

4.2. O fracasso da sociabilidade cibernética (?)

No fatídico episódio pandêmico que acometeu o mundo inteiro em 2020, a humanidade conviveu com mudanças drásticas de ordem mental e emocional causadas pela perda de entes queridos, pela solidão causada pela reclusão de meses de isolamento, pela miséria e fome, consequência do desemprego que atingiu grande parte de indivíduos que dependiam de um trabalho formal realizado presencialmente, entre outros. Entretanto, além do vírus SARS-CoV-2, desencadeador de mudanças em áreas-chave do cotidiano, como saúde e economia, também afetou o entretenimento e suas formas de interação e apreciação das

manifestações artísticas. Convivendo com todos os tipos de sofrimentos desse período, a música emerge como combustível diário para levar conforto em meio a essas adversidades e, com o uso da internet, as barreiras impostas pelas medidas de isolamento são transpostas, suspendendo a necessidade dos espaços físicos.

Com o advento das novas tecnologias de comunicação, vieram as possibilidades de atravessar as limitações tempo/espaço, permitindo acessar lugares muito além do que seria possível nas delimitações físicas, principalmente pelos múltiplos deslocamentos em curto espaço de tempo. A expansão da possibilidade de experimentar uma infinidade de eventos simultaneamente se torna factível com o domínio de acesso aos ciberespaços, não lugares encharcados de conteúdos simbólicos, códigos e representações grupais. À primeira vista, parecem sedutoras as vantagens apresentadas pelos meios digitais, mas o que é supostamente perdido neste movimento do físico para o virtual?

Marc Augé traz em sua obra *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade* (2005), a problemática da relação espaço/tempo na pós-modernidade, denominada pelo autor como supermodernidade, na qual o *não-lugar* corresponde a um conjunto de espaços públicos de rápida circulação, não podendo ser definidos como identitários, relacional e nem histórico, a exemplos de rodoviárias, ferrovias, aeroportos, estações de metrô, hotéis, supermercados, parques, domicílios móveis considerados “meios de transportes” (aviões, trens, ônibus) entre outros (AUGÉ, 2005, p. 74). O ponto-chave destacado pelo autor é que mesmo o conceito abrangendo um conjunto de espaços diametralmente diferentes, o caráter transitório, ocasional e efêmero dos *não-lugares* transmite a ideia de solidão e individualidade, traços peculiares da supermodernidade:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias, onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio ‘em surdina’, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito. (AUGÉ, 2005, p. 73-74).

Apesar de Augé não elencar o *ciberespaço* na categoria dos *não-lugares*, não é difícil fazer tal inclusão, pois ele preenche todos os requisitos que o definem como tal: a

impossibilidade de estabelecer signos identitários, pois as referências são artificiais; o excesso e a velocidade de informações constroem relações sem profundidade; a recorrência à historicidade nos espaços virtuais é passivo de incompletude, pois o modo de narrativa dos acontecimentos no mundo virtual/abstrato se restringem ao visual e auditivo, os outros sentidos são perdidos.

Uma das representações máximas da imersão do mundo orgânico para o abstrato representacional são as chamadas *lives*, que possibilitaram no contexto de isolamento social, transmissões de conteúdos de variados tipos, apresentando uma alternativa para suprir a falta dos encontros presenciais. De fato, quando observamos a proposta das *lives*, constatamos que elas seguem um *modus operandi* sistematizado em convergências às experiências reais, com os artistas performando da mesma maneira como se estivessem ao vivo defronte ao público; assim também é passada esta ideia ao público, que recebe estes conteúdos em tempo real e, com a mediação tecnológica, contorna a limitação tempo/espço, acompanhando e interagindo nos momentos da apresentação no *chat*, pequena caixa de bate-papo localizada abaixo do vídeo, tudo isso no conforto de sua casa. Mas será que é tudo muito simples e satisfatório assim?

É interessante perceber nessa dinâmica contemporânea, como as relações de sociabilidade foram homogeneizadas, comprimidas, em que não se consegue mais estabelecer trocas afetivas e simbólicas entre indivíduos movidos pela mesma sinergia na mesma intensidade que ora tínhamos no mundo tátil. Esta constrição de comportamento e valores identitários é um reflexo irrefutável do individualismo oriundo dos pactos sociais de uma supermodernidade escravizada na racionalidade mórbida do deleite efêmero e do sentimentalismo de plástico das relações virtuais sem o menor resquício de autenticidade. Michel Maffesoli confronta essa exacerbada racionalidade apregoada na contemporaneidade com a naturalidade do pensamento holístico e orgânico:

O racionalismo fará da representação a realidade. Por aí, destrói toda convivência, toda participação, toda correspondência poética com as coisas, naturais ou sociais. A representação é causa e efeito da distância, da separação, da gregária solidão que caracteriza a modernidade decadente. Por um instrutivo paradoxo, a representação se transforma em coisa esclerosada, rigidificada, sem vida. Pode-se aproximar isso daquilo que o jurista Hans Kelsen criticava nas instituições construídas racionalmente, que se tornam puras ficções da representação. (...) Do mesmo modo, o racionalismo representativo, aquele que substitui a coisa pela representação, está na origem de um mundo social e natural, tornando estrangeiro àqueles que deveriam nele viver e dele ser protagonistas essenciais. Curioso fenômeno: a construção que leva à destruição, à autodestruição. O animal racional, tendo extrapolado sua especificidade: a razão, erige sua deusa Razão, (re)torna-se um animal errante em uma terra devastada. (MAFFESOLI, 2017, p. 9).

A arte, desde sempre, exige naturalmente a copresença física dos seus partícipes, sem se limitar à necessidade exclusiva de ter intermediações tecnológicas para que ela exista como

expressão. Semelhante ao processo operacional de toda instituição cultural que funciona como instrumento de interação, como museus, teatros, centros culturais, entre outros, a música, em sua compreensão como fenômeno universal e social, carrega em seu arcabouço conceitual uma série de fruição de formas e imagens que despertam o afeto, a sensibilidade, as memórias ligadas às vivências experimentadas com e a partir do outro. A transcendência da realidade para planos oníricos é provocada pela interação corporificada e não pode ser vivida duas vezes, tem que se estar ali, sentindo o chão, sentindo a pele, sentindo o momento com algo/alguém.

E é aqui que reside a razão do *estar-junto*, eixo teórico que fundamenta a sociologia compreensiva, de Michel Maffesoli, na obra *No Fundo das Aparências* (1996), o ato de experimentar algo com alguém é fator de socialização, seja no compartilhamento de hábitos, gostos, costumes, entre outros, articula interações e outros tipos de atividades coletivas entre sujeitos com vínculos em comum. Todas essas particularidades pertencentes aos jogos das experiências contemporâneas constituem a ética da estética, conceito aglutinador da sociabilidade pós-moderna, que, de acordo com o autor, configura-se como um modo distinto de vínculo social.

Os atos em sociedade fazem uso de demarcadores culturais elementares, originando expressões de vitalismo e viscosidade das dinâmicas que movem as práticas grupais, nutrindo-se de múltiplos simbolismos que emergem na trivialidade do cotidiano, na socialidade que se desdobra em sensibilidades e emoções, estes que promovem as formas de pertencimento tribal, o laço social:

Portanto, eis a hipótese: há um hedonismo do cotidiano irreprimível e poderoso que subentende e sustenta toda vida em sociedade. Uma estrutura antropológica, de certo modo. Em certas épocas, esse hedonismo será marginalizado e ocupará um papel subalterno; há outras onde, ao contrário, ele será o pivô a partir do qual vai se ordenar, de modo ostensivo, discreto ou secreto, toda a vida social. Nesses momentos, o que chamamos de relações sociais, as da vida corrente, das instituições, do trabalho, do lazer, não são mais regidas unicamente por instâncias transcendentais, a priori e mecânicas; do mesmo modo não são mais orientadas por um objetivo a atingir, sempre longínquo, em suma, o que é delimitado por uma lógica econômico-política, ou determinado em função de uma visão moral. Ao contrário, essas relações tornam-se relações animadas por e a partir do que é intrínseco, vivido no dia a dia, de um modo orgânico; além disso, elas tornam a centrar-se sobre o que é da ordem da proximidade. Em suma, o laço social torna-se emocional. Assim, elabora-se um modo de ser (ethos) onde o que é experimentado com outros será primordial. É isso que designarei pela expressão: “ética da estética”. (MAFFESOLI, 1996, p. 11-12).

