



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

TALITA CRISTINA ARAÚJO BAENA

MÚSICA E TECNOINTERAÇÕES NA AMAZÔNIA PARAENSE:
Retóricas e identificações culturais em materialidades do Terruá Pará e da
Banda de Thrash Metal Antcorpus

BELÉM
2013

TALITA CRISTINA ARAÚJO BAENA

MÚSICA E TECNOINTERAÇÕES NA AMAZÔNIA PARAENSE:

Retóricas e identificações culturais em materialidades do Terruá Pará e da Banda de Thrash Metal Antcorpus

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientador: Otacílio Amaral Filho

BELÉM
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

780.14098115

B139m

Baena, Talita Cristina Araújo

Música e tecnointerações na Amazônia paraense: retóricas e identificações culturais em materialidades do Terruá Pará e da Banda Thrash Metal Antcorpus / Talita Cristina Araújo Baena. -- 2013.

97 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

Orientador: Prof^o. Dr. Otacílio Amaral Filho

1. Música. 2. Miatização. 3. Comunicação. 4. Identidade. 5. Amazônia.
I. Amaral Filho, Otacílio, *orient.* II. Título.

Talita Cristina Araújo Baena

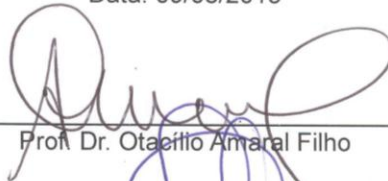
A MÚSICA NA AMAZÔNIA PARAENSE:

Retóricas e identificações culturais em materialidades do Terruá Pará e da banda de thrash metal Antcorpus.

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, linha de pesquisa Mídia e Cultura na Amazônia, Mestrado em Ciências da Comunicação, para o Exame de Dissertação.

Orientador: Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho

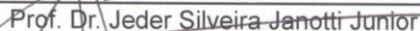
RESULTADO: APROVADO () REPROVADO
Data: 09/08/2013



Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho



Prof.ª Dra. Alda Cristina Costa



Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Junior



BELÉM-PARÁ
2013

Dedico este trabalho a toda minha família, em especial aos meus pais, Maria Luiza e Jorge Baena, ao meu filho Sérgio Gabriel e ao Djair Oliveira.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus e ao meu orientador Otacílio Amaral Filho, por ter confiado e apoiado a minha proposta de pesquisa. É sabido que nem sempre a relação orientador/orientando é pautada pela urbanidade, mas isso não ocorre com o professor Otacílio, pois sua ética aristotélica e generosidade infinita fazem dessa relação construída, no árduo caminho de uma pesquisa de mestrado, um laço afetivo difícil de ser quebrado mesmo diante de tanta adversidade.

À minha família, pelas orações de minha mãe, Maria Luiza, e Francisca Maria de Abreu; ao Djair Oliveira, que pensou positivo, suportou a distância, e mesmo nos momentos difíceis, dizia: “Filha, vai dar tudo certo!”; em especial ao meu pai, Jorge, por ter possibilitado “os vais e vens” entre Santarém e Belém para ver concretizado um sonho tão esperado desde os tempos de monitoria na Universidade da Amazônia; e ao meu filho, Sérgio Gabriel, que, mais uma vez, compreendeu e superou as minhas ausências.

Aos meus amigos da Universidade Federal do Oeste do Pará, Maria Lúcia Sabaa e Jussara Kishi, pelo apoio, compreensão no trabalho, e também a Júlio César Pedrosa, pelas revisões.

E por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio inicial à pesquisa, ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia e a todos os amigos feitos ao longo desses dois anos no programa.

Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.

(Heidegger apud Bhabha, 2010, p. 19)

RESUMO

Há tempos a humanidade tem vivenciado um longo processo de midiática social, intensificado com o advento das técnicas de reprodução da arte e da cultura. Este processo, na contemporaneidade, possibilitou a transformação da experiência real-histórica da música em experiência midiática. Neste contexto, cultura e negócios se fundem e se mundializam, reestruturando-se mutuamente. Na Amazônia paraense, a complexidade e as possibilidades dessa experiência midiática da música têm conduzido a região a mais uma onda de adequações a contextos globais. A dissertação trata dos processos comunicacionais e de identidade cultural por meio das materialidades de dois fenômenos da experiência da música contemporânea percebida na Amazônia paraense: o projeto de divulgação de música – Terruá Pará – e a Banda de Thrash Metal Antcorpus. As análises partiram da reflexão de que a comunicação pode ser entendida como uma hermenêutica da existência, atravessada por uma ambiência midiática. Dentre as observações verificadas, destacaram-se, pela importância: a midiática social por meio de interações tecnológicas, isto é, tecnointerações, que vetorizam apropriações, e as incorporações de expressões musicais, tanto de agrupamentos de jovens quanto de profissionais relacionados às indústrias culturais locais. Ao vetorizar esses processos por meio de imagens midiáticas das experiências musicais, de identidade e diferença cultural, as tecnointerações exibem experiências sonoras da urbe, que em alguns casos sofreram processos metonímicos que evidenciam um sistema de norma do sentir que aqui denominamos política de estesia.

Palavras-chaves: Música. Midiática. Comunicação. Amazônia. Identidade.

ABSTRACT

There are times mankind has experienced a long process of social mediatization, intensified by the advent of the playing techniques of art and culture. This process, in contemporary times, enabled the transformation of real experience in the music-historical experience media. In this context, culture and business merge and globalize, restructuring each other. In Paraense Amazon, the complexity and possibilities of this media experience of music has led the region to another wave of adjustments to global contexts. The dissertation deals of communication processes and cultural identity through materiality of two phenomena of contemporary music experience perceived in Paraense Amazon: the dissemination of music project - Terruá Para - and thrash metal band Antcorpus. The analysis started from the reflection that the communication can be understood as a hermeneutic of existence, crossed by a mediatical ambiance. Among the observations recorded, stood out because of its importance: the social mediatization through technological interactions, namely, tecnointeractions that vectorize appropriation, and incorporation of musical expressions, both groups of young as professionals related to local cultural industries. To vectorize these processes through mediatical images of musical experiences, the tecnointeractions exhibit sound experiences of the town, which in some cases suffered metonymic processes that evidence a standard system of feeling, which here is called aesthesis policy.

Keywords: Music. Mediatization. Communication. Amazon. Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig 1	Mapa da mesorregião de Carajás.....	12
Fig 2	Cobertura colaborativa da Casa Fora do Eixo Amazônia no Lançamento do DVD <i>Live in Jurunas</i> de Gaby Amarantos	49
Fig 3	Imagem de transmissão ao vivo das Seletivas Se Rasgum	56
Fig 4	Trecho do Vídeo de apresentação publicado no Youtube <i>Jurunas</i>	60
Fig 5	O espetáculo começa com o grupo de carimbó Uirapuru	63
Fig 6	O segundo cenário do Terruá Pará 2012	66
Fig 7	O tecnobrega no terceiro momento do espetáculo	68
Fig 8	O tecnobrega no terceiro momento do espetáculo	68
Fig 9	Folhetos virtuais de duas edições do evento Cai e Pira Rock	73
Fig 10	Folhetos virtuais de duas edições do evento Cai e Pira Rock	73
Fig 11	Notícia do Festival Pebas Rock 2010 no Diário do Pará on line	74
Fig 12	Antcorpus na Seletiva do Festival Se Rasgum 2011, em Marabá	75
Fig 13	Banda Antcorpus no Ensaio Aberto Ná Figueiredo e Festival Se Rasgum 2011	76
Fig 14	Banda Antcorpus no Ensaio Aberto Ná Figueiredo e Festival Se Rasgum 2011	76
Fig 15	Capa do 1º <i>single</i> produzido pelo vocalista da banda, Djair Oliveira ...	80
Fig 16	Na Terra do Metal – Banda Antcorpus	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 CONSTRUINDO UMA EPISTEMOLOGIA COMPREENSIVA DOS OBJETOS COMUNICACIONAIS DE CENAS MUSICAIS.....	19
2.1 UM OLHAR A PARTIR DO PARADIGMA CULTUROLÓGICO DAS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO.....	22
2.1.1 Os conceitos operatórios dos estudos culturais.....	26
2.2 O PRINCÍPIO DA MUDIATIZAÇÃO SOCIAL E A AMBIÊNCIA MUDIÁTICA EM QUE ESTAMOS IMERSOS.....	29
2.2.3 A reprodutibilidade técnica, mudanças na experiência, e as imagens da música	33
3 A CULTURA E A EXPERIÊNCIA MUSICAL NA AMAZÔNIA PARAENSE: BREVES VISADAS E RELATOS HISTÓRICOS.....	38
3.1 O BREGA E OUTRAS INDÚSTRIAS CULTURAIS.....	44
3.2 A EXPERIÊNCIA MUSICAL NA ERA DA MUTAÇÃO TECNOLÓGICA....	46
4 EXPLORANDO E INTERPRETANDO A CULTURA DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA AMAZÔNIA.....	51
4.1 A MÚSICA E AS TECNOINTERAÇÕES DA ZONA DE “TERCEIRAS CULTURAS”.....	53
4.1.1 A economia do espetáculo midiático como visualidade amazônica	55
4.2 A MÚSICA E A POLÍTICA NO ESPETÁCULO TERRUÁ PARÁ	57
4.2.1 O momento folk e as incorporações de práticas residuais no espetáculo.....	62
4.2.2 O cosmopolitismo da guitarrada e do tecnobrega.....	65
4.3 AS IMAGENS SONORAS E DE DISSENSO DA BANDA ANTCORPUS NO ESPAÇO DA FRONTEIRA.....	69
4.3.1 Cosmopolitismo e interações entre cenas musicais.....	76
4.3.2 Imagens sonoras e visuais da poética da diferença	78
5 CONCLUSÕES	86
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	95

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação é resultado de um estudo qualitativo sobre a cultura da música observada na Amazônia paraense e midiaticizada nas redes sociais da Internet. Considerando que “o princípio da midiatização orienta a priori a representação e a interpretação dos fenômenos” (SODRÉ, 2006, p. 17), a pesquisa buscou, desde o princípio, a análise midiática das materialidades da música que circulavam nas redes sociais da internet. Contudo, foi somente após a uma fase de pesquisa exploratória, que o recorte de pesquisa foi definido por dois fenômenos observados – a experiência da música do projeto Terruá Pará¹ e a experiência sonora da banda de thrash Metal Antcorpus. A partir de tais materialidades, identificamos a natureza da experiência estética desses fenômenos representativos e vetorizados pelas tecnointerações no bios virtual e que evidenciam o consumo da música popular massiva por meio de dois processos: imagens sonoras e visuais de identidade e diferença cultural. Esses dois processos fazem parte da espacialidade própria da cultura com suas zonas de intermediação, que, em determinados casos, configuram uma *cena musical*.

É importante destacar que a opção pela análise do espetáculo musical Terruá Pará e a Banda Antcorpus não teve como objetivo uma análise comparativa, mas sim, destacar como a noção de identidade cultural no sentido singular é, antes de tudo, uma noção política, pouco representativa da dinâmica cultural e dos processos de identificações nela inserida. Muito mais do que um mero espetáculo musical, o Terruá Pará faz uso de expressões musicais para a criação, manutenção e reprodução de uma política de identidade na qual se exclui ou torna invisível inúmeras matizes sonoras que podem ser percebidas no espaço intersticial da cultural. Dessa forma, nossa análise do espetáculo parte da seguinte interrogação: que música paraense é esta representada no Terruá Pará? Que Pará é esse representado na música do espetáculo? Fazemos estas interrogações por entendermos que tanto a região amazônica quanto o estado do Pará não são marcadas apenas pela biodiversidade, mas também, e sobretudo, pela sociodiversidade dos povos que nela vivem.

Foi partindo desta noção de multiplicidade de processos socioculturais na qual

¹ Terruá Pará é um projeto do governo do Estado do Pará que tem por objetivo divulgar a música produzida no Estado do Pará. Ele foi criado na gestão do PSDB em 2006.

torna inviável qualquer tentativa de homogeneização de culturas que o nosso estudo também se concentrou na análise das materialidades da Antcorpus, banda criada na cidade de Parauapebas por jovens migrantes. É importante destacar que por causa da formação recente, marcada pela atividade mineradora, Parauapebas (ver Fig. 1), localizada na região sudeste do Estado, possui processos de ocupação que tornam possível a percepção da enunciação da diferença cultural, que nos permite compreender esta outra face do imaginário existente na região.



Fig. 1 – Mapa da mesorregião de Carajás. Fonte: Instituto de Desenvolvimento Econômico, Social e Ambiental do Pará .

Tal imaginário da distância espacial (BHABHA, 1998) torna possível uma gama de produções de sentido que, na contemporaneidade, possui na música um aporte de identificações culturais, não só observada no estado do Pará, mas também em outras partes do globo.

Nesta perspectiva, destacamos que o uso do termo diferença cultural possibilita entender que a diversidade cultural é

um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico – enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistema de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam, e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade (BHABHA, 2010, p. 63).

Diante desta premissa, representar e interpretar as materialidades de uma cultura da música, que se transforma com o advento de cada *medium*, é um

exercício de compreensão de práticas e formas culturais contemporâneas construídas na Amazônia paraense. O estudo de tais formas é pertinente, pois possibilita a desconstrução de um imaginário de que na Amazônia se vive apenas uma Amazônia, com o seu passado imobilizado, mantido pelo mito do Eldorado², em que a região é mundialmente conhecida apenas como a maior extensão de floresta tropical do mundo. Diferentemente desse imaginário, nas várias Amazônias que coexistem dentro da Amazônia vivem cerca de 25 milhões de brasileiros – são indígenas, ribeirinhos, quilombolas e migrantes, “não só brasileiros de outras regiões, mas nacionais de outros países que se fixaram na Amazônia, nos diversos momentos de sua história, aflora uma infindável diversidade de matizes culturais” (VAL, 2010, p. 96).

A complexidade dessas nuances culturais produziu na região uma diversidade de práticas culturais que, muitas vezes, são invisibilizadas por uma política de identidade que se utiliza de um imaginário fixado na tradição imposta pelo colonizador. Tal política também tem sido estratégica num processo de mundialização da cultura e também em um relativo cosmopolitismo de práticas culturais na Amazônia paraense. Nesse processo, a experiência da música aqui vivenciada recebe um rótulo de música paraense e até de “pop amazônico”, descrita como “música tecnológica, vanguardista, assumidamente, brega”³.

O uso do termo *amazônico* e do gentílico “paraense” para identificar o gênero da prática musical em questão nos chama a atenção, pois se percebe, mais uma vez, uma marca da representação exótica da *música popular massiva* produzida por DJs de festas de aparelhagem que ocorre na região metropolitana de Belém.

Tal representação, que atualmente é utilizada como argumento de marketing de cidade⁴, foi percebida em outros momentos da história da região, na verdade, desde o seu descobrimento pelo colonizador português. Desse modo, esta forma de representar a música, as identidades culturais presentes na região revelam mais

² Como afirma Paes Loureiro (2005), o eldorado é o mito que serviu de guia à bússola do imaginário viajante, tripulado pelo desejo de riqueza dos conquistadores; foi, ainda, a busca do paraíso terrestre e, nele, o El Dorado.

³ Como caracteriza Nelson Mota em sua crônica exibida no *Jornal da Globo*, que pode ser acessada no link: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/videos/t/colunistas/v/conheca-a-diversidade-dos-ritmos-musicais-de-belem-do-para/1663422/>. O vídeo da crônica de Nelson Mota faz parte do material empírico já coletado.