É importante perceber que os diversos significados provindos do virtual nada mais são que rabiscos criados no mundo real. A interatividade digital tem como premissa básica e inalterável a busca do retorno ao estado anterior, da comunicação, do contato, da troca do visível e tateável. O espaço digital é apenas uma projeção das emoções que são vivenciadas entre

indivíduos em suas cotidianidades por trás da tela. Tudo só é incorporado aos códigos binários e impulsos elétricos se for, em algum momento, factível no plano existencial.

No caso do brega, manifestação essencialmente pautada no universo dançante, desde a sua mais tenra acepção que remonta aos bordéis, passando pelos clubes da saudade e chegando às festas de aparelhagens, evoca-se a ideia do *estar-junto* que exprime afinidade estética, é o experimentar coletivo de significações e vivências, que traz o sentimento de pertencimento local e das práticas representacionais da cultura regional. Como transmutar virtualmente tradição, cultura e identidade de um povo que carrega em suas veias toda uma história ancestral de lutas e resistências dos povos indígenas, quilombolas e ribeirinhos que são as bases da cultura do Pará? Como pensar na asserção do brega nas mídias digitais sem indagar sobre a adaptabilidade da essência que constitui a sua base (tendo como ponto central a dança, com seu elemento de agregação social): os cantos das rodas de *carimbó* de Marapanim; os batuques do *lundu* das ilhas do Marajó; o timbre da *guitarrada* de Barcarena? Como digitalizar o sentimento de amor ao partilhar tudo isso pelo contato físico e oralidade?

No atual momento que esta tese é finalizada, 10 de janeiro de 2023, ouvimos murmúrios de um colapso econômico global⁶⁰ consequente dos prejuízos causados pela pandemia; da incerteza de um futuro que, a priori, flerta com uma possível Terceira Guerra Mundial nutrida no crescente rumor do uso de armas nucleares e biológicas⁶¹, em decorrência dos conflitos entre Rússia e Ucrânia que até o presente momento resistem em cessar fogo e selar um acordo de paz entre ambos os países. Neste cenário, projetando um futuro utópico em que o “novo normal” torna-se uma realidade, com restrições de contato físico. As relações sociais mediadas pelo meio virtual podem ser compreendidas como um fracasso ou uma esperança que deve ser entendida, assimilada e adaptada a este “novo mundo” prestes a ser descortinado no começo deste século XXI? Estamos entrando em uma era na qual as tribos contemporâneas estarão em constante metamorfose nas suas relações de sociabilidade e interação nos espaços cibernéticos? Como perspectivar a introdução de manifestações tradicionais nos novos meios digitais?

⁶⁰ Disponível em: <<https://exame.com/bussola/com-recessao-economica-global-a-vista-como-fica-o-brasil-em-2023/>>

⁶¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/10/russia-mobiliza-200-mil-e-divulga-treinamento-para-guerra-nuclear.shtml>>

4.3. Neopersona cibermórfica

Percebemos ao longo da história da humanidade que o homem se adapta rapidamente frente às inovações que os meios tecnológicos dispõem para agilizar o seu dia a dia. O mundo virtual passou a fazer parte da nossa realidade enquanto civilização em processo evolutivo, civilização esta que passou a se organizar em grupos povoando também espaços fora do mundo real, os chamados *ciberespaços*.

Uma das primeiras tentativas de estabelecer relações fora do espaço físico deu-se nas chamadas *comunidades virtuais*, caracterizadas pelas agregações sociais em torno das redes digitais, formando comunidades de relacionamentos por intermédio dos meios de comunicação. Lévy (1999) aponta as *comunidades virtuais* como um dos três elementos responsáveis pelo crescimento preambular do *ciberespaço* (além da interconexão e inteligência coletiva):

Uma comunidade virtual é construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais. Para aqueles que não as praticaram, esclarecemos que, longe de serem frias, as relações online não excluem as emoções fortes. Além disso, nem a responsabilidade individual nem a opinião pública e seu julgamento desaparecem no ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 127).

Mas, com as atuais dinâmicas de sociabilidades nas redes digitais e a frenética evolução dos aparelhos móveis de comunicação (*notebook, smartphone, tablet*, entre outros), a ideia de coletividade que antes se baseava nas interações estáticas dos fóruns, comunidades, grupos de bate-papo em geral, que eram o âmago das *comunidades virtuais*, foi aos poucos sendo enfraquecida, desconstruída e suplantada, dando lugar a uma compreensão mais abrangente, realidade que pode ser resumida simplesmente em: o virtual.

Na obra *O que é Virtual?* (1996), Pierre Lévy analisa a relação entre o mundo virtual e a sociedade, considerando que os ciberespaços estão cada dia mais presentes em nosso cotidiano. Ele traz a discussão em torno da suposta oposição frequentemente posta em xeque entre o mundo real e o mundo virtual, realidades que, de acordo com o autor, não se contrapõem, e sim, se complementam. Antes de mais nada, é válido frisar que assim como os computadores, os *smartphones*, videogames, todas essas ferramentas do digital podem ser entendidos como real. O que esses aparelhos eletrônicos fazem é apenas manipular de maneira eficaz os códigos/signos da linguagem e transmiti-los da melhor forma:

Consideremos, para começar, a oposição fácil e enganosa entre real e virtual. No uso corrente, a palavra virtual é empregada com frequência para significar a pura e simples ausência de existência, a “realidade” supondo uma efetuação material, uma presença tangível. O real seria da ordem do “tenho”, enquanto o virtual seria da ordem do “terás”, ou da ilusão, o que permite geralmente o uso de uma ironia fácil para evocar as diversas formas de virtualização. Como veremos adiante, essa abordagem possui

uma parte de verdade interessante, mas é evidentemente demasiado grosseira para fundar uma teoria geral. A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez do *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosófico, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes (LÉVY, 1996, p. 15).

Deste modo, a virtualização consiste no mundo da abstração, é real, mas sem materialidade, que se origina na significação da linguagem, na passagem de um conceito, de uma ideia, para uma nova realidade, um movimento contrário da ideia de atual, sendo este atrelado ao tempo e espaço, que necessita de uma criação/concretização. A significação reside em nossa mente, ela sempre será anterior a ideia do virtual, não necessita de um periférico eletrônico para existir, ela se forma na mente e, tanto a mente quanto a linguagem existem desde o surgimento da humanidade. O virtual é tão vivo e existencial quanto o real, é o ambiente das potencialidades:

Mas o que é a virtualização? Não mais o virtual como maneira de ser, mas a virtualização como dinâmica. A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação à potência” da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular. (LÉVY, 1996, p. 17-18).

Na contemporaneidade, é natural que a virtualização assuma protagonismo, trazendo implicações culturais no desenvolvimento dos ciberespaços, mas como é estar imerso nesse contexto vivenciando toda essa influência e conduzindo uma investigação?