⁴ Marketing places ou marketing de cidade é um conceito ainda recente, utilizado pela primeira vez por Kotler, Haider e Rein em 1993 e refere-se ao marketing dos lugares, marketing aplicado ao território.

uma tentativa de integrar a região a contextos econômicos, nacionais e internacionais. Da mesma forma como nas visões anteriores, a sociodiversidade e as várias “Amazônias” existentes no próprio território amazônico são desconsideradas, invisibilizadas por meio de um processo de metonímia das espacialidades amazônicas, isto é, considera-se a Amazônia, mais especificamente, a Amazônia paraense, apenas como aquela dos ribeirinhos das margens do rio ou da floresta ou toma-se a região metropolitana de Belém como se fosse o Pará como um todo.

Vale lembrar que tal representação da realidade amazônica é recorrente em outros discursos midiáticos sobre a região. Pode-se dizer que a maioria dos enunciados midiáticos que utiliza o termo *Amazônia* é resultado de uma representação social que ora revela-se exótica, bela e exuberante, que precisa ser preservada, ora apresenta-se como um cenário de prosperidade devido à abundância de seus recursos naturais e à chegada de grandes projetos econômicos na região.

É por meio deste marketing exótico que a experiência estética do *tecnobrega*⁵ repaginado de Gaby Amarantos⁶ entra para a indústria do entretenimento e para o agendamento musical das trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo de Televisão, como ocorreu com a música *Ex My Love*, tema de abertura da telenovela, *Cheias de Charme*.

Ao sair do espaço intersticial da cultura e adentrar a lógica da reprodução da indústria, o tecnobrega – a música popular massiva⁷ nascida na região metropolitana de Belém, por volta do ano de 2000, sob os auspícios de uma cultura digital –, deixa a sua forma gregária e assume outra forma, uma forma vicária, composta por imagens tecnoculturais, que, em certa medida, deixam de representar a realidade sócio-histórica da espacialidade na qual foi criada.

⁵ Expressão musical criada em 2001 pelo Dj Tony Brasil a partir da fusão da música brega com a música eletrônica.

⁶ Gaby Amarantos, juntamente com o Dj Tony Brasil, é considerada a representante, a diva do tecnobrega. O reconhecimento local veio quando a mesma ainda era vocalista da TecnoSHOW.

⁷ Classificamos o tecnobrega como música popular massiva, pois o termo, como sugere Janotti Júnior (2007, p. 3), remete a um campo que pressupõe o reconhecimento de uma linguagem própria, o acúmulo de capital simbólico e utilização de tecnologias de gravação, reprodução, circulação. É também uma tentativa de traduzir a expressão “Popular Music”, utilizada por Simon Frith, pois o termo *música popular*, em português ou em francês, sugere uma ideia de música folclórica, mais próxima da classificação *folk music*, em inglês, o que para o Janotti Júnior não contemplaria a complexidade das práticas e expressões musicais contemporâneas.

Quando as formas culturais da realidade sócio-histórica da região amazônica entram em uma vida virtualizada, as mesmas assumem uma forma hiper-real a partir de estratégias comunicacionais próprias do mercado de bens simbólicos. Dessa forma, códigos de práticas culturais residuais são articulados a códigos de uma cultura midiática, e essa articulação caracteriza o processo de midiaticização social. Tal processo possui um modo particular de interação – a tecnointeração – que favorece a circulação dessa música popular massiva, em suas formas gregária e vicária.

Diferentes das mediações simbólicas tradicionais como a linguagem, o trabalho, as leis, as artes etc., a tecnointeração é pautada por uma tecnocultura do *bios midiático*, quer dizer, uma ambiência midiática formada pelo espaço imaterial das redes de informação. Em certa medida, essas tecnointerações transformam hábitos de vida, ampliam as possibilidades de visualidade e visibilidade de determinadas produções culturais, inserindo-as nesta nova ambiência.

Essas tecnointerações favoreceram o consumo e a apropriação de uma música pop que, com o uso de dispositivos tecnológicos como hardware e software para a gravação, reprodução da música, possibilitou o surgimento do tecnobrega. Essa música que não é composta, mas produzida para as festas de aparelhagens, ganhou visibilidade da mídia hegemônica local e posteriormente, pela lógica do mercado, da mídia hegemônica nacional, a partir dessas articulações que se dão nas mediações tradicionais e nas interações virtuais.

Outro aspecto das tecnointerações observadas neste trabalho foi a popularização da crítica numa nova forma de prescrição musical (GALLEGO, 2011, p. 48), antes centrada na figura de um jornalista com um suposto repertório e competência para a crítica musical. Na prescrição musical da tecnointeração os usuários da internet compartilham opinião, gosto e pertencimento por meio de uma inteligência coletiva, formando comunidades de gosto. Elas favorecem a produção de conteúdo e juízo de gosto em torno de transmissões ao vivo de espetáculos culturais ou mesmo no culto à celebridade, estimulada pela ambiência midiática em torno da música na contemporaneidade.

No *bios midiático*, a cultura da música na Amazônia paraense é midiaticizada pelos espetáculos culturais transmitidos ao vivo pela internet em ações da rede de coletivos culturais Circuito Fora do Eixo (FDE), em ações publicitárias do programa “Conexão Vivo” da empresa multinacional de telecomunicações Vivo, ou ainda, do

projeto de divulgação de música Terruá Pará, que vêm constituindo-se como os principais vetores da produção musical, e é por meio desses rituais de consumo que boa parte da música contemporânea da Amazônia paraense é consumida e visibilizada por meio de tecnointerações⁸ das redes virtuais.

Dessa forma, é a partir deste contexto de produção cultural, negócios e consumo da música que alguns signos do imaginário amazônico, juntamente com a experiência estética de determinadas *cenas musicais* da cidade de Belém do Pará, são convertidos em argumentos publicitários de marketing exótico, ora utilizados pela política, ora utilizados pelo mercado, da mesma forma como os produtores da *cena musical* buscam a visualidade eletrônica dos dispositivos de informação multimidiático da Internet.

Neste contexto de visualidade virtual, os bens simbólicos produzidos no território amazônico como as festas, os produtos e produtores desta cultura recebem daqueles dispositivos eletrônicos um estatuto, uma gramática da vida midiática, uma linguagem espetacular, cada vez mais presente na música, nas festas e manifestações populares na Amazônia.

Nesse sentido, foi considerando essas condições de visibilidade de expressões musicais na Amazônia paraense que a leitura sociossemiótica desenvolvida por Verón (2004) que escolhemos o procedimento metodológico para a representação e a interpretação das materialidades que formaram o corpus desta pesquisa. Pois por meio dessa leitura identificamos as marcas da trama de produção de sentido, que neste trabalho se configurou como as imagens retóricas de identidade e diferença cultural. Além da leitura das materialidades, também recorreremos a pesquisas documentais e entrevistas não estruturadas via Internet. Assim, foi por meio desse conjunto de procedimentos que desenvolvemos a epistemologia compreensiva dos atos comunicacionais, que envolvem a midiaticização da cultura da música na Amazônia paraense.

É nesse sentido, portanto, que o primeiro capítulo desta dissertação traz a discussão teórica metodológica construída ao longo da pesquisa. Nele, além de apresentar, no âmbito das pesquisas em comunicação, a necessidade da construção de uma epistemologia compreensiva para os fenômenos comunicacionais, também é mostrada a revisão de literatura e os conceitos que foram pertinentes para a reflexão

⁸ Quando falamos em tecnointerações referimo-nos a vídeos, textos, sons e imagens publicados na internet.

construída neste estudo.

Já no segundo capítulo, elaboramos um breve relato histórico da experiência musical construída na Amazônia paraense e suas transformações ao longo do tempo. O objetivo neste capítulo foi mostrar as formas culturais residuais, hegemônicas e emergentes das experiências sonoras percebidas no território amazônico, ocorridas em consequência dos processos interculturais, tanto entre as culturais indígenas e negras, que deram origem à sonoridade do carimbó, como também as trocas simbólicas entre a música popular regional, vinculada à tradição local, e os códigos da música popular massiva, apropriados a partir do consumo cultural da música pop e seus gêneros, como a dance music e o rock, que possibilitaram o surgimento das experiências sonoras como a guitarrada e o tecnobrega, fortemente midiáticos pelo Terruá Pará, como sendo sonoridades, “genuinamente”, paraenses. Contudo, tal retórica do “genuíno” não pode ser confirmada, nem no resgate histórico empreendido e nem na análise das expressões musicais vivenciadas no território paraense. Isso porque, além do hibridismo cultural que impossibilita qualquer ideia de unicidade ou identidade única, também percebemos um cosmopolitismo de determinadas práticas musicais contemporâneas, possibilitadas pela prática de escuta radiofônica, como ocorreu no caso da lambada/guitarrada.

É importante destacar que, antes da popularização da Internet, foi a prática de escuta radiofônica que possibilitou a construção de um imaginário cosmopolita que, por sua vez, permitiu o surgimento de grupos e expressões locais de uma *música popular massiva*, como o heavy metal da banda Stress (1980), o hardcore crossover da banda Delinquentes (1988), a lambada de Beto Barbosa e guitarrada dos mestres Vieira e Solano, o brega de Roberto Vilar, Calypso e tantos outros, e o tecnobrega de Tony Brasil e Gaby Amarantos.

No terceiro capítulo, apresentamos as análises da experiência do Terruá Pará como forma cultural hegemônica, com processos de uma política de identidade que evidenciam a reprodução de um imaginário poetizante e estetizador da cultura amazônica, para usar uma expressão de Loureiro (2001, p. 88).

Ainda neste capítulo, após a análise do Terruá Pará, o trabalho traz a análise da experiência sonora da banda de thrash metal Antcorpus, de Parauapebas, como exemplo de uma experiência sonora que emerge do espaço intersticial da fronteira e que também revela as imagens retóricas da diferença cultural, contidos no terceiro

espaço da cultura. Sobre o thrash metal – subgênero do heavy metal –, Janotti Júnior (2004) comenta:

Um dos marcos da nova configuração do heavy metal foi o surgimento das bandas californianas de *speed/thrash metal*, que eram antíteses de seus conterrâneos do hard rock. Grupos como Metallica, Slayer, Exodus, Testament e Possesed revestiram as expressões musicais do universo metálico com mais agressividade, rapidez e sarcasmo que, aliados aos traços sombrios e distorcidos do heavy metal tradicional, distanciaram novamente os gostos dos consumidores de sonoridades pop e de música pesada (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 26).

Embora a experiência dos fenômenos observados possua estéticas diferentes, nas mesmas são nítidos os processos comunicacionais e imagéticos articulados nas modalidades do fazer dessas experiências. Tais processos formam uma política de estesia, isto é, um sistema, um conjunto de normas, uma gramática de produção de sentido que faz da experiência musical também uma forma de experiência comunicacional que, por meio de tecnointerações, insere a produção musical na esfera da circulação, possibilitando o consumo cultural e a experiência sonora de *cenas musicais* ou de produtos forjados em processos metonímicos de uma determinada *cena musical*, como ocorre com a música do Terruá Pará, nas espacialidades culturais e suas zonas de intermediação.

2 CONSTRUINDO UMA EPISTEMOLOGIA COMPREENSIVA DOS OBJETOS COMUNICACIONAIS DE CENAS MUSICAIS

Tem sido recorrente e ampla a discussão em torno do que caracteriza o objeto de estudo da comunicação. Uns criticam os estudos que dão ênfase aos meios, outros questionam uma visão demasiadamente sociológica do ato comunicacional. Neste nosso estudo, o entendimento das fronteiras do saber comunicacional e a construção de uma epistemologia compreensiva dos atos e processos comunicacionais em torno das experiências musicais foram fundamentais para a definição dos processos de midiatização que envolvem a cultura da música contemporânea na Amazônia paraense.

É por meio desses processos que a música circula, entra em rituais de consumo cultural que evidenciam, no espaço desterritorializado da Internet, a configuração dessas práticas culturais e comunicacionais em torno da música, nas quais a cidade tem um papel importante, uma vez que é nesse espaço urbano que estão inseridos os signos intrínsecos de identidade ou de diferença cultural, vetorizados pelas sonoridades de uma determinada *cena musical*.

Sobre o termo *cena musical*, a discussão em torno da ideia foi inaugurada por Will Straw, “por ocasião de uma conferência intitulada *The Music Industry in a Changing World*, realizada no outono de 1990” (SÁ, 2011, p. 149). Na época, de acordo com a autora, o termo *cena* era entendido como metáfora espacial. Posteriormente, Will Straw esclareceria que *cenais* são espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais, destacando a importância do espaço urbano. No entanto, a título de esclarecimento, neste trabalho, a noção de *cena musical* parte das considerações construídas por Janotti Júnior (2012), pois, para este pesquisador,

a experiência em uma *cena musical* envolve relações em torno da música que pressupõem interações não só entre a música e o meio ambiente que a circunda, bem como traços sinestésicos que envolvem práticas de escuta, aspectos imagéticos da música e da cidade, elementos olfativos, gustativos e uma amplificação dos aspectos táteis que envolvem as mídias de reprodução musical, a cidade e os participantes da *cena*. As *cenais* são uma espécie de enquadramento da música que pode funcionar como canalizador de experiências singulares. Como acontece em boa parte de nossas interações com os produtos midiáticos, há um jogo tenso e dinâmico que envolve intensidade e codificação dos espaços de consumo cultural nas *cenais musicais* (JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 121).

As materialidades comunicacionais dessas experiências estéticas em torno do consumo da música no espaço intersticial da cultura permitiram a compreensão de que o nosso objeto de estudo fosse apreendido como um conjunto de processos epistemologicamente caracterizados pelo viés comunicacional. Ou seja, nossa investigação deveria compreender a cultura da música, enquanto comunicação. Assim, como na perspectiva adotada por Braga (2011):

Quando a cultura se percebe cultura, quando o gesto que faço não pode mais se justificar como se fosse “natural” – através de um “é assim que se faz” – já não estamos exclusivamente no território da cultura, mas também no da comunicação. Ou seja: não é mais cultura enquanto modo de ser, mas cultura enquanto comunicação. É sempre “cultura”, é claro, mas não o é mais apenas como nos acostumaram a vê-la os antropólogos. O gesto de cultura (fala, dança, criação, comportamento), em situação de autoexplicação, já não é apenas movimento de participação e de identificação do indivíduo com a comunidade. É também uma expressão consciente desse identificar-se – é comunicação (aos iguais e aos diferentes) da opção feita. Corresponde a uma seleção entre diversos jogos e atuação consciente sobre suas regras, via interação social. É nesta perspectiva que o gesto cultural nos interessa (BRAGA, 2011, p. 75).

Outra concepção similar à de Braga (2011), e que foi determinante para a nossa reflexão epistemológica, foi a perspectiva adotada por Sodré (2006), em defesa de uma epistemologia compreensiva da comunicação. Para este autor, o fato de que, no campo da comunicação social, “a mera reiteração do surgimento de uma ‘outra cultura’ vertebrada pelas tecnologias da informação não se faz acompanhar de outra atitude epistemológica ou interpretativa” (SODRÉ, 2006 p. 15). Nesse sentido, tal epistemologia deve ser mais compreensiva e menos intelectual-racionalista, capaz de apreender os fenômenos fora da medida universal. Neste contexto, para desenvolver uma epistemologia compreensiva específica para a comunicação,

é preciso antes entender que as tradicionais ciências sociais e humanas sempre procuraram inscrever positivamente o fato (social, histórico, individual) numa ordem de causalidade capaz de levar a uma apreensão objetiva da realidade por meio da interpretação adequada. O desafio epistemológico e metodológico da comunicação enquanto *praxis* social, entretanto, é suscitar uma *compreensão*, isto é, um conhecimento e ao mesmo tempo uma aplicação do que se conhece, na medida em que os sujeitos implicados no discurso orientam-se, nas situações concretas da vida, pelo sentido comunicativamente obtido (SODRÉ, 2006, p. 15).

As diretrizes para a construção desta epistemologia de compreensão diante dos fenômenos comunicacionais foi apresentada por Sodré (2006) no artigo “Sobre a episteme comunicacional”, em que ele levanta questões ontológicas sobre o fenômeno da comunicação. Ao realizar uma crítica do patamar informacional em que se apóiam os já clássicos estudos de mídia ou as pesquisas sociológicas sobre o campo dos meios de comunicação, o autor defende a comunicação como uma hermenêutica das novas formas de existência sob a midiatização e propõe a autonomia cognitiva do discurso comunicacional, com um modelo analítico tripartite, pautado em uma hermenêutica da existência atravessada pelo *bios midiático*. Na prática, o autor sugere que

façamos uma comparação com a antropologia, tal como concebida por Claude Lévi-Strauss: o primeiro nível de trabalho é a descrição (etnografia) de uma determinada cultura; o segundo, a sua montagem lógica (etnologia), e o terceiro, a análise comparada dos grupos humanos, ou seja, a antropologia propriamente dita (SODRÉ, 2006, p. 24).

Diante desta proposta de epistemologia compreensiva da comunicação, a perspectiva dos “estudos culturais” de vertente inglesa é apontada por Sodré (2006) como fornecedora de subsídios conceituais relevantes para a crítica das noções de atomização e passividade contidas no conceito “massa”, quando este permanece submetido a parâmetros estritos da tradição sociológica.

Para abordar a importância da corrente culturológica para as pesquisas em comunicação, destinamos o próximo item para esta discussão.

2.1 UM OLHAR A PARTIR DO PARADIGMA CULTUROLÓGICO DAS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO

Empreender um exercício de compreensão da cultura da música na Amazônia paraense a partir das contribuições dos estudos culturais e dos instrumentais analíticos do campo da sociosemiótica (VERÓN, 2004) permitiu, ao presente estudo, um entendimento de que a cultura da música não era somente uma resultante de um processo artístico de grupos sociais mais favorecidos da sociedade. A abordagem culturológica da produção de sentido da música na contemporaneidade possibilitou um olhar capaz de enxergar questões de

identidade/diferença, interações sociais e articulações entre o local e o global por meio de tecnointerações, tendo em vista o fato de que os dispositivos midiáticos estão cada vez mais inseridos no cotidiano da sociedade.

Tal perspectiva e agenda de pesquisa sobre os efeitos da mídia na sociedade já era enfatizada por Wolf (1985) em *Teorias da Comunicação*. Nesta obra, em que o autor apresenta um panorama dos estudos sobre os efeitos dos meios de comunicação de massa na sociedade, e uma análise do surgimento da *communication research*, fica clara a problemática do ato comunicativo praticado a partir do advento dos meios de comunicação de massa.

Nesta conjuntura, uma abordagem culturológica nos estudos dos efeitos dos meios de comunicação de massa é enfatizada por Wolf (1985), pois, para ele, foi com o surgimento da defesa de tal perspectiva que as pesquisas em comunicação mudaram de direção, provocando novos enfoques para os estudos da cultura de massa, como a de uma sociologia da cultura, proposta por Morin (2009) e Williams (1992), por exemplo.

O autor chama este momento dos estudos em comunicação de “ponto de viragem”, em que surgia um novo olhar interpretativo sobre a relação entre sociedade e mídia. Segundo Wolf (1985), é por meio deste novo olhar que a trajetória das pesquisas sofre um corte epistemológico, dividindo-se em duas partes – a primeira referente à evolução da pesquisa sobre as comunicações de massa; e a segunda às novas tendências da pesquisa: os *mass media* e a construção da realidade.

Dessa forma, passando pela primeira teoria sobre os meios de comunicação de massa – a Teoria Hipodérmica – o autor, em sua obra, apresenta o modelo Lasswelliano (quem diz o quê, através de que canal, com que efeito), que para ele, gradativamente, representou a superação da teoria hipodérmica. Para Wolf (1985), a partir do modelo Lasswelliano, outras abordagens de pesquisa surgiram, como: a abordagem empírica – experimental ou da persuasão; a abordagem empírica de campo ou dos efeitos limitados; e a teoria funcionalista das comunicações.

Embora, naquela época, esses modelos teóricos representassem a evolução da pesquisa sobre a comunicação de massa, os mesmo eram fortemente marcados por uma espécie de “perito-sociológico”, expressão usada por Morin (2009, p. 23), pois “tais pesquisas ainda estavam subordinadas às pesquisas administrativas, voltadas para o estímulo e legitimação das engrenagens do planejamento, da

administração, da empresa”, e que representava o contexto norte-americano em que tais pesquisas se desenvolviam.

Saindo desse contexto, na Europa – na Alemanha, mais especificamente –, outro enfoque diferenciado de pesquisa sobre os efeitos dos meios massivos se desenvolvia, na Escola de Frankfurt, onde foi criado, em 1923, o Instituto de Pesquisas Sociais. Foi no grupo de pesquisadores do Instituto de Pesquisas Sociais que surgiu a Teoria Crítica, produzida paralelamente e em oposição às pesquisas administrativas da *communication research*.

Sobre a Teoria Crítica, Wolf (1985) destaca que o contraste entre a pesquisa administrativa e a teoria crítica direcionou os estudos sobre os *mass media* a uma determinada “crise”. O posicionamento contrário à sociologia empírica feita pela Teoria Crítica é destacada por Wolf (1985) e outros pesquisadores como Jay (2008). Na obra *A Imaginação Dialética*⁹ Jay (2008) relata e contextualiza o fato de que o instituto, já em solo americano, chegou a produzir trabalhos empíricos, durante a década de 1940. Entretanto, o posicionamento de Adorno sobre o financiamento da Fundação Rockefeller ao Princeton Project, desenvolvido pelo Escritório de Pesquisas Radiofônicas, sob a coordenação de Paul Lazarsfeld, impossibilitou o desenvolvimento de outras hipóteses especulativas ao grupo de Frankfurt (JAY, 2008). Partindo das análises dos documentos históricos do Instituto, Jay (2008) ressalta as ideias de Adorno sobre as pesquisas radiofônicas: “as mudanças nas maneiras padronizadas de ouvir música, não podiam gerar hipóteses passíveis de verificação” (JAY, 2008, p. 284).

Já na França, outra possibilidade de abordagem sobre os efeitos dos meios massivos surgia. Era com Edgar Morin e a sua obra *O Espírito do Tempo*, dividida em dois volumes – *Neurose* e *Necrose* –, com a qual se inaugurava um novo paradigma para os estudos da cultura de massa: a corrente culturológica. Considerada um ponto de mudança no contexto das pesquisas em comunicação que permitiram vislumbrar novas direções de estudo, a teoria culturológica, iniciada por Morin (2009) por meio da obra citada, reconhece a complexidade do objeto de investigação da comunicação de massa. É nela que Morin (2009) desenvolve então

⁹ O livro é resultado do convite feito por Leo Lowenthal a Martin Jay, em 1968, para que este escrevesse a história do instituto a partir da consulta de arquivos. Segundo Jay, todos os textos, muitos inéditos, foram lidos. Além disso ele manteve conversas prolongadas e correspondência pessoal com os integrantes que estavam vivos, os mais importantes. E o resultado de todo o estudo realizado é que Martin Jay nos revela aspectos históricos, como, por exemplo, o de que membros do Instituto estudaram, teórica e empiricamente, a autoridade, a família, e o preconceito.

a consciência progressiva de que os problemas referentes aos meios de comunicação são extremamente complexos e requerem uma abordagem sistemática e também complexa. Assim, segundo Wolf (1985), a característica fundamental da teoria culturológica é o estudo da cultura de massa, ou seja, os estudos desta corrente não dizem respeito diretamente aos meios, muito menos aos seus efeitos sobre a audiência – os objetivos de análise buscam, programaticamente, atingir uma definição da nova forma de cultura da sociedade contemporânea. Dessa forma, para a corrente culturológica, nos estudos sobre a cultura de massa, devem-se distinguir dela os elementos antropológicos mais relevantes e a relação entre o consumidor e o seu objeto de consumo. Assim, propondo uma fenomenologia sistemática apoiada em uma pesquisa empírica, Morin (apud WOLF, 1985) tinha como objetivo elaborar uma sociologia da cultura contemporânea, entendendo que a cultura de massa forma um sistema de cultura, reunindo um “conjunto de símbolos, valores, mitos, e imagens que dizem respeito quer à vida prática quer ao imaginário coletivo, mas não seria o único sistema cultural das sociedades contemporâneas” (MORIN apud WOLF, 1985). Avaliando a perspectiva de Morin sobre a cultura massiva, Polistchuk e Trinta (2003) afirmam:

Edgar Morin enxerga na “cultura massiva” uma intensa circulação de imagens, símbolos, ideologias e mitos, que dizem respeito tanto à vida prática, quanto à vida imaginária. O sociólogo francês se detém no estudo de aspectos da cultura difundida pelos meios de comunicação. E mostra, com abundantes exemplos, que nessa forma de cultura se delineia uma mitologia, em contraste às exigências de realismo factual e à rapidez com que os acontecimentos se sucedem (POLISTCHUK; TRINTA, 2003, p. 127).

Segundo Wolf (1985), a respeito do argumento de que “havia ausência de sistematicidade, reações contrárias às ideias de Morin partiram de Bourdieu e Passeron (1963)”. Estes autores reivindicaram uma atitude mais empírica, menos vaga e generalizada. Tais críticas também foram endereçadas ao trabalho de Marshall McLuhan, que Wolf (1985) comenta em uma nota explicativa, na qual esclarece que a obra de McLuhan pode ser filiada à corrente culturológica, mas é considerada por Wolf complexa e cheia de “invenções definidoras”.

Apesar das críticas à corrente culturológica, pode-se considerar que sua proposta de estudar a cultura de massa difundida pelos meios – e não apenas estudar os meios ou os seus efeitos sobre a sociedade – fertilizou o solo para que

fosse germinada uma multiplicidade de outros estudos acerca da comunicação e da cultura de massa. Os estudos culturais, em Birmingham, na Inglaterra, e também os estudos sobre o imaginário, na França, são alguns dos exemplos. Também se inserem neste contexto os estudos sobre o imaginário amazônico empreendidos por Loureiro (2001) que fornece contribuições importantes para a análise. Isso porque, ao enfatizar a dominância da função estética do imaginário na cultura amazônica, Paes Loureiro afirma que o mesmo tem vocação alegórica, pois busca a essência por meio da aparência. Tal vocação pode ser percebida nas formas culturais presentes no que Loureiro (2001) chama de dominante cultural das populações amazônicas tradicionais, pois nelas,

é possível identificar um imaginário poetizante estetizador governando o sistema de funções culturais, tendo como suporte material a natureza e desenvolvendo-se por meio da vaga atitude contemplativa própria do homem da região em sua imersão no devaneio. Um devaneio que atua como ligação entre o real e o irreal, exatamente como naquele percurso sem palavras de retorno à vida, pura caminhada imaginante empreendida por Orfeu ao resgatar Eurídice da outra margem do eterno. Uma atitude que traça o caminho poético entre o mundo silencioso dos deuses e o mundo dos homens (LOUREIRO, 2001, p. 84).

Neste sistema de produção cultural, o poético e o mítico funcionam como base, na qual se edifica a cultura, na Amazônia, e são produtos de um imaginário estetizante (LOUREIRO, 2001). Esses elementos do imaginário coletivo também possibilitam a imaginação criadora na arte e na cultura. Por outro lado, nos estudos sobre a cultura e o imaginário amazônico, também é preciso considerar a influência dos processos político-sociais presentes neste imaginário. A catequese dos indígenas, o ciclo da borracha, a chegada da TV à região e a ação dos grandes projetos têm promovido conflitos de imagens e signos, como foi possível perceber durante a análise das materialidades da banda Antcorpus.

Já no que se refere aos impactos da reprodução técnica da arte e da cultura, o poético e o mítico são convertidos semioticamente em imagens visuais ou sonoras que compõem formas culturais de um processo de produção que parte, não só da necessidade de expressão artística, mas também da necessidade de gerar um posicionamento no mercado de bens simbólicos.

Para o entendimento de tais formas culturais contemporâneas que assimilam o imaginário poetizante e estetizador da cultura amazônica, neste trabalho também utilizamos a abordagem dos estudos culturais britânicos como quadro de referência.

2.1.1 Os conceitos operatórios dos estudos culturais britânicos

Naturalmente, foi na abordagem sugerida pela corrente culturológica das teorias da comunicação, mais especificamente, o olhar dos estudos culturais de vertente inglesa, que este trabalho buscou referências. Foram, portanto, as contribuições a respeito das questões de identidade e diferença cultural, articuladas no *terceiro espaço* de enunciações na condição pós-colonial, elaboradas pelo indo-britânico Hommi Bhabha (2006), e também as noções de formas culturais residuais, hegemônicas e emergentes, elaboradas por Williams (1992), que possibilitaram a percepção e análise dos produtos culturais e comunicacionais que formam o corpus desta pesquisa.

Considerando que a metáfora do *terceiro espaço* refere-se ao local intersticial da cultura e que nele podem ser identificadas zonas de intermediação social e cultural, que configuram paisagens sonoras, onde sujeitos vivem a experiência da música e da cena pública urbana, é relevante entender que é na emergência dos interstícios – “a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*]” (BHABHA, 2006, p. 20), que valores culturais são negociados. Tal entendimento foi determinante para a escolha das materialidades, mesmo que dicotômicas, do espetáculo musical Terruá Pará e da banda de thrash metal Antcorpus, pois nos dois fenômenos culturais podemos entender os questionamentos da problemática cultural construída por Bhabha. Assim, segundo o autor:

De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/ classe/ gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas as estratégias de representação ou aquisição de poder [*empowerment*] no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (BHABHA, 2006, p. 20).

O hibridismo cultural de *comunidades imaginadas* recorre a uma noção mais transnacional e translacional dessas comunidades localizadas nas margens, nas fronteiras, nos espaços intersticiais da cultura. Tal noção de hibridismo pretende superar conceitos de culturas homogêneas, advindas da transmissão

consensual ou contígua de tradições históricas, que este trabalho tomou como inspiração. Isso posto, as imagens sonoras de identidade e diferença cultural das práticas culturais aqui observadas demonstram que

os termos do embate *cultural*, seja através de antagonismo ou filiação, são produzidos performaticamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencontrar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida” (BHABHA, 2006, p. 20-21).

É nesse sentido que os dois fenômenos estudados adotam a experiência musical como aporte identitário de formas antagônicas. Ambos, por outro lado, apontam formas residuais, hegemônicas e emergentes da cultura (WILLIAMS, 2000, p. 202), que em certa medida revelam, seguindo a perspectiva de Vattimo (2007), a experiência pós-moderna da verdade e,

Em termos muito gerais e com um conjunto de significados que, aqui, são apenas inicialmente explorados, pode-se dizer provavelmente que a experiência pós-moderna (isto é, heideggerianamente, pós-metafísicamente) da verdade é uma experiência estética e retórica; isso, [...] nada tem a ver com a redução da experiência da verdade a emoções e sentimentos “subjetivos”, mas, antes, leva a reconhecer o vínculo da verdade com o monumento, a estipulação, a “substancialidade” da transmissão histórica (VATTIMO, 2007 p. XIX).