No trajeto atravessado durante o período de elaboração e execução desta tese, posso afirmar que estar inserido em uma época de singular tecnologia é muito mais uma experiência vivida do que uma compreensão consciente, e nesta dimensão friccional onde está situado o corpo da pesquisa, percebi que o esquema método/conceito foi aos poucos se desalinhando com o proposto inicial com base neste ambiente de difícil decifragem. Problemáticas como encontrar literaturas que dialogassem com este novo momento de isolamento mundial e as consequentes experiências de interação que eram limitadas às dependências residenciais por conta do lockdown, forçaram-me a repensar como eu poderia descrever o objeto deste estudo frente ao evento catastrófico que se apresentara daquela forma.

Com base nessas inquirições, senti-me compelido a desenvolver um modelo conceitual-analítico que tem a suposta ambição de, primeiro, suprir a necessidade de um melhor enquadramento teórico por conta da falta de literatura que discuta as problemáticas já mencionadas nos capítulos anteriores nos tempos durante e após a COVID-19; segundo, fundamentar um olhar sobre uma potencial e suposta pós-modernidade cibernética emergente a partir do seu personagem principal, *a neopersona cibermórfica*. Obviamente, quando se propõe uma proposição intelectual pautada no uso da ciência/tecnologia, visiona-se um cenário com base nos dados analíticos recolhidos durante a investigação e na experiência vivida daquele momento, para assim projetar uma futura realidade que não necessariamente terá que existir. É uma perspectivização fundamentada com dados empíricos e teóricos.

Inicialmente, para compreensão da minha visão sobre o fenômeno, é necessário perceber que o conceito está diretamente ligado a três proposições básicas: sociabilidade, desterritorialização e instabilidade. A combinação desses três elementos, coloca em movimento o que defini como *neopersona cibermórfica*. A expressão *cibermórfica* é um neologismo que criei resultante da fusão de dois termos: o primeiro, *cibernética*, tem origem na palavra grega “kubernētikē”, que significa “arte de pilotar”, fazendo referência à arte do timoneiro. No começo do século XIX, o físico francês André-Marie Ampère ao fazer a classificação das ciências, indicou que a ciência do controle dos governos fosse nomeada de cibernética, mas logo caiu em desuso. Foi só em 1940, com a publicação do livro *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, de Nobert Wiener, que o termo passou a ficar em evidência, representando uma ciência de controle/comunicação voltada a sistemas, que podem ser tecnológicos, sociais ou biológicos, onde a emissão e recepção de mensagens podem se equivaler a estruturas de modelos matemáticos.

O segundo termo – *metamorfose*, na biologia, refere-se basicamente ao processo de transformação na forma e estrutura em particular de algumas espécies de animais e organismos em seu processo de desenvolvimento. Metamorfose também pode sugerir uma ruptura de padrões convencionais, podendo ser analisado sob o ponto de vista de um indivíduo e/ou estrutura social/política, implicando em uma quebra radical naquilo que os definem como parte integrante de uma sociedade: identidade, valores, sociabilidades entre outros (BECK, 2018). Importante sublinhar que mudança é uma palavra de ordem na contemporaneidade.

Com relação à ideia de *neopersona* que trago para esta proposição, é fundamentalmente oposta à ideia de *persona*, abordada por Michel Maffesoli (1996), na qual este associa a pós-modernidade à época do que ele chama de *persona* emocional, regida pelas multiplicidades de

valores heterogêneos, que privilegia um conjunto de relações interativas. A *neopersona* de que aqui lanço mão é uma antítese do que Maffesoli defendeu sobre a socialidade na pós-modernidade, à medida que, ao grafar o prefixo *neo-*, demarco terreno para simbolizar a transformação dos atributos que definem o sujeito do mundo virtual, o qual passa a integrar a individualidade como forma representacional do seu perfil social. O raciocínio entre as duas abordagens convergem ao aproximar a ideia da máscara mutável, em que o sujeito assume múltiplas faces dentro dos espaços, a diferença é que, enquanto a *persona* de Maffesoli se nutre deste jogo de máscaras para se integrar a um valor tribal correspondente a um grupo específico onde todos compartilham dos mesmos gostos em comum, a *neopersona* se utiliza do mesmo conceito para permanecer anônima vagando pelos ciberespaços, relacionando-se com todo e qualquer tipo de interação. Ela não se adapta para pertencer, e sim locomover, fluir, navegar. É a metamorfose ambulante idealizada por Raul Seixas em sua canção visionária de 1973.

E é nesta simbiose densa que defino três princípios que serviram como base estruturante da minha proposição conceitual. O primeiro princípio ligado à proposição de sociabilidade, que chamo de *individualidade afetual*, que se baseia na cultura do afeto à individualidade compartilhada, que veio sendo construída nos detalhes ao passar das décadas, vide a popularização do “tirar uma *self*”; das experiências “*single player*”, transmitidas em *lives* que se tornaram padrão na cultura dos jogos eletrônicos; das ofertas dos cursos de música *on-line* do tipo “aprenda sem sair de casa, e se torne uma estrela do seu quarto”, entre outros. O sentir em comum, compartilhando emoções com o próximo, deu lugar a experiências calcadas no individualismo, podendo este ser compartilhado, mas com a prerrogativa de exibição, de autopromoção pela rede, sem necessariamente possuir um perfil real (os chamados *fakes*) ou vínculo com quem recebe tal conteúdo. Os vídeos e fotos patrocinados que viralizam a todo instante nas redes sociais, a ver *Instagram*, *TikTok* e *Facebook*, são bons exemplos dessa tendência. A sociabilidade aqui pode ser entendida como uma espécie de “antissociabilidade”, se considerar a intenção narcisista do compartilhar com o outro.

Assim como a postura “antissocial” que se põe como marca distintiva da contemporaneidade, a autonomia se prevalece como elemento fulcral nesta dinâmica egocêntrica. Autonomia que pode vir a ser subjetiva (afetiva) relacionada à escolha de emoções momentâneas; ou autonomia objetiva (intelectual) relacionada à escolha dos conteúdos. Em ambas, o sujeito tem o controle e a tomada de decisões baseada em suas escolhas, sem a interferência ou sugestão de terceiros. O culto a si mesmo é colocado em primeiro plano.

A completa imersão nos ciberespaços nos leva ao segundo princípio: o *nomadismo virtual*. A acelerada desterritorialização dos ciberespaços em um movimento de fluidez concomitante que os levam a ideia obsedante da procura extensiva do experimentar multifacetado. Esta busca plural e incessante pelas últimas novidades é um reflexo direto da influência de uma globalização selvagem que aproximou as culturas globais com as locais, mas, paradoxalmente, promoveu o afastamento de pessoas, no frequente raptó virtual que todos nós somos diariamente vítimas, desde a vivência em acontecimentos importantes do cotidiano como, almoço em família, jogatinas de tabuleiro, enfim, tudo isso sendo realizado com um ou mais participantes compenetrados na tela do seu inseparável smartphone percorrendo como nômades os confins do universo virtual. A mágica das interações pessoais foi perdendo seus encantamentos por conta da cibernetização do homem pós-moderno.

A falta de se assentar por muito tempo em um único lugar, característica peculiar da virtualidade, faz brotar uma cultura nômade, que preza pelo fluxo complexo de mobilidade pelo ciberespaço. Com isso, pelo fato das informações se disporem no tempo e no espaço de maneira suspensa e editáveis, o acesso aos conteúdos se torna retroalimentável, sem limites de demarcações privativas e de disponibilidade, inflando ainda mais a frenesi nômade.

Uma constante muito importante neste novo dinamismo cibernético é que não há preocupação em romper com o passado e, sim, atualizar-se com relação ao futuro, o que elenca o terceiro princípio: a *metamorfose identitária*. Constantes atualizações de conhecimentos sob os mais diversos assuntos, a atualização é uma condição obrigatória para prosseguir.