Assim, os objetos comunicacionais analisados nesta pesquisa, além de se apresentarem como formas culturais, são configurados como a experiência estética e retórica das estratégias de subjetivação elaboradas pelos sujeitos no espaço da cultura e que, como indica Bhabha (2006), dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e de contestação.

Contudo, é importante destacar que a percepção, a visibilidade e o consumo dessas formas musicais contemporâneas são possibilitados pela visualidade inerente das tecnologias de comunicação e informação. Essas, por sua vez, foram apropriadas em tempos e modos diferentes, em todo o mundo.

Na Amazônia paraense, tal realidade persiste, mas também, nos últimos anos, pode revelar como se tem configurado o reconhecimento de uma tecnocultura do mercado cada vez mais globalizada, mas que na articulação de códigos de gramáticas de produção de sentido, vinculados à música popular massiva, isto é, à música pop da indústria do entretenimento, produziu o fenômeno do tecnobrega, mas também do fenômeno do brega/calipso, da lambada/guitarrada. Além disso, a tecnocultura de uma ambiência midiática ou bios virtual também fortalece a experiência, o protagonismo de cenas musicais como a do rock, não só em Belém, como também em diversas cidades do estado do Pará, inclusive no município de Parauapebas, cidade onde a banda Antcorpus promove o festival PebasRock.

Dessa forma, partindo do que disse Hall (2009), citando Williams (2000), de que “é na experiência que todas as práticas se entrecruzam; dentro da cultura todas as práticas interagem – ainda que de forma desigual e mutuamente determinante” (HALL, 2009), a análise cultural proposta por Williams (2000) foi estruturante para o exercício de compreensão da cultura da música nesta pesquisa. Sobre tal análise cultural, Williams (2000) defende que a mesma não pode estar limitada ao nível das formais e conscientes. Ela precisa se estender em dois sentidos.

Primeiro, para aquela área mais ampla de sentimentos, atitudes e pressupostos que comumente marcam, de maneira muito característica, a cultura de determinada classe ou outro grupo. Essa área mais ampla e menos palpável é importante também para revelar a cultura em mudança daquilo que, visto de outro modo (em termos econômicos, digamos), é uma classe que perdura e persiste. Em áreas como essa, descobrimos uma “coloração” global vivida e uma ampla área de prática social concreta, que são culturalmente específicas e, pois, analiticamente indispensáveis. A seguir, e em segundo lugar, há necessidade de ampliação até aquela área de produção cultural manifesta, a qual, pela natureza de suas formas, não é, ou não é primordialmente ou apenas, a expressão de crenças formais e conscientes: não filosofia, ou religião, ou teoria econômica, ou teoria política, ou direito, mas teatro, ficção, poesia, pintura (WILLIAMS, 2000, p. 26).

É, portanto, nas zonas de intermediação denominadas de espaço social de proximidade relacional (FONTANA; SILVA, 2005, p. 460) que emergem tanto as formas culturais pretensamente inscritas na lápide fixa da tradição quanto também as formas culturais produzidas a partir da perspectiva da minoria, quer dizer, da diferença.

Esses aspectos complexos e contraditórios do processo de produção e reprodução cultural, embora negados, controlados ou invisibilizados pelo mercado

ou pelo Estado, dão acesso a um poder comunicativo e uma oportunidade de crescimento de causas multiculturalistas, como as que são defendidas por coletivos culturais que se articulam em rede, em ciberativismo ou “midialivrismo”, nesta ambiência midiática em que se vive.

Para o desdobramento e discussão do conceito de midiatização, destacaremos o próximo item desta dissertação.

2.2 O PRINCÍPIO DA MIDIATIZAÇÃO SOCIAL E A AMBIÊNCIA MIDIÁTICA EM QUE ESTAMOS IMERSOS

Desde a criação do problema de pesquisa até o desenvolvimento do trabalho dissertativo, o conceito e o princípio da midiatização na abordagem apresentada por Sodré (2002) foram norteadores para o entendimento dos aspectos comunicacionais contidos nas expressões da *música popular*. No estado do Pará, essas expressões musicais emergem de *cenais musicais* que estão à margem do centro produtivo do país, onde estão concentradas as indústrias nacionais e multinacionais do entretenimento e que, por este motivo, tais cenas sejam algumas vezes marcadas e rotuladas como periféricas. Apesar da condição, essas expressões têm apresentado formas e produtos culturais marcadas por uma tecnocultura de uma vida midiatizada. É, portanto, o princípio da midiatização que orienta “a priori a representação e a interpretação dos fenômenos”, que evidencia que os objetos comunicacionais descrevem e integram uma experiência imediata e comum, que é a da midiatização, isto é, “da articulação das instituições com as mídias – o bios virtual” (SODRÉ, 2007, p. 17).

É importante destacar que, além de um princípio, midiatização também é para Sodré (2002) um conceito de uma nova ordem de mediações sociais. Assim, para o autor, midiatização é

uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo informacional, a reboque de organizações empresariais e com ênfase num tipo particular de interação – a que poderíamos chamar de “tecnointeração” -, caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível,

denominada de *médium*¹⁰. Trata-se de dispositivo cultural historicamente emergente no momento em que o processo da comunicação é técnica e industrialmente redefinido pela informação, isto é, por um regime posto quase exclusivamente a serviço da lei estrutural do valor, o capital, e que constitui propriamente uma nova tecnologia societal (e não uma neutra “tecnologia da inteligência”) empenhada num outro tipo de hegemonia ético-política (SODRÉ, 2002, p. 21-22).

Buscando diferenciar os termos midiatização e mediação social, o autor argumenta que toda e qualquer cultura implica em mediações simbólicas, que são linguagens, trabalho, leis, artes etc. Ele considera a linguagem a mediação universal, já que no termo mediação está presente o significado da ação de fazer ponte ou fazer comunicarem-se duas partes, e isso para ele decorre de um poder originário de discriminar, de fazer distinções, portanto de um lugar simbólico, fundador de todo o conhecimento.

Como, para inscrever-se na ordem social, a mediação precisa de bases materiais, que para Sodré (2002) se consubstanciam em instituições ou formas reguladoras de relacionamento em sociedade, as várias formas de linguagem e as muitas instituições mediadoras (família, escola, sindicato, partido etc.) investem-se de práticas de conduta estruturadoras da consciência individual e coletiva. Assim valores e normas institucionalizados legitimam e dão sentido social às mediações.

Para conceituar esta nova forma de o sujeito estar no mundo, Sodré (2002) busca a classificação aristotélica das formas de vida: os três gêneros de existência (*bios*) na pólis grega – *bios theoretikós* (vida contemplativa), *bios politikós* (vida política) e *bios apolautikós* (vida prazerosa do corpo). O *bios midiático* – o espaço imaterial das redes de informação – é, portanto, o quarto *bios*, uma espécie de quarto âmbito existencial, distante da classificação aristotélica, pois nesta nova ambiência em que se constitui o *bios midiático* se vive uma cultura transformada pela tecnologia, pela mídia, diferentemente daqueles três gêneros de existências apontados por Aristóteles.

Nesta tecnocultura da vida *bios midiática* o modo de viver do sujeito é fortemente marcado pela utilização de dispositivos técnicos de comunicação que, como dito anteriormente, transformam hábitos de vida, mas também ampliam as

¹⁰ Para Sodré (2002, p. 21), o espelho é, na História humana, a prótese primitiva que mais se assemelha ao médium contemporâneo, guardadas as devidas diferenças. É que o espelho – superfície capaz de refletir a radiação humana – traduz reflexivamente o mundo sensível, fechando em sua rasa superfície tudo aquilo que reflete. O médium, por sua vez, simula o espelho, mas não é jamais puro reflexo, por ser também um condicionador ativo daquilo que diz refletir.

possibilidades de visualidade e visibilidade de determinadas práticas sociais, e no caso deste estudo, práticas musicais, mas ao mesmo tempo em que amplia, controla-se.

Considerando a ambiência midiática em que tais práticas estão imersas, essas inscrevem em si mesmas um agenciamento cognitivo, uma “estratégia sensível”. É por meio desses agenciamentos cognitivos que se observa o fortalecimento de práticas musicais em determinadas cenas musicais na Amazônia paraense. Vale destacar que são inúmeros os vetores desse fortalecimento. Contudo, em certa medida, o crescimento vertiginoso de *comunidades de gosto* (FRITH, 1996, p. 89) por meio de tecnointerações¹¹, quer dizer, de agrupamentos de indivíduos ou de um público consumidor ideal de um determinado gênero musical no bios virtual, que numa sociedade midiaticizada estimula a cultura do fã, das celebridades e das novas celebridades, vem se caracterizando como um dos principais vetores de visibilidade da música produzida na Amazônia paraense.

Como nessas comunidades virtuais ficam materializadas as redes e relações de interação social, as formas simbólicas, as retóricas dos sujeitos produtores destas cenas musicais revelam o uso de gramáticas de produção de sentido, tendo em vista a produção de uma lógica afetiva que se materializa em normas de estesia, tanto em produtos musicais, como no caso do Terruá Pará, ou em produtos musicais que se originam no próprio espaço da cultura, mas que adotam, de forma estratégica, códigos, ou seja, signos da música popular massiva, também como um sistema de norma, isto é, uma política de estesia, como ocorreu com as produções culturais do coletivo Cafofo, de Parauapebas, município do Sudeste paraense, quando o mesmo vinculou a rede de coletivos culturais Fora do Eixo. Sobre o termo estesia, Sodré (2006, p. 46) argumenta:

Estética ou estesia são de fato designações aplicáveis ao trabalho do sensível na sociedade. É um tipo de trabalho feito de falas, gestos, ritmos e ritos, movido por uma lógica afetiva em que circulam estados oníricos, emoções e sentimentos. A emoção é o que primeiro advém, como consequência da ilusão que fazemos de caminho para chegar à realidade das coisas. “A alma não conhece sem fantasia”, ensina Aristóteles (Sobre a alma), indicando que inexistente o triunfo absoluto do logos sobre o mythos (SODRÉ, 2006, p. 46).

¹¹ Músicas em *soundcloud* e vídeos musicais no Youtube, compartilhados em perfis ou *fanpages* no Facebook, são exemplos dessas tecnointerações que favorecem a visibilidade por meio de comunidades de gosto e estimulam a cultura do fã.

No que se refere ao contexto amazônico, percebemos que a tecnocultura de uma ambiência midiática está cada vez mais inserida na realidade dos sujeitos que vivem na Amazônia. A internet nas aldeias indígenas, por exemplo, já é uma realidade e organizações não governamentais, como o Comitê pela Democratização da Informática (CDI), vêm promovendo a inclusão digital de inúmeras comunidades amazônicas. O uso destas tecnologias, por parte dos sujeitos que vivem na Amazônia, ganha formas e utilidades variadas, em alguns casos constituindo-se em produtos culturais marcados não só pela tecnocultura das mídias e do mercado, mas também demonstram uma reapropriação dos signos do imaginário amazônico.

Como resultado desta apropriação tecnológica e de todo um trabalho de publicização que se dá por redes sociais e virtuais, a produção cultural da cidade de Belém vem, já há algum tempo, destacando-se na mídia hegemônica, integrando-se ao mercado, à grande indústria do entretenimento, estimulando por meio de processos de identificação cultural o consumo de bens simbólicos, tendo a Amazônia, urbana ou ribeirinha, como um posicionamento de marca. Inserida neste contexto mercadológico, percebe-se que um ideal identitário amazônico torna-se argumento de publicidade, mas também uma espécie de experiência estética que vem à tona enquanto forma cultural. Como argumenta Amaral Filho (2011), o uso do imaginário amazônico como estratégia enunciativa e mercadológica fundamenta o conceito e a estética da marca Amazônia, e na esfera do consumo,

ocorre a redefinição do público por categorias, cujos indicadores qualitativos são definidos pela customização, isto é, por um processo de identificação do grupo de consumidores com perfil definido para consumir um produto direcionado especialmente a ele. No caso do marketing sobre produtos relacionados à Amazônia, essa customização se dá pela mesma lógica do desenvolvimento sustentável e da responsabilidade social, defendendo a preservação da floresta e de suas populações, oferecendo ao consumidor a possibilidade de contribuir como uma espécie de “protetor da floresta” ao adquirir esse ou aquele produto. Nomear ou chamar um produto incluindo o nome Amazônia, portanto, oferece a possibilidade de interpretação que tem como princípio o lugar e sua imagem, suas aderências e similitudes e sua estética. Nesse ambiente simbólico criado pelo marketing, usando a mídia para publicização, circula a marca Amazônia (AMARAL FILHO, 2011, p. 87).

No entendimento construído neste trabalho, este ideal de identidade amazônica, assumida como uma forma alegórica do eu, do espaço e do tempo, revela marcas de um processo de política de identidade e produção de autenticidade, no qual a experiência da música contemporânea, que já não é mais a

experiência somente do ouvir, mas também é a experiência do olhar, revela-se como o principal aporte de identificação cultural.

Diante deste contexto, o exercício hermenêutico de representar e interpretar determinadas formas da cultura da música contemporânea na Amazônia, que na virtualidade se constitui como forma não só sonora, mas também imagética, foi o comportamento metódico empreendido neste trabalho.

Nesse sentido, portanto, o operacional metodológico da sociossemiótica de Verón (2004) foi fundamental para a identificação das imagens/marcas que revelariam os processos de gramática de produção e reconhecimento desta prática cultural contemporânea.

Contudo, a percepção dos aspectos imagéticos da experiência musical contemporânea não pode ser completamente efetivada sem um retorno ao ensaio benjaminiano “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. É com o ensaio e as releituras de autores como Silveira (In: BRAGA; LOPES; MARTINO, 2010) que defende um Estatuto de Imagicidade em Walter Benjamin, e também Detlev Schöttker que comenta o ensaio em profundidade e traz novas interpretações sobre a questão da aura contida no pensamento do filósofo alemão, que serão analisadas as nossas reflexões sobre as imagens da telerealidade da experiência musical paraense, observadas nas interações tecnológicas do virtual. É neste sentido, portanto, que seguimos discutindo as técnicas de reprodução e o potencial metodológico imagético do filósofo alemão.

2.2.3 A reprodutibilidade técnica, mudanças na experiência, e as imagens da música

Outro conceito fundamental para a reflexão desenvolvida neste estudo de interface entre a comunicação e a música foi o de reprodutibilidade técnica, contida no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin. Nele e em outros ensaios, o filósofo alemão aborda a questão da mudança da experiência. O termo *aura*, que representa o caráter misterioso e mágico das obras de arte, é também para Benjamin et. al. (2012) uma forma de experiência, a experiência aurática, que entra em declínio com a modernidade, a industrialização das cidades e, sobretudo, o advento das técnicas de reprodução como a fotografia e o cinema.

Uma forma encontrada pelo cinema para superar o encolhimento da aura foi a construção artificial da “personality” fora do estúdio. Tal construção da personalidade, “o culto do estrelato, fomentado pelo capital cinematográfico, e que conservava aquela magia da personalidade que se reduziu ao encanto podre do seu caráter mercantil” (BENJAMIN et al. 2012, p. 22), ainda pode ser percebida nos rituais de consumo da música popular massiva. Tais rituais de consumo são acionados

desde o calendário comercial aos acontecimentos econômicos, políticos e culturais, tanto locais como globais, e os organiza em cenários permanentes no espaço público midiático na relação informação e conhecimento, como forma de mostrar a realidade, cujos desdobramentos se efetivam nas mediações resultantes da narrativa midiática (AMARAL FILHO, 2011, p. 96).