A perda de um referencial identitário é a consequência natural de um mundo regido pela obrigatoriedade de atualização. O uso de múltiplas facetas anônimas também é um componente opcional para este novo jogo de sociabilidade no meio virtual. Revisitando o conceito base, a própria etimologia da palavra *persona*, que é constructo elementar deste conceito, baseia-se na ideia de personificação do irreal, da máscara do ator que interpreta um personagem teatral. Neste sentido, as construções das identidades e identificações da *neopersona* são mutáveis e transitórias, logo conexões de ordem sociável e emocional podem ser factíveis, desde que não tornem o sujeito virtual agregado a este ou outros vínculos de forma permanente.

A *neopersona cibernômica*, em linhas gerais, é o produto em constante mutação resultante do avanço tecnológico desenfreado que vem ao longo das eras sendo aperfeiçoado. A mudança de mentalidade que passou do coletivismo para o individualismo, traço cada vez mais latente do homem pós-moderno, impregnou todas as sociedades que mergulharam no

processo de virtualização selvagem nos canais de informação e comunicação, estabeleceu pontes a novas possibilidades e novos universos, com isso, as formas de territorialidades já reconhecidas de pertencimento tribal foram se enfraquecendo, adaptando-se, transformando-se. O nômade virtual que transita entre essas realidades é um desconhecido em uma terra incartografável, metamorfoseia-se para perambular nos mais diversos ambientes inóspitos. Por conseguinte, a somatória de todos esses elementos constituem a base do conceito que eu venho a chamar de *neopersona cibermórfica*.

Refletindo sobre essa construção identitária, Wanderley Andrade é a definição perfeita de um artista revestido desses atributos da *neopersona cibermórfica*, pois ele elenca todos os princípios que regem o conceito. Desde a sua aparição no mercado da música em 1991, Wanderley é reconhecido pelo público de forma individual. Seus trabalhos retratam a construção de um artista uno, sem a dependência de estar vinculado a uma banda ou outro músico, a exemplo da *Banda Calypso*, na qual o centro de atenção repousava nas figuras da cantora Joelma e do guitarrista Ximbinha. Em suas apresentações ao vivo, Wanderley tem a possibilidade de se apresentar com uma banda em quinteto, quarteto, trio, ou até mesmo como uma dupla de voz e teclado. O perfil pautado nesta individualidade, além de poder evitar problemas de ordem judicial no rompimento de um trabalho que tenha vários integrantes, confere a ele o mesmo reconhecimento que o modelo baseado em uma banda poderia lhe fornecer. Seu legado é associado a esta imagem de personagem individual, e isso é captado de maneira positiva.

Sua música é marcada pela desterritorialidade. Sempre transitando entre as influências caribenhas, norte-americanas e paraenses, Wanderley revestiu sua carreira no discurso do ecletismo, da reunião de vários gêneros musicais dentro de um mesmo trabalho que, a priori, deveria apenas circundar nas linhas do *brega*. E não apenas na inclusão desses outros gêneros diferentes do *brega*, mas também nas adaptações e constantes mudanças com relação às modas musicais que se apresentaram em períodos distintos, gravando trabalhos inteiros na linha do *rock*, do *pop* e, mais recentemente, um trabalho na linha do *sertanejo*.

Cabe destacar que sua singularidade não se resume apenas à sua música, mas também ao ato de metamorfosear sua identidade a partir de sua indumentária, é o movimento da alteridade com o povo, da absorção dos apetrechos do cotidiano urbano paraense, no uso da linguagem que reflete a tradição e cultura do nosso Estado, tudo isso mixado com os símbolos, estilo e sonoridades estrangeiras. Por isso a resultante dessa aglutinação é o surgimento de uma

terceira forma, fluida, exagerada, instável, reflexo direto do mundo pós-moderno que estamos vivendo.

A inclusão recente do *brega* de Wanderlei Andrade nos meios virtuais e sua adaptação ao modelo de remuneração das plataformas podem ser um indicativo para que outras manifestações culturais regionais ingressem no meio virtual e possam encontrar terreno neste novo cenário que foi desenhado nos últimos anos. Advogo que o famigerado ponto de inflexão gerado pelo desastre pandêmico que acometeu o mundo em 2020 tenha fincado efetivamente a consolidação de uma suposta *pós-modernidade cibernética*, que marcará o início de uma era que se locupletará na extensão do real para o virtual de maneira bem próxima da perfeição, servindo-se dos mecanismos tecnológicos mais avançados para a resolução de todas as problemáticas da vida.

Creio que é nesse sentido da apreensão de novas tecnologias que fujam do nosso limiar de entendimento, como a realidade aumentada, o metaverso, a inteligência artificial e todas as transformações que sejam propiciadas pelo meio do potencial tecnológico, que virá uma possível solução para a aceitação virtualizada de qualquer manifestação cultural caracterizada na transmissão de conhecimentos, na socialização de costumes, na vivência de valores afetivos, no contato direto com o corpo através da dança e sua significação enquanto tradição, cultura e identidade. É claro que toda e qualquer interatividade que aconteça nas delimitações virtuais é e talvez seja sempre uma simulação, mas suponho que precisemos nos libertar do pensamento pejorativo a respeito do virtual e passemos a entendê-lo como uma possibilidade e, principalmente, uma alternativa satisfatória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente tese, ao perscrutar todos os dados obtidos no contexto da COVID-19 na perspectiva das novas vivências dentro do mundo virtual, foi exequível investigar, com o olhar permeado pela filosofia acolhedora e humana da etnomusicologia brasileira, todo o dinamismo e potência que os ciberespaços assumem na pós-modernidade. Por meio da análise das categorias: lugar, carreira, mercado e sociabilidade, foi possível alcançar todos os objetivos propostos nesta investigação.

O ponto de inflexão que acometeu o mundo inteiro alterou de forma significativa todas as instâncias da vida, bem como delimitou novas experiências com uso de ferramentas tecnológicas que se apresentaram como única opção naquele momento de medidas de isolamento social. Assim como o cotidiano de toda a sociedade sofreu com tais medidas, a metodologia desta tese foi afetada drasticamente. Com a impossibilidade da pesquisa em campo, a etnografia virtual foi acionada neste estudo. Puderam-se constatar as intemperes metodológicas se comparadas com a etnografia clássica, como o afastamento do ambiente do pesquisador, o contato intersubjetivo com o colaborador e a observação participante, que foram princípios básicos da pesquisa em campo que foram comprometidas na utilização da etnografia virtual como ferramenta metodológica.

Por outro lado, a etnografia virtual possui características particulares que demonstram ser bastante úteis na impossibilidade do contato real com o colaborador, já que dispõe da possibilidade de realizar a entrevista por meio dos canais digitais. Nesse caso, entendendo que a etnografia virtual pode ser acionada como complementar da etnografia clássica, pois ambas possuem características próprias e quando usadas juntas, poderão trazer praticidades na recolha de dados.

Tais alterações trazidas pela COVID-19 na cotidianidade não abarcaram apenas a metodologia desta investigação, mas, como já visto, toda a cadeia de produção da música. Desde a crise fonográfica, Wanderley passou a lançar seus discos de maneira independente, tinha um alcance bem menor e uma produção simplória, já que era ele quem tinha que custear os gastos. Com a transição do seu trabalho para as plataformas digitais, que já vinha acontecendo de maneira gradual e foi intensificada após os acontecimentos da pandemia, Wanderley passou a ter um controle muito maior no gerenciamento de sua carreira, e exemplo dos ganhos provenientes da monetização das plataformas digitais, que são diretamente

proporcionais ao número de *views* de cada vídeo ou áudio, direitos autorais, anúncios de patrocinadores, doação pelo *Super Chat* e *Super Sticks* etc.

Foi observado que a imersão nas mídias virtuais promove articulações na divulgação e vendas de produtos, sejam CDs, *shows*, camisetas, canecas, serviços entre outros. O alto poder de alcance que a internet proporciona é muito maior do que era no tempo das gravadoras, que basicamente se limitavam a propagandas veiculadas nas rádios e TV. Com a internet o nível de alcance é incalculável, podendo romper barreiras geográficas, abrangendo o mundo inteiro. Com a intensa difusão da globalização e dos meios técnicos científicos informacionais, a cultura passa ser um produto de grande valia no novo mercado gerenciado pelas indústrias criativas, devido ao seu potencial em gerar engajamento nas redes digitais, fazendo com que também os artistas voltassem os olhos para este novo modelo de produção e circulação da música e outras formas artísticas, ofertando assim uma opção muito viável para que o artista continuasse rentabilizando seu trabalho, mas agora no território digital.

Nesse sentido, as *lives* foram uma opção de grande valia e rentável para transpor o período de isolamento social que impediu a realização dos shows ao vivo e o sustento da classe artística. Nesta modalidade, Wanderley conseguiu se adaptar muito bem realizando shows neste formato que contava com a contribuição de *covert artístico* enviado por pix pelos espectadores, além de ter participado de podcasts entre outros. Novamente, chamo atenção para como Wanderley assimilou e rapidamente se adaptou a supostas tensões que poderiam vir a acontecer, e, mais do que isso, obteve êxito maior que em tempos anteriores nos quais sua carreira dependia da gestão de gravadoras, empresários e afins.

O contato que eu tive com Wanderley e com outros artistas na pandemia mostrou-me que não existia apenas a fragilidade de se manter saudável ou ter meios de subsistência para arcar com as despesas do seu lar nessa fase, mas também a falha que havia por parte dos governos e órgãos competentes em não se ater na criação de soluções que abrangessem os profissionais envolvidos no mercado da música belenense anterior às medidas de isolamento. As respostas das políticas públicas anunciadas no período pandêmico, como visto nos editais de emergência, ao mesmo tempo em que trouxeram soluções, também evidenciaram suposições problemáticas sobre como esses profissionais podem ou devem vislumbrar sua carreira, não somente em meio a uma pandemia global, mas sob elucubrações mais críticas em períodos normais em que não se tem o amparo, por exemplo, da ordem dos músicos.

Mediante a entrevista com Allan Carvalho, foi possível atestar o importantíssimo papel que a Secretaria de Estado e Cultura do Pará (SECULT) teve no momento mais crítico da

pandemia, com a construção do mapa cultural, ferramenta de cadastro on-line que possibilitou entender de maneira mais meticulosa as demandas surgidas por consequência das medidas de contenção da COVID-19. Com o mapa cultural, puderam-se contemplar artistas que estavam em localidades muito distantes da capital e puderam ter sua renda garantida durante o período.

A criação dos editais emergenciais e festivais culturais (Aldir Blanc, *Te Aquieta em Casa e Minha Banda na Cultura*) foram medidas essenciais para a sobrevivência de muitos profissionais, contemplando não somente artistas principais, mas todo um ecossistema que faz funcionar as programações culturais em todo o Estado, como *roadies*, iluminadores, técnicos de som, *DJs* entre outros. O edital da *Lei Aldir Blanc* conseguiu contemplar inúmeras linguagens artísticas além da música, como artes visuais, dança, teatro entre outros. A música conseguiu ter o maior número de participantes e contemplados e também foi um dos que mais captou recursos; o festival *Te Aquieta em Casa* também veio com a proposta de contemplar a mesma diversidade que a *Lei Aldir Blanc*, tendo a música novamente como o segmento com maior contemplação; já o festival *Minha Banda na Cultura* se destacou por vir com uma proposta de contemplar profissionais diversos, como técnicos de som, iluminadores, *roadies*, e *Djs*, um diferencial se comparado com os anteriores.

A partir das reflexões sobre as relações entre o consumo, sociabilidade e apreciação da música na pós-modernidade, foi constatado como os meios virtuais alteraram substancialmente as formas de apreensão da cultura, interação e representação nos ciberespaços. O sujeito pós-moderno é munido de um par de peculiaridades que não reflete apenas os padrões que são reverberados pelo período pós-moderno, com isso, era necessário ir um pouco além.

Minha intenção ao lançar um modelo conceitual-analítico foi para ter uma melhor visão sobre o fenômeno, suprimido pelas escassez de referencial teórico que abordasse o assunto, bem como lançar um conteúdo que pudesse servir de base bibliográfica para futuras pesquisas que venham a se relacionar com aspectos voltados a uma suposta pós-modernidade cibernética. A inexistência de uma sistematização teórica acerca desses assuntos no âmbito da etnomusicologia, invoca a necessidade de criação de um novo conceito, que foi o caso aqui proposto, para um maior aprofundamento sobre temas tão emergentes.

Por meio do perfil identitário intitulado *neopersona cibermórfica*, representação máxima do indivíduo pós-moderno cibernético, foi observado como suas características que o definem dialogam tanto com o tempo atual, que são a individualidade afetual, o nomadismo virtual e a metamorfose identitária, todas essas particularidades dão base para a construção de

uma mentalidade que se metamorfoseia a todo o instante, em consequência do avanço tecnológico desenfreado comum às sociedades contemporâneas.

Pode-se inferir que o brega, desde o seu surgimento, é mais do que um ritmo, ele é um comportamento, uma expressão, um movimento de conflitos das relações sociais e de poder. A persona sintetizada por Wanderley Andrade é o constructo de todas as dimensões estéticas, sociais e políticas que o brega vivencia em vários momentos históricos, da oposição cultural e do enfrentamento às classes dominantes, das adaptações pela sobrevivência frente às novas tendências musicais que iam surgindo. Toda a carga imagética, edificada em torno da resistência frente às diversidades, formou o que o brega é – uma miscelânea de linguagens, de signos. E Wanderley é um retrato perfeito dessa mutação cibernórfica, evidenciado ao longo de toda a sua jornada como um artista *brega*, seja no seu ecletismo, na sua indumentária ou na incorporação dos costumes locais fundidos com os globais.

É notório que todos os processos investigados aqui, desde a etnografia *versus* netnografia, os conceitos de local *versus* global, virtual *versus* real, elite *versus* popular, da música refinada *versus* música cafona etc., nunca foram antagônicos, e sim, complementares, pois em algum marco temporal eles se cruzam e se equilibram. Não há parâmetro comparativo sem a sua face oposta. Essa característica se estabelece como uma grande marca da contemporaneidade.

Acredito na ideia de que oportunizar a sociedade do universo virtual e de possibilitar conhecimento, sociabilidade, interação e cultura em toda a sua dimensão por meio digital é um direito que deve ser inalienável a todos e todas e dever intransferível do Estado, que precisa estar em plena sintonia com as demandas e necessidades do povo. Claro, as condições para que se permita o acesso igualitário a todos depende de políticas públicas voltadas à inclusão das classes desfavorecidas com medidas efetivas que as alcance, mas não desabona o caráter libertador que a internet e os periféricos tecnológicos possuem.

A criação do conceito de *neopersona cibernórfica* foi uma tentativa de suprir a necessidade que norteia a falta de referência bibliográfica acerca de uma sistematização que decifre o mundo o qual estamos vivendo. Daí parto da premissa que existe uma real necessidade de se construir caminhos transdisciplinares que dialoguem com este novo mundo, evidenciando os benefícios da *cibercultura* e todas as implicações positivas que ela possa oferecer para todas as classes que constituem o tecido social deste novo marco temporal chamado *pós-modernidade cibernética*. A *pós-modernidade cibernética* pode ser um norte referencial para futuros estudos na área. (Até o presente momento que termino esta tese, 10 de janeiro de 2023, ainda não há

nenhuma estudo específico sobre o assunto). Ademais, com toda esta perspectivação cibernética, a principal inquirição que me consome é: estamos de fato evoluindo em toda a complexidade de expansão cognitivo-comportamental humana?