O próprio *Terruá Pará*, em suas três edições, enfatiza a cultura do fã como forma de publicização e circulação do que o projeto determina como “musicalidade paraense”.

Outros aspectos relevantes do ensaio de Benjamin et. al. (2012) são as noções de valor de culto e também a de valor de exposição. São elas que nos orientam e completam o entendimento e o valor das formas residuais, hegemônicas e emergentes que tomam a música na contemporaneidade. É a partir de tais noções que é possível compreender o conceito e a trama enunciativa do espetáculo *Terruá Pará*, principalmente quando o mesmo faz uso da sonoridade do carimbó, articulada com outros códigos da música popular massiva, na performance da cantora Lia Sophia, por exemplo.

Ainda sobre o valor de culto, é importante destacar que ele se relaciona com o caráter de unicidade da obra de arte. Ele vincula-se ao conceito de aura, pois enquanto figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, é a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Também está relacionado ao contexto da tradição.

Em Benjamin et. al. (2012), era o culto que exprimia a incorporação da obra de arte em um conjunto de relações tradicionais. Tal valor de culto quase que obriga a manter secretas as obras de arte. No entanto, com a reprodução técnica, à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, e aumentam suas possibilidades de serem expostas, a obra de arte é refuncionalizada. Dessa forma, não só a natureza da arte foi alterada, mas também a da cultura de um modo geral.

Fazendo um paralelo com as transformações ocorridas na experiência em torno da sonoridade do ritmo do carimbó, por exemplo, pode-se dizer que o mesmo ainda se encontra atrelado aos rituais e aos costumes da tradição, por isso mesmo, ainda pode ser observado o seu valor de culto, como ocorre com as festividades de carimbó, mais especificamente a Festividade de São Benedito, no município de Santarém Novo, região Nordeste do estado.

Quando a experiência da música é refuncionalizada pelas técnicas de reprodução, a mesma evidencia outro valor, o de exposição. Traçando um paralelo com as concepções de *bios midiático*, a ambiência midiática em que estamos inseridos, a visibilidade de determinados produtos e sujeitos do campo da produção cultural, conquistada pela visualidade da reprodução dos meios de comunicação, tal o valor de exposição pode ser entendido como a qualidade do que é visível. Por outro lado, o bios virtual ou midiático é a ambiência, o espaço imaterial das redes, onde tanto a visibilidade quanto a visualidade são partes constituintes. Assim, segundo Sodré (2007):

Bios midiático ou bios virtual são, assim, expressões adequadas para o novo tipo de forma de vida (bios, na terminologia aristotélica) caracterizada por uma realidade imaginada, isto é, feita de fluxos de imagens e dígitos, que reinterpreta continuamente com novos suportes tecnológicos as representações tradicionais do real. Trata-se geralmente de um imaginário controlado e sistemático, sem potência imaginativa ou metafórica, mas com uma notável capacidade ilocutória (portanto, um imaginário adaptável à produção) que não deixa de evocar a dinâmica dos espelhamentos elementares ou primais (SODRÉ, 2007, p. 122).

Na contemporaneidade, a sociedade midiaticizada vive a supremacia da imagem. Retomando a questão da experiência em Benjamin et. al. (2012), o predomínio da imagem parece ser uma herança daquela experiência denominada pelo filósofo alemão como a *experiência de choque*, em que as mudanças de lugares e de ângulos, característicos da linguagem cinematográfica, golpeiam intermitentemente o espectador de um filme.

Na rede mundial de computadores, observando as transformações da experiência no espaço intersticial da cultura, tem-se a música como um produto simbólico, que também funciona como dispositivo de identidade, como utilizada há tempos por meios de comunicação como rádio e televisão. Contudo, no espaço imaterial das redes virtuais, a música, o consumo e a retórica em torno do consumo de música, também se vêm mostrando como dispositivos de diferença cultural que,

com a visualidade eletrônica do *bios virtual*, confrontam projetos de identidade que não negociam com as dinâmicas culturais sempre em curso.

Outra concepção importante para a nossa operação metodológica foi o entendimento do potencial metodológico das imagens em Benjamin et. al. (2012). Silveira (2010, p. 110), que sondou o potencial metodológico imagético-narrativo dos escritos benjaminianos, defende a concepção de que tal potencial é oportuno dentro do confim disciplinar que é a comunicação, pois possibilita a implantação de estratégias empíricas de captação de dados na apresentação, na concepção, narrativa e/ou na formalização textual de eventuais materiais de campo. Fato de que, segundo o autor, a pesquisa em comunicação ainda estaria carente dessas contribuições.

Considerando esse pressuposto, a noção de alegorias é fundamental. Para Silveira (2010), as alegorias também são modos de fazer proliferar imagens. E na reflexão benjaminiana sobre imagens alegóricas, a cidade de Paris é o palco do drama da modernidade onde pairam as alegorias personificadas do *flâneur*, da prostituta, do boêmio, do homem-sanduíche, da criança, do conspirador profissional e do trapaceiro.

Para entender como essas imagens alegóricas representam um imperativo epistêmico no trabalho de Benjamin et. al. (2012), Silveira (2010) argumenta que a concepção de imagem deve englobar não apenas imagens gráficas (como a fotografia e o cinema ou figuras de toda a ordem), mas também as imagens verbais (tais como as descrições e as metáforas), imagens mentais (como os sonhos e as lembranças), imagens óticas (como os espelhos) e imagens perceptivas (como os dados apresentados aos sentidos).

Sem sombra de dúvida, a abordagem de Silveira (2010) sobre a obra de Benjamin et. al. (2012) é de grande valia para as pesquisas *stricto sensu* no campo da comunicação; é valiosa porque o autor materializa e desvela como Benjamin fez uso de imagens em seu projeto filosófico. Além disso, como bem lembra o autor, foi Walter Benjamin

quem fez germinar uma abordagem comunicacional mais estrita, lidando já com algumas diretrizes fundamentais na compreensão dos processos midiáticos-comunicacionais: o massivo, os jogos de linguagem, a técnica e o consumo (SILVEIRA, 2010, p. 127-128).

Tal entendimento de imagem e do estatuto de imagicidade de Benjamin et. al. (2012) nos permite fazer um paralelo com o conceito de marca em Verón (2004) que, interpretada como um operador, faz parte da composição de uma determinada superfície discursiva. Estas marcas

podem ser interpretadas como os traços de operações discursivas subjacentes, remetendo às condições de produção do discurso, cuja economia de conjunto define o marco das leituras possíveis, o marco dos efeitos de sentido desse discurso (VERÓN, 2004, p. 65).

Sendo a escuta moderna, caracterizada pela escuta de índices e signos (BARTHES, 1990, p. 227), pois o que se capta pelos ouvidos são os signos, torna-se fundamental, neste contexto de mediação da cultura da música, a identificação e percepção das imagens, neste contexto em que a música adquiriu outros valores não mais tão vinculados aos valores da tradição, do culto, do espaço da cultura, mas sim imbricados com os valores de exposição, do mercado.

3 A CULTURA E A EXPERIÊNCIA MUSICAL NA AMAZÔNIA PARAENSE: BREVES VISADAS E RELATOS HISTÓRICOS

Muito se fala da importância e valorização das práticas culturais de territórios marcados por populações e práticas tradicionais, como é caso do amplo e diversificado território amazônico. Contudo, quando falamos de diversidade cultural, também falamos de particularidades de experiências locais que não estão paradas no tempo e no espaço.

Nesse sentido, enfatizamos que, na Amazônia contemporânea, coexistem práticas culturais caracterizadas pelas fortes raízes tradicionais das populações que vivem no território amazônico há várias gerações desde os tempos coloniais. Exemplos deste tipo de comunidades tradicionais são muitos: desde aldeias indígenas a comunidades remanescentes de quilombos. Um caso emblemático de prática cultural que, na perspectiva de Williams (2000), pode ser categorizada como arcaica ou residual, pois se fundamenta na tradição, é o caso da Irmandade de São Benedito do município de Santarém Novo, região Nordeste do estado do Pará. Ela foi criada há quase 200 anos e de acordo com os registros de pesquisadores da cultura popular, a irmandade mantém uma tradição complexa que envolve 11 dias ininterruptos de festa, na qual o carimbó é o ritmo que conduz novenas, ladainhas, alvoradas e também levantamento de mastro. Do mesmo modo, coexistem também práticas culturais urbanas, como o carimbó de Pinduca e mais recentemente o carimbó pop de Lia Sophia¹².

No entanto, mesmo um ritmo tradicional como o carimbó, praticado em diversas regiões da Amazônia paraense, ocupadas por europeus e africanos ainda no século XVII, a diversidade simbólica dessas práticas musicais tradicionais é muito maior do que pensam alguns portadores de uma visão holística da cultura, que insistem em representar, de uma única forma, toda a diversidade cultural e sonora existente não só na prática do carimbó, mas também em outras sonoridades como o rock, ou a MPB. Contar ou escrever esta história musical deste amplo território amazônico paraense requer desconstruir, como argumenta Bhabha (1998), a

¹² Pinduca é um músico paraense que introduziu na sonoridade do carimbó instrumentos como guitarra elétrica e bateria. Conhecido como o Rei do Carimbó, Pinduca gravou seu primeiro disco em 1973. Já a compositora e interprete Lia Sophia, recentemente, inseriu elementos da música eletrônica no ritmo do carimbo, na música “Ai menina”.

metáfora progressista da coesão social também moderna – “muitos como um” –, considerando as possibilidades estéticas construídas e vivenciadas nas espacialidades específicas da cultura.

A metáfora de “muitos como um”, como nos lembra o autor, é compartilhada por teorias orgânicas do holismo da cultura e da comunidade e por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias. Como não existe experiência coletiva unitária no espaço intersticial da cultura, Bhabha (2010) defende uma nova abordagem das narrativas de nação, cultura e comunidades, pois a experiência de viver nas margens da nação, na ambivalência retórica unificadora da ideia de povo e nação, evidencia tal necessidade.

É por meio, portanto, de tal perspectiva desconstrutivista, que entendemos que a particularidade, a singularidade da musicalidade que denominam pelo gentílico “paraense” é, na verdade, fruto de uma construção ocorrida ao longo da história da ocupação da região e, como bem nos lembra Salles (1980), as experiências musicais da e na Amazônia paraense são frutos de fluxos e refluxos culturais que não estabelecem dependência, mas sim interdependência.

Embora a perspectiva da interdependência seja relevante para Salles, em sua opinião, a chegada do colonizador europeu não teria favorecido o desenvolvimento ideal de uma cultura musical na Amazônia. Assim, na visão do autor,

na Amazônia, as circunstâncias especiais da colonização, as duras condições de vida em que se desenvolveu, não foram propícias, precisamente, para um favorável florescimento da cultura musical. Entretanto, algo se fez, pois era mister dos novos donos da terra impedir toda a demonstração de paganismo e a quebra do modelo cultural que estava impondo. O meio ideal para a eliminação do paganismo foi naturalmente a arte que se combinava com o ritmo: música, teatro, figurativismo plástico (SALLES, 1980, p. 17).

Antes da chegada dos colonizadores, a experiência sonora do homem que vivia na região amazônica estava relacionada aos seus ritos e mitos que caracterizam a vida na tribo. A sonoridade, o ritmo e o canto eram acompanhados da dança contida nos rituais indígenas. Com a chegada do colonizador europeu, outro modelo cultural foi imposto. E para que a dominação da terra fosse concreta, a música constitui-se em elemento estratégico para o processo de colonização do território. Dessa forma, a música assumirá papel pedagógico e político na sociedade paraense que então se formava.

Foi neste contexto que o trabalho catequético-apostólico dos missionários, como em outras regiões da colônia portuguesa, contou com o auxílio da música, que também fez uso de elementos da cultura local. De acordo com Salles (1980, p. 36), para atrair o indígena, os missionários na Amazônia empregaram o mesmo método do padre José de Anchieta em Piratininga: ao fazer uso do som de maracás e taquaras, além de órgão e flautas, seduziu o índio, que se aproximou espontaneamente dos conventos “pela abundância alimentar e do tom alegre dos sinos, dos cânticos, das danças, e da própria cerimônia da missa, que seu espírito bárbaro nunca penetrou religiosamente, senão como um ato comum de movimento social” (SALLES, 1980, p. 36). Ainda sobre o papel da música nesse período, o autor descreve:

Em consequência, muitos foram os frutos materiais que os missionários lograram colher, através da música, e o povo se identificou de tal modo com certos ritos da Igreja que acabou transferindo para suas digressões e crenças os vultos mais conhecidos do hagiológico católico, criando um folclore que, em grande parte, é produto das festas-de-igreja. Os próprios missionários não viam nisso sacrilégio, nem desrespeito, mas tão somente sinceridade. E assim toleravam essas práticas. Entre estas, os sairé¹³ ou çairé tornou-se uma das mais espalhadas, na Amazônia, e, pelo caráter respeitoso, pode-se mesmo admitir a interferência de missionários na sua criação e manutenção (SALLES, 1980, p. 37).

Durante o período colonial, compreendido entre os anos de 1616, dada da fundação de Belém, a 1835, a experiência musical na Amazônia pode ser sintetizada de forma dualista: as práticas do clero e do templo e as práticas de rua, das rodas e do cortejo. Foram nos vilarejos de Maracanã, Vigia, Cametá e Óbidos que o carimbó surgiu pela via da interculturalidade dos cortejos folclorizados e estimulados pelos missionários. Os cortejos hibridizavam as culturas de índios, negros e europeus, e representavam a necessidade permanente de lazer por parte da população.

No entanto, naquela época, as experiências musicais que se davam nas ruas, nas manifestações populares, eram vistas com maus olhos pelos setores hegemônicos, como a Igreja e os senhores das famílias abastadas. Salles (1980), em seus escritos, revela as opiniões pejorativas de D. João, de José Queiroz e padre João Felipe Bettendorff. E referindo-se ao entrudo, antiga manifestação carnavalesca, Bettendorff dizia: “era como se estivesse o inferno todo solto para

¹³ Sairé é uma festa popular e folclórica realizada na comunidade de Alter do Chão, no município de Santarém, desde a época da colonização. Sua origem está relacionada à missão evangelizadora dos jesuítas e nela dança e música

procurar aos homens as ofensas de Deus Nosso Senhor” (BETTENDORFF apud SALLES, p. 150).

Como podemos perceber, as origens populares da cultura musical na Amazônia paraense são marcadas pelo preconceito, por proibições e indiferença. Por outro lado, para as classes mais favorecidas, imponentes obras e equipamentos públicos foram criados para o consumo e ensino de um modelo de música pautado numa concepção europeia de cultura. A construção do Teatro da Paz e a fundação do Conservatório Carlos Gomes são exemplos emblemáticos das conquistas e dos hábitos musicais da intelectualidade de Belém, que se beneficiava com tais equipamentos culturais, construídos no século XIX, com os lucros do ciclo da Borracha.

Seguindo um caminho diferente ao longo dos séculos XIX e XX, as expressões musicais populares permaneceram em seus rituais, mitos, festejos e cortejos de rua. Com essas expressões e experiências sonoras é que a singularidade da musicalidade local seria posteriormente, já no século XXI, evidenciada em manifestações populares.

Resgatando as concepções do conceito de valor de culto de Walter Benjamin, podemos dizer que o carimbó dos vilarejos e, a partir das primeiras décadas do século XX, o carimbó da periferia de Belém é a música popular que por retórica de autenticidade pode ser denominado “de raiz”. Ele carrega, por longas gerações, as experiências gregárias e tradicionais do território amazônico. Pautadas pela ritualidade, pela reverência ao corpo por meio da dança e pela experiência singular do homem com o meio ambiente, as composições do carimbó revelam o seu valor de culto.

No entanto, a popularidade da poética do carimbó ocorreu somente com os primeiros registros fonográficos da então incipiente indústria cultural periférica que se constituía na cidade de Belém durante a década de 1970. Foi Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete, nascido em 16 de agosto de 1916, no município de Quatipuru, na região do Salgado, Nordeste do estado do Pará, o autor do primeiro registro fonográfico do carimbó. Foi ele quem, em 1971, fundou o seu próprio grupo, O Uirapuru do Amazonas, e neste mesmo ano gravou o que foi provavelmente o primeiro registro fonográfico daquela música para o mercado (COSTA, 2010).

Com a popularização e a aceitação do carimbó como uma identidade cultural, outros registros de grupos foram gravados em long play (LP), ou seja, em disco.

Com as gravações e apropriações por parte da intelectualidade da cidade de Belém, as disputas simbólicas pela autenticidade do ritmo seriam inevitáveis. Segundo Costa (2010), Verequete

se dizia produtor do formato “autêntico” e acusava outros artistas, como Pinduca, de terem deturpado a música na medida em que usavam instrumentos não originários do gênero. As críticas de Verequete a Pinduca ressoam até hoje nos meios artísticos e culturais de Belém (COSTA, 2010, p. 77).

Mesmo diante de inúmeros conflitos simbólicos que reivindicuem a autenticidade do carimbó, várias composições do ritmo acabaram eternizadas no imaginário paraense midiaticizado. Elas tornaram-se representantes da singularidade da experiência gregária e também estética do homem amazônico. A composição de Mestre Lucindo, conhecida na voz de Nazaré Pereira, “Lua Luar”, é bem representativa neste sentido.

*A lua sai de madrugada
No romper do sol
Ela sai acompanhando
O namorado que é o sol
Ô, lua, lua, luar
Me leva contigo pra passear
Ô, lua, lua, luar
Me leva contigo pra passear*

Outra composição de Mestre Lucindo, e que também faz parte do imaginário amazônico midiaticizado tantas vezes e interpretada por artistas regionais, e até pela banda *hardcore crossover* Delinquentes¹⁴, é a canção “Pescador Pescador”.

*Pescador, pescador por que é
Que no mar não tem jacaré?
Pescador, pescador por que foi
Que no mar não tem peixe-boi?
Eu quero saber a razão
Que no mar não tem tubarão?
Eu quero saber por que é
Que no mar não tem jacaré?
Ah! Como é bom pescar
Na beira mar
Em noite de luar
Ah! Como é bom pescar
Na beira mar
Em noite de luar*

¹⁴ O videoclipe da versão da banda Delinquentes da música Pescador Pescador pode ser acessada no link: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=Hr3O46nr3Qc

Assim, retomando as concepções de Benjamin (2012), quando a experiência musical paraense entra na era da reprodutibilidade técnica, e posteriormente assume gramáticas de uma ambiência midiática, alguns aspectos da cultura musical são transformados.

Aquela cultura musical pautada em experiências de festejos, danças em rodas de carimbó ou hábitos aristocráticos como o de ouvir piano ou frequentar concertos, passa então, com o advento das técnicas de reprodução sonora, mais especificamente o advento do fonograma, a ser mediada por outros instrumentos, não somente musicais, mas também comunicacionais e midiáticos, como o cartaz da tipografia, o gramofone, o rádio, a televisão e, mais recentemente, a Internet.

É dessa forma, portanto, que, ao longo do século XX, o fenômeno da interculturalidade na experiência musical paraense é potencializado com o surgimento tardio de uma *indústria cultural* brasileira. É com ela que as canções dos festivais televisionados influenciam a experiência local. Silva (2010) afirma que tais festivais, promovidos e transmitidos pelas televisões da região Sudeste do país, começam a influenciar os jovens da classe média de Belém. O autor ainda revela que a cantora Fafá de Belém utilizou o carimbó, adicionando a ele outros estilos musicais. A canção “Esse Rio é Minha Rua”, de autoria de Paulo André Barata e Ruy Barata, conjuga o ritmo com uma poética que expressa o cotidiano e o meio ambiente onde estão inseridas as populações ribeirinhas da Amazônia. A canção é um clássico, uma espécie de hino do pertencimento nativista, mas também é alegórica, pois é uma canção de carimbó estilizado, com uma poética sofisticada em relação ao carimbó tradicional, composta por um outro tipo de efervescência musical e poética.

Essa retórica de autenticidade nos remete à ideia de um projeto político de identidade, no qual podemos perceber a reunião de músicos em torno de uma comunidade musical. Isto nos mostra, antes de tudo, a cultura como marca discursiva que reorienta o processo de produção social de sentido pela comunicação. Verón (1980, p. 185), quando trata da *semiose social*, afirma que a condição principal da análise de sentido tem referência na hipótese fundamental “de que o sistema produtivo deixou traços nos produtos”. Dizendo de outro modo, os *estados* que se constituem como pedaços de tecido da semiose são transformados em produtos pelos recortes. Assim os estados podem ser reconstruídos “a partir de

uma manipulação dos produtos. Analisando produtos, visamos a processos.” Nessa relação da música contemporânea paraense com suas origens há um jogo de sentidos cuja tensão criativa está na ordem cultural que a gerou e a mantêm como novidade.

3.1 O BREGA E OUTRAS INDÚSTRIAS CULTURAIS

Na década de 1960, longe da comunidade musical da intelectualidade paraense, estúdios de gravação, como o Gravassom, iriam dar visibilidade à produção dos artistas mais populares. Nessa época, já existiam cantores considerados bregas, expressão musical que surge após o declínio da Jovem Guarda, mas ainda sob sua influência (COSTA, 2009, p. 28).

No Pará, já na década de 1980, o ritmo embala as festas populares denominadas festas de aparelhagem¹⁵. Na mesma época outras expressões musicais mais populares, como a lambada, atualmente chamada guitarrada, também tiveram seus registros sonoros, mas os primeiros registros em long players já tinham ocorrido na década subsequente. Em 1976, Juca Medalha grava o LP *Yê Yê Yê* pela gravadora Erla, vinculada à rádio Rauland.

Já na década de 1980, cantores de brega vinculam-se às grandes gravadoras e discos são lançados pela Ortasom e Gravassom. Partindo do relato do cantor e compositor paraense Júnior Neves, Costa (2009, p. 26) relaciona alguns interpretes que participaram do primeiro movimento brega na cidade de Belém: Alípio Martins; Luís Guilherme, Tedd Max, Mauro Cotta, Francis Dalva, Míriam Cunha, Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, Carlos Santos, com o sucesso “Quero você”, entre outros. Também gravaram LPs nesta mesma época os grupos jazzistas ou de lambada Solano e seu conjunto; Vieira e Banda; Fernando Belém; e Beto Barbosa.

No entanto, na década seguinte, todo esse movimento vivia então um declínio, pois, com sua busca pelo mercadológico, isto é, seguindo um padrão de gosto definido pela mídia (o rádio, principalmente), determinados gêneros permaneceram no agendamento midiático. Assim, como já tinha ocorrido com o samba, este quando desceu o morro, com o baião invadindo o salão, o axé na onda

¹⁵ O termo aparelhagem se refere a grandes caixas acústicas distribuídas no espaço da festa. Além das caixas, o espaço do animador ou DJ da festa também é característico desta estrutura em torno do termo.

do carnaval, e o carimbó como música da Amazônia, a indústria fazia a intensa difusão do axé music pela mídia nacional.

Contudo, por volta de 1995, o movimento da música brega no Pará vive seu segundo grande momento, com o vinil *A Nuvem*, do cantor e compositor Roberto Villar, que trouxe algumas reformulações ao gênero.

Com o intervalo desse refluxo de sucesso, a produção musical do brega seria reorientada e ressurgiria na mídia local em meados da década de 1990 com o chamado Brega Pop. A “nova fórmula” musical que acelera o ritmo base do brega (a “batida”) dá início a um “2º Movimento do Brega”, marcado pelo surgimento de novos músicos, novos cantores, novas gravadoras e produtos musicais. No final da década de 1990, o Brega Pop chegaria a quase todas as rádios locais com programas exclusivos, acompanhados pelo aparecimento de alguns programas em TVs locais (COSTA, 2009, p. 28-29).

A forma cultural da música brega revela como a música e a festa popular assimilaram os códigos e a economia política do espetáculo. Essa apropriação é incorporada pela mídia local, configurando o processo de midiaticização.

Nesta mesma época, década de 1980, dentro do contexto da prática de escuta do rock, jovens da cidade de Belém começam a configurar uma cena musical do rock com o surgimento de inúmeras bandas, entre elas a banda de *heavy metal* Stress e a banda de *hardcore crossover* Delinquentes.

A banda Stress, considerada uma das primeiras bandas do gênero *heavy metal* no Brasil, em agosto de 1982 gravaria o primeiro LP, *Stress*, no Rio de Janeiro, no Sonoviso Studio (JANOTTI JÚNIOR, p. 2004, p. 36). Contudo, o registro sonoro das composições em LP seria um privilégio para poucas bandas de rock de Belém, pois de acordo com relatos de sujeitos que viveram o contexto entre as décadas de 1980 a 2000, somente as bandas Álibi de Orfeu e Mosaico de Ravena produziram seus LPs em estúdio, neste período.

Sem os LPs, o consumo e a experiência do rock no Pará, que acabou configurando uma cena musical com inúmeras bandas autorais, que tiveram suas músicas ouvidas em programas de rádios locais, como a rádio Belém FM, ocorreu em virtude da prática da gravação de demos em fita K7. As bandas Delinquentes, Insolência Pública e A Tribo inserem-se neste grupo.

Entretanto, da mesma forma como ocorrera com a música brega, com as transformações do sistema capitalista cada vez mais flexível, o advento e popularização do compact disc (CD) e o avanço técnico das telecomunicações em

direção à interatividade, a mutação tecnológica que impactou a experiência sócio-histórica como um todo, a música e os aspectos culturais em torno dela adquirem um novo formato digital, transformando o som, corpo e instrumento musical em hipertexto.

Essa virtualização da cultura da música, como ocorreu em outras épocas e adventos tecnológicos, possibilitou o surgimento pela visualidade e visibilidade de novos produtos culturais. Naturalmente, mesmo com a iminente crise da indústria da música, o processo de criação, produção e mediação desta *música popular massiva* por meio da festa também popular recebe um aporte tecnológico, inserindo-se em um contexto de tecnocultura, com a facilidade da criação e montagem de estúdios caseiros de gravação e aquisição de equipamentos tanto de gravação como o de reprodução desta música.

Tal processo de apropriação de tecnologia de informação e comunicação não provocaria uma revolução tecnológica, mas sim, como argumenta Sodré (2006), uma mutação tecnológica, pois do ponto de vista material,

mutação tecnológica parece-nos expressão mais adequada do que “revolução”, já que não se trata exatamente de descobertas linearmente inovadoras, e sim da maturação tecnológica do avanço científico, que resulta em hibridação e rotinização de processos de trabalho e recursos técnicos já existentes sob outras formas (telefonía, televisão, computação) há algum tempo. Hibridizam-se igualmente as velhas formações discursivas (texto, som, imagem), dando margem ao aparecimento do que se tem chamado de hipertexto ou hipermedia (SODRÉ, 2006, p. 13).

É por meio, portanto, de uma mutação tecnológica que a música e outros aspectos desta experiência digitalizam-se, inserindo-se em uma nova ambiência, cada vez mais midiaticizada.

3.2 A EXPERIÊNCIA MUSICAL NA ERA DA MUTAÇÃO TECNOLÓGICA

Toda essa realidade tecnocultural promoveu, em várias regiões de fronteira no mundo, a visibilidade de versões regionais de uma *música popular massiva* que, em certa medida, carrega traços residuais de uma música popular e folclórica, transmitida pela tradição da oralidade, como no caso da Amazônia paraense; formas dominantes de um modelo musical relacionado à indústria mundial do

entretenimento e ainda formas culturais emergentes, quer dizer, formas alternativas ao dominante, que em alguns casos estão vinculadas ao local, e que, em certa medida, singularizam determinadas práticas musicais.

Foi dentro deste contexto que surgiu no bairro do Jurunas, na cidade de Belém, por volta do ano 2000, o subgênero da música brega, o tecnobrega. Resultado de uma complexa rede que envolve processos comunicativos e comunicacionais, a cultura em torno do tecnobrega revela processos de midiática social. Esses processos podem ser percebidos no videoclipe da canção “Xirley”, de Zé Cafafinho, reinterpretada pela cantora de tecnobrega Gaby Amarantos: as tecnointerações que permitiram a tecnocultura do *sampler*¹⁶, ou seja, a cultura do recortar e colar, já utilizada em vários subgêneros da música pop, representa também, em certa medida, uma estética e linguagem da vida bios-midiática.

A tecnocultura do sampler, o consumo e a circulação da música por meio de gravação em estúdio caseiro são retratados no videoclipe¹⁷ roteirizado e dirigido por Priscilla Brasil. Ele exhibe, além da estética e da linguagem espetacular típica do bios midiático da cena do tecnobrega de Belém, a forma estratégica adotada pelos DJs e cantores de tecnobrega para a promoção da circulação do gênero, e também a fase “celebridade”, com a mudança visual e de padrão de vida da cantora, quando ela é assimilada pela esfera do mercado – e tudo isto compõe a narrativa midiática.

Contudo, essa tecnointeração não é exclusiva da cena tecnobrega de Belém, pois, cenas musicais são formas de midiática de consumos culturais (JANOTTI JÚNIOR, 2012), e dessa forma, é possível identificar, por meio de tecnointerações, outras cenas musicais, hegemônicas ou emergentes, como a cena do rock de Parauapebas (PA), ainda que incipiente: as interações tecnológicas de seus agentes revelam estratégias e políticas sensíveis, portanto da ordem da estesia, que promovem a difusão e circulação de uma determinada produção cultural local, que vem sendo aglutinadas pelo mercado global do entretenimento.

Nessas articulações entre cena musical, produção local e mercados globais, têm-se percebido condições de visualidade e visibilidade por meio da economia do espetáculo, patrocinadas pelo marketing de empresas como a multinacional de

¹⁶ *Sampler* é um equipamento eletrônico que consegue armazenar sons em arquivos digitais em formato WAV. Além do armazenamento, o *sampler* também pode reproduzir os sons (*samples*) armazenados de forma sequencial, mas também de forma conjunta, como ocorre com um grupo musical composto por instrumentos musicais.

¹⁷ O vídeo clipe de Xirley pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=niGt6fhwMtA>.

telefonia móvel Vivo, a qual caracteriza a zona de *terceiras culturas*, isto é, “um território transnacional de negociação e resolução de problemas surgidos com a globalização e o contato intercultural” (FEATHERSTONE apud FORTUNA; SILVA, 2005, p. 448), protagonizada pelos profissionais da indústria cultural de Belém.

Outro aspecto da cultura da música neste contexto de mutação tecnológica é a produção e consumo musical, possíveis a partir de processos de midiatização, a partir da reunião de músicos e produtores musicais em torno de um coletivo cultural. Sem a materialidade de fonogramas, a música contemporânea produzida na Amazônia paraense pode ser encontrada em diversos *sites* de redes sociais, que usam o sistema P2P, que permite o download dos arquivos digitais de música. Outra característica desta produção musical é a concepção de um produto criado de forma colaborativa, livre e que é virtualizado e disponibilizado na Internet.