REFERÊNCIAS

- ADLER, Guido. **Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft**. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1, 1885.
- AICHNER, Christof. MAZOHL, Brigitte. The **Thun-Hohenstein University Reforms 1849–1860. Conception – Implementation – Aftermath** (= Austrian Science Fund [FWF]: PUB 397. G28), Vienna: Bohlau Verlag. 2017.
- AMADO, Janaína. **O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral**. História, UNESP, São Paulo, n.14, 1995, p.132.
- AMÉLIA D.; BARROS, D. S. **Arquivo e memória: uma relação indissociável**. Campinas: TransInformação, 2009.
- ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa: Do mercado de massa para o mercado de nicho**. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: Música popular cafona e ditadura militar**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- ARAÚJO, S. **Entre muros, grades e veículos blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial**. El Oído pensante, Buenos Aires, Ano 1, n.1, 2013.
- ATWILL, Janet. **The Interstices of Nature, Spontaneity, and Chance. Rhetoric Reclaimed: Aristotle and the Liberal Arts Tradition**. Ithaca, NY: Cornell UP, 1998.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. 1ª edição francesa. Lisboa, 90 Graus. 2005.
- BARBOSA, F. **Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes**. Proa – Revista de Antropologia e Arte, v. 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debatefrederico.html>. Acesso em: 15 mai. 2012.
- BARROS, Lilian Cristina da Silva. **Repertórios Musicais Em Trânsito: Música E Identidade Indígena Em São Gabriel Da Cachoeira, AM**. Belém: EDUFPA, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BECK, Ulrich. **A metamorfose do mundo: novos conceitos para uma nova realidade**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- BECKER, Howard S. “Jazz Places”. In: **Music Scenes: local, translocal & virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 17 - 27, 2004.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Londres: University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy. PETERSON, Richard A. **Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004b.

BINDE, J. L. **Não-Lugares** – Marc Augé. Revista Antropos – Volume 2, Ano 1. São Paulo, Maio de 2008.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 2000.

BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: **Music, culture & experience**. Selected papers of John Blacking. Edited and with an introduction by Reginald Byron, with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. Pp. 223-242.

BOELLSTORFF, Tom; NARDI, Bonnie; PEARCE, Celia; TAYLOS, T.L. **Ethnography and Virtual Worlds: A Handbook of Method**. Princeton and Oxford: Princeton University Press., 4(4), 550–574. 2012.

BOURDIE, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo, Companhia das Letras. 1996.

BRAGA, Adriana. **Técnica etnográfica aplicada à comunicação online: uma discussão metodológica**. UNIrevista, vol. 1, nº 3, julho 2006.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2006.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Ensino a distância se confirma como tendência. 2020c. Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-da-educacao-superior/ensino-a-distancia-se-confirma-como-tendencia>>. Acesso em: 20.12.2021.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 10.464**, de 17 de agosto de 2020. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020b. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 2020. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.464-de-17-de-agosto-de-2020-272747985>>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Ensino a distância se confirma como tendência. 2020c. Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-da-educacao-superior/ensino-a-distancia-se-confirma-como-tendencia>>. Acesso em: 20.12.2021.

BRASIL. **Lei nº 12.343**, de 02 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 02 dez. 2010.

Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. >
Acesso em: 12 set. 2022.

BRASIL. **Lei nº 14.017**, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020d. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 jun. 2020, p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm.> Acesso em: 15 set. 2022.

BRYANT, Wanda. **Virtual music communities**: The Folk-Music Internet discussion group as a cultural system. Master's Thesis, Los Angeles: University of California. 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. Ana Regina Lesa, tradução prefácio à 2ª ed. Gênese. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CORRELL, Shelley. "The Ethnography of an Electronic Bar: The Lesbian Cafe". *Journal of Contemporary Ethnography* 24 (3) (outubro). 1995.

CASTELLS, M. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

CHADA, Sonia. **Caminhos e fronteiras da etnomusicologia**. In: Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia. Belém: Pakatatu, 2011.

CHADA, Sonia. **A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/EDUFBA, 2006.

CLARKE, Gary. **Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures**. In: Frith S., Goodwin A. (Eds.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 1981.

COOK, Nicholas. **Agora somos todos (etno)Musicólogos**. Ictus 07, 2006.

CORNFORD, J; CHARLES, D. **Culture Cluster Mapping and Analysis**: A D Report for One North East. Centre for Urban and Regional Developm Studies, University of Newcastle, UK, 2001.

COSTA, Tony Leão da. **Carimbo e brega**: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Revista Estudos Amazônicos*, v. VI, nº 1, 2011.

DAGNINO, E. **Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal**. *Revista do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 45-65, jan./abr. 2005.

DCMS, U. **Creative industry mapping document**. London, UK: Department for Culture, Media and Sport. 2001. Disponível em <http://bit.ly/2yeM9PZ> . Acesso em: 10 de Out. 2022.

DE CERTEAU, Michel. **A Invencao do cotidiano**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva. 1993.

ELLIS, Alexander John. **On the musical scales of various nations**. Journal of the Society of Arts 33, 1885.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo, Studio Nobel: SESC, 1997.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2008.

FEWKES, Walter. On the Use of the Phonograph in the Study of Languages of American Indians, Science 15, 1890.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: music-making in an English town**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FIRJAN. Mapeamento da indústria criativa no Brasil. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2022. Disponível em: < <https://firjan.com.br/economiacriativa/pages/default.aspx>. > Acesso em: 20 Set. 2022.

FORTE, M. C. **Cyberspace Ethnography 2.0**. <http://ethnomuscyber.net/forte2008>. 2008

GABARDI, Wayne. **Negotiating Postmodernism**. Minneapolis: U Minnesota P, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978 [1973].

GIBSON, William. **Neuromancer**. São Paulo: Editora Aleph, 1991.

GIDDENS Anthony. **As consequências da modernidade**. Oeiras, Celta Editora. 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HARTLEY, J. **Creative Industries**. London: Blackwell, 2005.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **A proveniência da arte e a destinação do pensamento** (1967). In: *L'Herne* - Martin Heidegger. Paris: Éditions de l'Herne, 1983.

HINE, C. **Virtual ethnography**. London: Sage, 2000.

HINE, C. **Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday**. Bloomsbury Academic, 2015.

HINE, C. **Research sites and strategies: Introduction**. In C. Hine (Ed.), *Virtual methods: Issues in social research on the Internet*. 2005.

HOOD, M. **The Challenge of ‘bi-musicality’**. *Ethnomusicology*, 4 (2), 55-59. 1960.

HOWARD, P. N. **Network ethnography and the hypermedia organization: New media, new organizations, new methods**. *New Media & Society*, 2002.

HOWKINS, John. **Creative economy: how people make money from ideas**. Penguin Global, 2002 [2001].

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IBÁÑEZ, T. **Psicología social construccionista**. México: Universidad de Guadalajara, 1994.

IRWIN, John. **Scenes**. Beverly Hills: Sage, 1977.

JAGUARIBE, A. **Indústrias criativas**. Disponível em <<http://www.portalliberal.com.br>> Acesso em: 10 de Out. 2022.

JAMESON, Frederic. **O Pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *O Mal-estar no pós-modernismo. Teorias, práticas*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S; NOGUEIRA, Bruno. **Um Museu de Grande Novidades: crítica musical e jornalismo cultural em tempos de internet**. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). *Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

JEFFCUTT, P. **Management and the creative industries**. *Studies in Culture, Organizations and Society*, v. 6, n. 2, 2000.