Essa realidade não é exclusividade de Belém; porém, na Amazônia, produtores musicais e artistas como Gaby Amarantos, Juca Culatra, a banda Antcorpus, a banda Mini Box Lunar (Macapá-AP), entre outros, vêm gerenciando suas carreiras em parceria com a rede de coletivos Fora do Eixo, que em 2012 fundou em Belém a Casa Fora do Eixo Amazônia.

Essa forma de produção cultural e comunicacional tem proporcionado visibilidade e visibilidade por meio da interação e articulação com o trabalho colaborativo do coletivo cultural. A divulgação da gravação do primeiro CD da banda Antcorpus da cidade de Parauapebas e a cobertura do lançamento do DVD *Live in Jurunas* de Gaby Amarantos, ambas feitas pelos agentes culturais da Casa Fora do Eixo Amazônia, são algumas das ações que partem do conceito de “midialivrismo”, isto é, uma produção jornalística pautada na tecnointeração colaborativa de diversos sujeitos, participantes da rede de coletivos culturais.



Fig. 2 - Cobertura colaborativa da Casa Fora do Eixo Amazônia no lançamento do DVD *Live in Jurunas* de Gaby Amarantos.

Outra ação da Casa Fora do Eixo Amazônia, pautada no conceito de economia solidária, foi a hospedagem solidária da banda Antcorpus na Casa FDE Amazônia. Com a facilidade, a Antcorpus pode gravar o CD *Na Terra do Metal*, em um estúdio profissional na capital paraense e também pôde vivenciar o dia-a-dia do trabalho de midialivrismo feito pelos gestores e membros da Casa para a publicização das ações culturais organizadas pela e em parceria com a casa.

É importante destacar que, mesmo neste contexto de economia solidária, a música ao vivo, como as festa de tecnobrega, torna-se um produto simbólico e um vetor comunicativo e comunicacional, composto de diversas imagens, mas o que predomina é a imagem midiática, a linguagem da mídia.

Foi neste império de imagens midiáticas, com suas marcas discursivas, conjugado com a sociabilidade da música ao vivo, que a indústria fonográfica se adaptou, criando novas formas de produção e distribuição. Os megaeventos internacionais, com um artista apresentando-se pelo mundo, ou os grandes festivais musicais, como o Rock in Rio e Rock in Rio Lisboa, dão fôlego não só à indústria do entretenimento, mas também a formas residuais e emergentes da cultura da música.

É neste contexto de tecnocultura, em que retóricas, imagens e experiências estéticas são fundamentais para o consumo em torno da música, que a investigação dos processos de midiatização social da cultura da música da Amazônia paraense no ciberespaço torna-se relevante.

Tais práticas evidenciam que a globalização e a mutação tecnológica, características da fase pós-fordista do sistema de produção capitalista, inseriram formas, práticas e produtos culturais locais num contexto de consumo cultural global. Nesse contexto,

Vários localismos foram assim globalizados, designadamente pela indústria do turismo, pela combinação entre espetáculo, combinação esportiva, de um lado, e televisão do outro, e pelos circuitos musicais. Basta pensar nas novas escalas de difusão e consumo internacional de músicas de raiz popular, regional ou nacional, a estruturação e desenvolvimento do segmento da música world. No contexto das viagens e do turismo, a busca da primordialidade e do exotismo, nas novas condições de mercado, potenciou a exploração econômica e simbólica de territórios, grupos e práticas tornados “bens culturais” (FORTUNA; SILVA, 2006, p. 441).

As práticas culturais e comunicacionais existentes em torno da música, aqui estudadas, revelam como as experiências estéticas de determinadas espacialidades são inseridas por meio de processos de mediação social em outros circuitos de consumo.

Estas práticas culturais e comunicacionais possuem um modelo produtivo em que sons, ritmos são manipulados em pequenas gravadoras, que os reproduzem em mídias como o CD e DVD para serem comercializados no mercado informal e também nos rituais festivos ou em performances ao vivo. Esse foi o processo de produção que possibilitou o surgimento do tecnobrega. Com a popularização da Internet e de plataformas como Youtube, MySpace, Palco MP3, SoundCloud, Orkut, Facebook, Twitter e tantos outros sites do gênero, insere-se neste processo de produção a publicização por meio da tecnointeração.

4 EXPLORANDO E INTERPRETANDO A CULTURA DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA AMAZÔNIA

Neste capítulo buscou-se representar e interpretar dois aspectos da cultura da música contemporânea vivenciados na Amazônia paraense, visualizados pelas tecnointerações das redes virtuais da internet e que podem ser observados por meio das materialidades do projeto Terruá Pará e também das materialidades das práticas culturais da cena do rock da cidade de Parauapebas, mais especificamente da banda de thrash metal Antcorpus, que formam o corpus desta pesquisa.

No caso do projeto Terruá Pará, analisamos a superfície discursiva de vídeos publicados no Youtube (vídeo de apresentação do Terruá Pará, a reportagem de TV exibida no programa Cultura Livre e duas entrevistas da série Terruá Entrevista – a do grupo de carimbó Uirapuru e a de Gaby Amarantos). Essas materialidades evidenciam como músicos da cidade de Belém são reunidos em torno de uma comunidade musical.

Já no caso da banda Antcorpus, as superfícies discursivas analisadas foram compostas pelas duas capas dos CDs e as composições de *Chuva Ácida* e *Terra do Metal*, e deixam evidente como as práticas culturais de jovens no espaço da urbe trazem à tona elementos que compõem uma cena musical.

Em ambos os casos, trabalhamos com unidades significantes não-homogêneas, isto é, essas unidades comportam marcas linguísticas, que consideramos imagens verbais, e ainda marcas não-linguísticas, que consideramos como imagens visuais.

Por meio deles é possível perceber a forte publicização de determinados gêneros musicais vivenciados no espaço intersticial da cultura – Terceiro Espaço de enunciações (BHABHA, 1998) –, onde podem ser observadas zonas de intermediação de “terceiras culturas” (FEATHERSTONE, 1997; FONTANA; SILVA, 2005), isto é, territórios transnacionais de negociação e resolução de problemas surgidos com a globalização e o contato intercultural; e também de zonas de intermediação de espaço social de proximidade relacional (FONTANA; SILVA, 2005), onde surgem práticas culturais a partir de espaços de interação – sociedades de bairro, grupos de subculturas juvenis – ou espaços especializados de produção e consumo cultural, em que surgem experiências estéticas como a banda Antcorpus.

Na análise que aqui fazemos, o espaço intersticial da cultura, isto é, o local de

onde emergem expressões musicais protagonizadas por sujeitos e profissionais detentores de competências técnicas, como os profissionais do direito internacional, do design, ou de intelectuais e das indústrias culturais locais, a zona de intermediação de terceiras culturas na Amazônia paraense vem produzindo projetos como Terruá Pará, o Festival Se Rasgum, Conexão Vivo, que mesmo sob a justificativa de divulgação e abertura de espaço do que eles denominam música “paraense” ou cena musical paraense, tais projetos revelam processos de metonimização das experiências e paisagens sonoras existentes no espaço e “não deixam de revelar um discurso de hipocrisia e autoridade assente no monopólio de expertise dos seus mentores e protagonistas” (BRAIN, 1997 apud FORTUNA; SILVA, 2005).

Como argumenta Amaral Filho e Alves (no prelo), os espetáculos culturais na Amazônia são “produtos simbólicos e como tal, fenômenos de comunicação e como rituais de consumo na ordem da cultura global”. É por meio desta economia de espetáculos culturais, que aqueles projetos articulam semioticamente signos da cultura local com signos de gramáticas de produção de sentido de produtos globalizados, visando à permanência de uma política de identidade pautada em um imaginário alegórico nativista.

Já em outra zona de intermediação cultural, a da cena do rock da cidade de Parauapebas, é possível perceber, da experiência estética da banda Antcorpus, a emergência de cenas musicais e de dissenso, localizadas em territorialidades marcadas por processos de ocupação recente e que, por esse motivo, suas retóricas e experiências estéticas se diferenciam daquele projeto de identidade, percebido há décadas pela subjetividade e intersubjetividade política na cena musical da cidade de Belém.

Em ambos os fenômenos comunicacionais observados, é evidente a publicização de seus produtos, práticas e espetáculos através de tecnointerações. Em busca da visualidade vicária da virtualidade, os protagonistas do terceiro espaço da cultura virtualizam suas práticas e produtos culturais assumindo gramáticas desta ambiência midiática, as quais são fundamentadas na imagem de um mundo hiper-real, onde o espetáculo é a linguagem que medeia as relações nesta ambiência. A confecção de folhetos virtuais que anunciam as performances ao vivo, os vídeos e fotos produzidos para e nos rituais de consumo da música evidenciam os aspectos identitários e plásticos envolvidos no processo comunicacional.

4.1 A MÚSICA E AS TECNOINTERAÇÕES DA ZONA DE “TERCEIRAS CULTURAS”

As tecnointerações, diferentemente das mediações simbólicas tradicionais como a linguagem, o trabalho, as leis, as artes, etc., são pautadas por uma tecnocultura do bios midiático, isto é, a ambiência midiática formada pelo espaço imaterial das redes de informação. Pode-se dizer que elas transformam, em certa medida, hábitos de vida, mas também ampliam as possibilidades de visualidade e visibilidade de determinadas produções culturais, inserindo-as nesta nova ambiência.

O fenômeno da música tecnobrega, que surge na cidade de Belém do Pará, é emblemático neste sentido. Devido à apropriação e ao consumo tanto da música popular massiva quanto dos dispositivos tecnológicos, o gênero musical alcançou a visualidade da mídia hegemônica a partir de articulações com o mundo virtual.

Em linhas gerais, pode-se dizer que essas tecnointerações assumem uma forma de prescrição musical diferente da tradicional crítica musical centrada na figura de um crítico cultural, que proclama a capacidade artística de alguém; a prescrição musical da tecnointeração é pautada por afetos de usuários da Internet que assimilam a estratégia imagética do virtual, interagindo em transmissões ao vivo de espetáculos culturais ou mesmo no culto à celebridade, estimulada pela ambiência midiática em torno da música na contemporaneidade. No caso da cultura da música na Amazônia paraense, os espetáculos culturais transmitidos ao vivo pela Internet em ações em rede de coletivos culturais¹⁸ como Circuito Fora do Eixo (FDE), ou em ações publicitárias do programa “Conexão Vivo” da empresa multinacional de telecomunicações Vivo, ou ainda em projeto de divulgação de música Terruá Pará, constituem-se, atualmente, nos principais vetores da produção musical no estado do Pará, e é por meio deles que boa parte da música contemporânea da Amazônia paraense é consumida.

Dessa forma, é a partir deste contexto de produção cultural, negócios e consumo da música, que alguns signos de um imaginário amazônico, juntamente

¹⁸ As redes “Circuito Fora do Eixo” e “Conexão Vivo”, atualmente, fomentam a circulação nacional de inúmeros agentes da cadeia produtiva da música. É por meio dessas redes que, artistas de Belém tocam em Belo Horizonte (MG), os de Belo Horizonte, por sua vez, tocam em Salvador (BA), e assim por diante.

com a experiência estética de determinadas cenas musicais da cidade de Belém do Pará, são convertidos em argumentos publicitários de um marketing étnico¹⁹, ora da política, ora da empresa, que, como os produtores da cena musical, buscam firmar-se pela visualidade eletrônica dos dispositivos de informação multimidiático da Internet.

Tal visualidade eletrônica das tecnointerações converte-se, como observa Muniz Sodré (2006), em imagem privada e pública, redimensionando as formas de visibilidade da cultura. Neste processo, os bens simbólicos produzidos no contexto amazônico, como as festas, os produtos e produtores desta cultura, assimilam dos dispositivos eletrônicos um estatuto, uma gramática da vida midiática, cada vez mais presente na música, no espetáculo e nas festas populares na Amazônia. Tal processo, embora amplie a visibilidade da música contemporânea, também intensifica as contradições existentes entre “as cenas de dissenso, presentes em todo o lado e em todo lugar” (RANCIÈRE, 2008, p. 102), pois, como argumenta Rancière, “a dissenção significa que existem várias maneiras de construir a realidade como um conjunto de condições, incluindo uma distribuição polêmica das capacidades”.

A dissenção trata daquilo que é determinado como a nossa situação, que nome lhe pode ser dado e que sentido se pode retirar dele. Trata de quem é capaz de o ver, de o compreender e de o discutir. É disso que se trata na subjetivação política: dividir a unidade do que é dado e a evidência do visível e, como consequência, do possível. Trata-se de inventar diversos universos em conflito dentro de um e do mesmo universo. A inteligência coletiva da emancipação não é a inteligência de um processo global de submissão. É a coletivização das capacidades implementadas nesses cenários de dissensos (RANCIÈRE, 2008, p. 102).

É nesse sentido que se observam, tanto na virtualidade como em cenas musicais do rock, por exemplo, experiências estéticas que questionam aspectos culturais e identitários dominantes, sejam esses aspectos de ordem global ou local.

¹⁹ Também conhecido como marketing regional, consiste no desenvolvimento de planos de marketing que reflitam as distintas preferências de gostos, necessidades percebidas ou interesses relacionados ao lugar onde se vive (BERKOWITZ et. al., 2003, p. 82).

4.1.1 A economia do espetáculo midiático como visualidade amazônica

Na Amazônia, como a diversidade natural e cultural possuem dimensões hiperbólicas, o corpo, a sonoridade e as particularidades do local se hibridizam em uma produção midiática, que reproduz a experiência dos que vivem na Amazônia, atraindo olhares para tal experiência. A festa do Boi de Parintins, a Festa de Aparelhagem, a música do Terruá Pará, ao adentrarem o agendamento midiático, inserem a região Amazônica em mais uma onda histórica de inserção no mundo. Nas ondas anteriores, ocorridas no século XIX e ao longo do século XX, as matérias-primas vegetais e minerais foram exploradas economicamente, com o argumento de que estas atividades seriam a vocação natural da região (MENDES; SACHS, 1997). Agora, nesta nova onda bios-midiática, percebe-se a exploração de toda uma identificação imaginária com a natureza espetacular da cultura amazônica.

Neste contexto, o corpo, a subjetividade, a temporalidade e a espacialidade dos que vivem na região Amazônica, seja esta ribeirinha ou urbana, compõem uma narrativa bios-midiática que se utiliza do imaginário coletivo, da imaginação criadora, das imagens e alegorias da cultura local como estratégias de posicionamento de imagem institucional no mercado.

Um exemplo desta utilização é a rede Conexão Vivo, programa desenvolvido pela empresa multinacional Vivo de telefonia móvel. O programa, orientado por uma política de editais públicos para patrocínio cultural, seleciona interessados em tomar parte da plataforma Conexão Vivo, na Internet. O festival Se Rasgum também participa da plataforma do programa e tem toda sua programação transmitida pela Internet (figura 3).

O festival por sua vez reúne inúmeros gêneros musicais para formar o *cash do festival paraense*. Da guitarrada do Mestre Vieira à Gang do Eletro, a visualidade e visibilidade dos mesmos se concretizam com a transmissão ao vivo pela Internet. E nesta relação tecnocultural entre mercado e produtores culturais locais, a musicalidade que vem da Amazônia ganha visibilidade por meio da publicidade da marca. Esta, por outro lado, busca por meio do consumo social da música estimular o consumo dos seus produtos, isto é, aparelhos de telefonia móvel, dispositivos que possibilitam a tecnointeração e a vivência na ambiência midiática.

Assim, é dentro deste contexto que a música deixa de ser composta para a

festa popular e passa a ser produzida para o espetáculo midiático (Figura 3). Por meio desse processo, a música se constitui em ferramenta de comunicação para ser utilizada como ação estratégica de relacionamento com o cliente e de posicionamento da *marca Amazônia*.