JOUTARD, P. **Desafios à história oral do século XXI**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, FERNANDES, Tânia M., ALBERTI, Verena (Orgs). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

KOEPSSELL, David. **The Ontology of Cyberspace: Philosophy, Law, and the Future of Intellectual Property**. Chicago: Open Court. 2003.

KOZINETS, R. V. **Netnography**. In V. Jupp (Ed.), *The sage dictionary of social research methods* (pp. 135). London: Sage Publications. 2006.

LANGNESS, L. L. **The Study of Culture**. Revised edition. Novato, CA: Chandler & Sharp, 1987.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo, Editora 34, 1993.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIPOVESTKY, Guiles. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2006.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosangela de (orgs.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

LÜHNING, Angela. **Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais**. *Música em Perspectiva*, [S.l.], v. 7, n. 2, dez. 2014.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silviano Santiago - 12a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LYSLOFF, René. **Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography**. *Cultural Anthropology* 18. 2003b. Disponível em: < <http://ethnomuscyber.net/lysloff> >. Acesso em: 03 mar. 2018.

LYSLOFF, René. **Musical Life in Softcity: An Internet Ethnography**. In *Music and Technoculture*. Org. René Lysloff e Leslie Gay. Middletown: Wesleyan University Press, 2003a. Disponível em: <<http://ethnomuscyber.net/lysloff>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

MAFFESOLI, Michel. **Ecosofia: sabedoria da Casa Comum**. *Revista Famecos*, v. 24, n. 1, p. 24007, 2 jan. 2017.

MAFFESOLI, Michel. **Tribalismo pós-moderno: Da identidade às identificações**. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, n. 1, v. 43, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Cultura e comunicação juvenis**. In: **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo. n. 4, p. 11-27 jul. 2005. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/48/48>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2a ed.. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].

MARKHAM, A. **Life online**: Researching real experience in virtual space. Walnut Creek, CA: Altamira Press. (1998).

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **A cidade virtual. Transformações da sensibilidade e novos cenários da comunicação**. Revista Margem. São Paulo, Educ/FAPESP, n. 6, p. 53-67, dez. 1997. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/margem/princ6.htm> > Acesso em: 21 dez. 2017.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music**. United States: Northwestern University Press, 1964.

MIÈGE, Bernard. **Les industries du contenu face à l'ordre informationnel**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

MILLER, Daniel, and SLATER, Don. **The Internet: An Ethnographic Approach**. London: Berg. 2001.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

MURTHY, Dhiraj. **Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research**. 2008.

NAISBITT, J. **Paradoxo global**. Rio de Janeiro: Campus, 1994.

NETTL, Bruno. **The Seminal Eighties: A North American Perspective of the Beginnings of Musicology and Ethnomusicology**. Transcultural Music Review, n.1, jun, 1995.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**. Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 1983.

NOGUEIRA, Bruno. **OK Computer – Novas práticas sociais na indústria fonográfica geradas pela internet**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

NORA, P. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduação em História e do Departamento de História. PUC-SP, nº 10, dez, 1993.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ORTIZ, R. **Um outro território: ensaios sobre a mundialização**. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

PEGG, Carole. **“Ethnomusicology”**. IN: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Ed. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Pegg-Ethnomusicology-New-Grove.pdf>

RICE, Timothy. **Ethnomusicology: A Very Short Introduction**. Oxford University Press, 2013.

ROBERTSON, R. **Glocalization: Time-Space and Homogeneity–Heterogeneity**, in: M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson (Eds), *Global Modernities* (London, Sage). 1995.

ROSA, Fernando. **Ondas tropicais: a invenção da lambada e do beiradão na Amazônia moderna**. São Paulo: Senhor F Livros, 2019. TELES, José.

ROSS, Andrew. **Strange Weather: Culture, Science and Technology in the Age of Limits**. New York: Verso, 1991.

SÁ, Simone P. de; ANDRADE, Luis A. **Second Life e Stars Wars Galaxies: encenando o jogo da vida na (ciber)cultura do entretenimento**. In: *Anais do XVII Encontro da Compós*. São Paulo: UNIP, 2008.

SÁ, Simone Pereira de. **As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual**. In: JANOTTI JR, Jeder e SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas musicais*. Guararema/SP: Ed. Anadarco, 2013.

SAGICA, Frank de Lima. **Uma cena musical neotribal nas noites belenenses: traços multifacetados do mercado artístico** / Frank de Lima Sagica. - 2018.

SANTAELA, Lucia. **Comunicação & Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1997.

SEC. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014**. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.17, 2008, pp. 237-259.

SEEGER, Anthony. **Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SILVA, F. A. B. **Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília: MinC; Ipea, 2007.

STRAW, Will. Cultural Scenes. In: **Loisir et société / Society and Leisure n. 2**, vol. 27, p. 411-422, 2004.

STRAW, Will. **Scenes and sensibilities**. *E-Compós v. 6*. Brasília: Compós, 2006.

STUMPF, Carl. **Lieder der Bellakula-Indianer**. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 2, 1886.

TAYLOR, T. **A Riddle Wrapped in a Mystery: Transnational Music Sampling and Enigma's 'Return to Innocence'**. In: LYSLOFF, R. & GAY, L. (Org.). *Music in Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

TELI, Maurizio; PISANU, Francesco; and HAKKEN, David. **The Internet as a Library-of-People:** For a Cyberethnography of Online Groups. *Forum: Qualitative Social Research* 8 (3), Art. 33. 2007.

TOURAINÉ, Alain. **Can we live together?:** equality and difference. Cambridge, England, Polity Press, 2000.

THÉBERGE, Paul. **Any sound you can imagine:** making music/consuming technology. Hanover & London: Wesleyan University Press, 1997.

THOMAS, George B. **Cálculo**, 1. 11. ed. São Paulo: Pearson Addison Wesley, 2009.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade:** uma teoria social da mídia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

THROSBY, David. **Economy and Culture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

UNESCO. **Culture, trade and globalization:** questions and answers. Paris, UNESCO, 2000.

VEIGA, Manuel. **Sustentabilidade e música:** uma visão enviesada. *Música e Cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 19-33, 2013.

VIEIRA DE CARVALHO, Mario. **A Construção do Objecto da Sociologia da Música.** Comunicação à Classe de Letras. Academia das Ciências de Lisboa, 2009.

WESCH, Michael. **Digital Ethnography.** Blog. Digital Ethnography. <http://mediatedcultures.net>. 2010.

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista de Wanderley Andrade.

- 1) Quem é Wanderley Andrade? (Início da sua trajetória, formação musical, anos de atividade, atual projeto, suas produções etc).
- 2) Nos seus trabalhos é muito evidente um mix entre a música regional e influências de gêneros globais. Como você processava tudo isso pra chegar no produto final que hoje a gente conhece como Wanderley Andrade? Me refiro não apenas a parte técnica da música, mas a sua indumentária/figurino, a proposta como você levava isso etc.
- 3) Nas últimas décadas, a trajetória de um artista no mercado da música passou por diversos momentos, seja pela comercialização do produto sonoro materializado, como Vinil, fita e VHS, CD e DVD em tempos passados; e hoje com downloads e plataformas digitais etc. A pergunta é: Como foi e como é viver da música do brega convivendo com todas estas transformações?
- 4) Sobre plataformas digitais, como foi a sua transição para esses ambientes? (youtube, facebook, instagram?) Você teve dificuldades para administrar tudo isso? Acha efetivo o retorno que essas plataformas trazem para a sua carreira?
- 5) Sobre Leis de incentivo, tens dificuldade para receber apoio de órgãos competentes, empresas e afins para manutenção da sua arte? Você concorre ou concorreu?
- 6) Com relação a produção, antes, as gravadoras faziam toda assessoria, desde venda de shows, entrevistas, cds etc. Hoje, o músico/artista assume sua carreira na totalidade (contratos diretos com donos de casa de show, bares etc.), no marketing digital (redes sociais, plataformas digitais etc). O artista realiza tais funções por questões óbvias de custo. Você também segue este esquema independente? Como funciona?
- 7) Observando para este panorama que está posto, Como você vê o cenário do mercado musical da música brega daqui em diante e quais estratégias você adotará para seguir em frente?

8) Qual a sua compreensão do tipo de música que você faz? É um produto musical comercial/vendável? Uma obra de arte? Uma Realização pessoal? Como você vê esta dicotomia entre arte e negócio

9) O que te motiva a continuar vivendo de música?

10) Gostaria de fazer algum comentário?

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista de Allan Carvalho (SECULT).

- 1) Quem é Allan Carvalho?

- 2) Na sua visão como artista, como você viu a situação ali no ponto máximo do covid (da questão do confinamento) e na sua visão de agente público as ações urgentes de socorro a estes artistas?

- 3) Todos esses apoios através dos editais que surgiram, mesmo que abranjam o individual, o artista, ele vem como uma proposta de recuperação institucional, da classe, por conta de apelos a nível nacional dos artistas. Qual a sua percepção acerca da integração mais efetiva e não emergencial das artes nas pautas trabalhistas?

- 4) Qual a importância que você vê dos artistas neste período pandêmico? Além da regeneração econômica dos estabelecimentos, você acredita que há um papel social para o bem estar público de maneira geral?

- 5) Como você vê a distribuição de quem é contemplado e quem não é com os financiamentos? Sabemos que não é possível absolver todos os artistas, mas há algum aspecto que determine quem recebe ou deixa de receber?

- 6) Sobre a carreira do músico, você acha que falta regulamentações que dê maior sustento para um artista exercer seu propósito?

- 7) Como você vê a questão do cover/global vs músico autoral/regional? Nas seleções, há uma predisposição para um em detrimento de outro?

- 8) Você acha que é compatível uma carreira de um artista paraense ser fundada em outro gênero musical e ter apoio dos órgãos competentes para financiamento de tal?

- 9) Na música, você vê algum nicho, algum grupo, ou algo específico que não recebe o devido apoio?

- 10) Gostaria de fazer algum comentário?

ANEXO A – Termo de autorização de uso de imagem de Wanderley Andrade.**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, José Wanderley Andrade Lopes,
de nacionalidade Brasileiro, natural de Almeirim, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belém (Local), 16 DE fevereiro DE 2024

Assinatura do Cedente

ANEXO B – Termo de autorização de uso de imagem de Allan Carvalho.

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Allan Pinheiro de Carvalho,
de nacionalidade Brasileira, natural de Belém - PA, artista popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belém (Local), 07 DE DEZEMBRO DE 2021.


Assinatura do Cedente

ANEXO C – Apresentação no programa “Domingão do Faustão”, com Fausto Silva na Rede Globo de Televisão.



ANEXO D – Apresentação no programa “Pânico” na Jovem Pan.

ANEXO E – Apresentação no programa “Sabadaço”, com Gilberto Barros Na TV Bandeirantes.



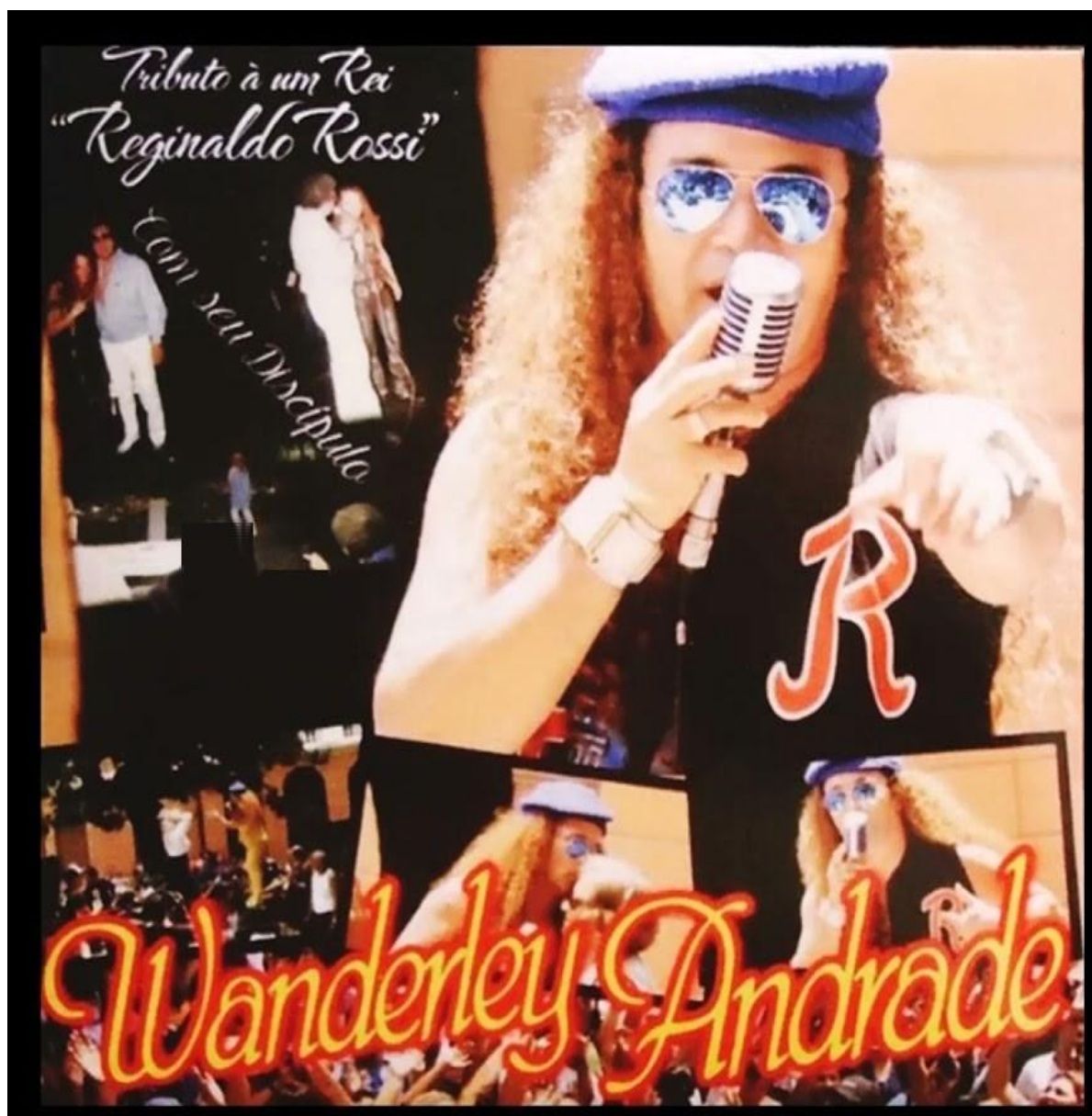
ANEXO F – Apresentação no programa “Charme”, Com Adriane Galisteu no SBT.



ANEXO G – Gravação do CD “Interpretando o Mito a Raul Seixas” (2012).



ANEXO H – Gravação do DVD “Tributo à Reginaldo Rossi”, (2014).



ANEXO I – Encontro pela primeira vez de Wanderley Andrade com Reginaldo Rossi em 1997.



ANEXO J – Wanderley Andrade e Reginaldo Rossi no aeroporto dos Guararapes, Recife/PE.



ANEXO L – Encontro de Wanderley Andrade, Reginaldo Rossi e Kim Marques na rádio Liberal FM em Belém/PA.