Fig. 3 - Imagem de transmissão ao vivo das Seletivas Se Rasgum.

A eficácia deste pacto semiótico que assimila gramáticas de produção de sentido da indústria do entretenimento dá forma a fenômenos como o tecnobrega e a celebridades pop como Gaby Amarantos. O tecnobrega, advindo da cultura do *sampler*, o recortar e colar de arquivos digitais sonoros, representa uma estética, mas também é a linguagem, a tecnocultura *bios-midiática*.

A história do gênero musical criado na periferia de Belém cristaliza o processo de midiatização social e as inúmeras possibilidades que levaram à formação de uma cena musical forte na região Amazônica. Por meio do bios midiático, tal cena ainda vem produzindo estratégias sensíveis de difusão e circulação da produção cultural na e da Amazônia; desta vez, porém, ocorre interação com agentes do mercado global, como a Vivo, o que vem possibilitando a visualidade e a visibilidade da música produzida na Amazônia.

4.2 A MÚSICA E A POLÍTICA NO ESPETÁCULO TERRUÁ PARÁ

O Projeto Terruá Pará, desenvolvido no ano de 2006 a partir do programa especial de televisão exibido na TV Cultura do Pará, emissora de televisão mantida pela Fundação de Telecomunicações do Pará (FUNTELPA), gravou no auditório do Parque Ibirapuera, em São Paulo, naquele ano, o espetáculo homônimo, reunindo 60 músicos paraenses em três apresentações. Em 2007, com o governo estadual nas mãos do Partido dos Trabalhadores (PT), o projeto Terruá Pará foi interrompido e só voltaria a ocorrer no ano de 2011, com a volta da administração do PSDB, autor da proposta. Nesta segunda edição, o show é dirigido e produzido por Carlos Eduardo Miranda e Cyz Zamorano, produtores musicais reconhecidos do âmbito da grande indústria (mainstream) da música no país.

Na edição de 2012, o projeto não se resumiu apenas na realização do show, ele foi ampliado para um plano de difusão da música “genuinamente” paraense, divulgando o trabalho de 46 artistas que participam do espetáculo. Para este empreendimento, o projeto constrói um amplo plano de marketing. Jornalistas e produtores culturais são contratados e artigos de naturezas diversas são produzidos. Segundo reportagem publicada no site de notícias Agência Pará, a edição de 2012 foi especial e foi criada para o lançamento dos CDs e DVDs gravados nas duas primeiras edições do evento, realizadas em 2006 e 2011 (ver anexos). Os produtos são oferecidos em três tipos de boxes: com CD e DVD do primeiro show; com CD e DVD do segundo show e também com CD e DVD das duas edições. Outros produtos também são lançados por meio da FUNTELPA, fundação mantenedora da TV Cultura do Pará. Em um desses produtos de difusão, o vídeo de apresentação, o projeto explica o termo Terruá e define sua atuação:

Terruá é uma palavra que vem de muito longe, lá da França... E **ela se refere a tudo** que é característico e típico de uma determinada região. Sabe o vinho francês, o tango argentino e o samba carioca? Pois é. Todos eles são exemplos do que é terruá, por terem aspectos únicos que em nenhum outro lugar se encontra.

Aqui no Pará, terruá acabou virando sinônimo de **diversidade** papa-chibé, quer dizer, de uma riqueza e **originalidade genuinamente** paraenses. Afinal, o que pode ser mais Terruá Pará do que **a batida que faz tremer a aparelhagem**, do que a **guitarrada** que faz gingar todo o corpo, do que o tambor que faz a moleca girar?

A musicalidade paraense, **plural nas influências e sonoridades**, sempre produziu em cada um de nós um sotaque único, PAIDÉGUA. Só que hoje ela canta e **sintetiza uma expressão não só paraense, mas brasileira, brasileiríssima.**

Dona de um mistura deliciosa de ritmos, onde se encaixam brega, carimbó, siriá, lambada e mais um bando de sons... Essa música carrega em seu DNA algo de especial que representa **toda essa troca e fusão** que sempre fez parte do dia a dia do paraense.

Agora que tu já sabes o que é Terruá Pará e ainda não viu de perto esse show, te prepara pra balançar a cintura e tremer os ombrinhos, viu? Porque aqui, mana, todo mundo já tá se aquecendo e se preparando pra esse encontro. A gente se vê daqui a pouco, até lá. (O QUE É TERRUÁ? Criação/Motion de Igor Chá. Belém, 2012).

Os grifos de nossa autoria são utilizados para evidenciar as marcas, as imagens verbais e sonoras, usadas por meio de recurso retórico metonímico, isto é, ao dizer “o tudo do terruá é típico e original da região”, os autores do projeto tomam uma parte das experiências sonoras pelo todo das experiências sonoras possíveis no espaço da urbe. Tal estratégia do espetáculo, enquanto produto, de reunir as experiências musicais ocorridas no território paraense obteve repercussão positiva na crítica musical nacional. Contudo, se a priori as identidades não são unificadas (WOODWARD, 2012, p. 7), seria possível definir em um só conceito a complexidade das experiências e diferentes identificações sonoras de um determinado lugar?

Do ponto de vista deste estudo, tal definição não seria possível, a menos que a trama enunciativa de um empreendimento como o Terruá tenha por objetivo construir um projeto de identidade pautado numa concepção holística da cultura, reduzindo assim os conflitos e as dinâmicas culturais, quer dizer, os processos e formas culturais em curso, de um território. No caso do Terruá Pará, as experiências musicais visibilizadas pelo projeto corroboram para a reprodução do que Castro (2012) denomina imaginário alegórico do nativismo paraense, já que, de acordo com ele, a palavra Terruá

É uma adaptação do vocábulo *terroir*, que, em francês, designa um produto, geralmente alimentício, de fabricação artesanal e, por isso mesmo, valorizado por sua autenticidade. O *Terroir* é um produto também simbólico, um bem cultural de raiz, e evoca uma dimensão identitária bastante valorizada na França contemporânea, país cuja opinião pública, crescentemente, tende a valorizar – e a re-valorizar – suas produções locais – face ao globalismo conquistador que julga ameaçar seu espaço mental (CASTRO, 2012, p. 162).

Ao analisar a *superfície discursiva* (VERON, 2004), da trama narrativa do espetáculo, das retóricas dos artistas e idealizadores do projeto e também a retórica dos que definem o conceito do espetáculo, observa-se que as marcas, os traços da rede enunciativa construída em torno do Terruá evidenciam gramáticas de produção

conforme estratégias mercadológicas. Mas, além de oferecer uma cena musical enquanto produto, os efeitos de sentido do Terruá também buscam a manutenção de um projeto de identidade cujo motor seria uma subjetividade caracterizada por um pensamento conservador de longa duração e com grande eficácia simbólica no imaginário paraense. Ainda segundo Castro (2012), tal pensamento

Decorre da apropriação, pelos setores sociais dominantes do estado do Pará, do imaginário social popular, num processo que procura construir, em torno da noção de identidade cultural, uma representação social corrente, marcada pela simplicidade, pela padronização e pela negação dos conflitos sociais no plano da cultura. Uma representação letárgica da cultura, pode-se dizer, já que nega o dinamismo e o conflito inerentes a todo processo cultural. Além disso, esse pensamento possuiria uma função política simbólica: a de fornecer elementos de identidade para o poder público e para os grupos sociais hegemônicos, que historicamente se revezam na ocupação da estrutura do Estado (CASTRO, 2012, p. 150).

A busca por uma unidade na experiência musical no Terruá Pará pode ser confirmada nas inúmeras entrevistas concedidas por Carlos Eduardo Miranda. Explicando o conceito do Terruá, o diretor confirma que a ideia é mostrar uma unidade na diversidade.

Um não olhava para o outro. O carimbó não convivia com o tecnobrega, que não convivia com a MPB, que não convivia com a guitarrada. E com o projeto Terruá Pará, nós fizemos todo mundo se olhar, entender a unidade da música paraense e sempre preservando a diversidade. Porque este é o mote do Terruá Pará. (TERRUÁ PARÁ, Programa Cultura Livre. São Paulo, 2012).

Percebe-se também que, a partir do conceito Terruá, alguns artistas que compõem o espetáculo adotam, em suas performances, gramáticas de produção e reconhecimento dos produtos da indústria do entretenimento. Com a assimilação dos códigos da indústria, a utilização de processos estratégicos de agenciamento (CARDOSO FILHO, 2006, p. 56) do campo da produção musical, os músicos e artistas do projeto articulam valores de culto e de exposição (Walter Benjamin), isto é, trabalham aspectos tradicionais e valores mercadológicos no sentido de promover uma musicalidade que, na retórica do Terruá Pará, é apresentada como única, diferente (Fig. 1).



Fig. 4 - Trecho do Vídeo de apresentação publicado no Youtube.

Portanto, se a sonoridade e as experiências musicais visibilizadas pelo projeto Terruá Pará adquirem outras gramáticas de produção de sentido e de reconhecimento, é possível perceber autenticidade e diversidade no espetáculo apresentado? Para que possamos desconstruir a rede de sentido proposta pelo projeto Terruá Pará, é preciso enquadrar e relacionar a questão da cultura no estado do Pará a outras questões, como o contexto político-econômico no âmbito nacional e internacional.

Neste exercício, que nos ajudará a perceber as condições de produção de sentido do projeto Terruá Pará, resgata-se o contexto amazônico vivenciado entre as décadas de 1970 e 1980. Neste período, a Amazônia viveria mais uma tentativa de inserção no mundo (MENDES; SACHS, 1997, p. 133). Nesta tentativa, o governo militar objetivava ocupar mais plenamente o território amazônico, explorando matérias-primas minerais e incentivando a ocupação do território, visto ilusoriamente como vazio. A partir desta concepção do espaço amazônico, o governo estimulava a migração sob o slogan do Programa Integração Nacional: “Homens sem terra do Nordeste para as terras brasileiras sem homens da Amazônia”. O estado do Pará, mais especificamente em suas sub-regiões Sul e Oeste, vistas como um vazio demográfico, receberia então migrantes de diversas partes do país. Uns trabalharam nos grandes projetos da Amazônia, como o da Hidrelétrica de Tucuruí e o da Estrada de Ferro Carajás; outros tantos migrantes receberiam terras para a produção na agricultura e pecuária, em projetos como o Grupo Especial de Terras Araguaia-Tocantins (GETAT).

As consequências deste projeto de integração da Amazônia, pautado pelos interesses do então governo militar e também do setor industrial do país, são

inúmeras e em vários âmbitos. Contudo, no âmbito da cultura e das artes de modo geral, o intenso fluxo migratório e “a violência dessa integração, com seus capitais, transumâncias, devastações e “grandes projetos”, provocaria sentimentos ambivalentes em quem pertencia à Amazônia e julgava que ela a si pertencia” (CASTRO, 2012, p. 9). E uma das respostas mais intrigantes da cidade de Belém ao avanço do processo de fronteirização da região foi dada por artistas, intelectuais e produtores culturais, que “iniciaram um processo coletivo, intersubjetivo, de discutir a identidade e as fontes culturais da sua sociedade amazônica” (CASTRO, 2012, p. 9). O autor explica este processo de reação dos artistas paraenses a partir da expressão weberiana “quadro de pensamento”, no qual o bloco das experiências sociais compõe um projeto de identidade amazônica intuída como ideal-tipo por aquela comunidade de artistas.

Já a perspectiva adotada neste estudo é a de que, além das experiências sociais, esses intelectuais tensionam experiências sensíveis e, portanto, experiências estéticas (DEWEY, 2010), possibilitadas na interação cotidiana com os seus territórios. Para autores como Janotti Jr. e Cardoso Filho (2006) são as experiências e práticas culturais vivenciadas por meio da música como mediação que definem as experiências de determinada cena musical. Vale destacar que corroboramos com a perspectiva desses pesquisadores, pois assimilamos as observações de Dewey (2010) sobre a criatura viva e o lugar da estética na experiência:

A primeira grande consideração é que a vida se dá em um meio ambiente; não apenas nele, mas por causa dele, pela interação com ele. Nenhuma criatura vive meramente sob sua pele; seus órgãos subcutâneos são meios de ligação com o que está além de sua estrutura corporal, e ao qual, para viver, ela precisa adaptar-se, através da acomodação e da defesa, mas também da conquista. A todo momento, a criatura viva é exposta aos perigos do meio que a circunda, e a cada momento precisa recorrer a alguma coisa nesse meio para satisfazer suas necessidades. A carreira e o destino de um ser vivo estão ligados a seus intercâmbios com o meio, não externamente, mas sim de uma maneira mais íntima (DEWEY, 2010, p. 75).

Dessa forma, a arte popular, a arte urbana, produzidas na região, subjacentes a esta ordem cultural-midiática, vai se convertendo, na experiência do Terruá, por um processo de atualização logotécnica, em material que entra na elaboração da tecnocultura como uma simbólica emprestada da experiência tradicional e que se encaixa em várias formas de manifestação da cultura urbana, como o “tecnobrega”

ou as “aparelhagens”, por exemplo, que existem em Belém do Pará desde os anos setenta e são formadas por mesas e caixas de sons integradas, conduzidas por um disc-jockey (DJ) que funciona como um animador, tocando em festas particulares e clubes e que agora invade também o espaço público e mediatizado com seus produtos.

4.2.1 O momento folk e as incorporações de práticas residuais no espetáculo

Para a compreensão da experiência do espetáculo Terruá Pará, buscamos as proposições de Williams (2000, p. 201) sobre as formas dinâmicas da cultura, categorizadas pelo autor como residual, dominante e emergente. Considerando residuais aquelas obras realizadas em sociedades e épocas antigas, porém ainda acessíveis; emergentes como as obras do tipo novas variadas; e finalmente dominantes como as que evidenciam condições de dominação que controlam, absorvem ou tentam absorver as formas residuais e emergentes da cultura, entendemos que a experiência musical do espetáculo Terruá Pará incorpora práticas residuais e emergentes da música popular local, assimilando códigos da música popular massiva.

Neste processo, três sonoridades regionais – o carimbó, a guitarrada e o tecnobrega –, são estruturantes para a produção de sentido pretendida. Contudo para consolidar a política de identidade e a pretensão de autenticidade, o que é visibilizado pelo Terruá é, essencialmente, o carimbó estilizado e reproduzido pela intelectualidade paraense. É ele que acaba como um fio condutor do espetáculo, já que é com o ritmo que o show começa na apresentação do grupo de carimbó “Uirapuru” (Fig.4) e termina com o retorno de todos os participantes ao palco cantando carimbó.



Fig. 5 – O espetáculo começa com o grupo de carimbó Uirapuru.

Outra marca que revela o sentido nativista do espetáculo é a cenografia. Composta por três cenários com mais de 300 peças feitas em miriti e confeccionadas por artesões da Associação Arte Miriti de Abaetetuba, a cenografia do espetáculo funciona como uma moldura que ambientaliza e remete cada experiência sonora em três momentos do espetáculo. Tanto na edição de 2011 quanto na edição de 2012, o primeiro cenário só é revelado após a apresentação do grupo de carimbó, quando a banda-base entra no palco. É neste primeiro momento que o colorido das peças de miriti forma a plástica e revela a fruição estética desses brinquedos. É nesta espécie de moldura, enquadramento da música que, na edição de 2012, entram em cena alguns nomes da música instrumental e popular – Trio Manari, Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, Sebastião Tapajós, Grupo Charme do Choro, Paulo André Barata, Pio Lobato, Dona Onete e Toni Soares.

A estética nativista deste momento do espetáculo que caracterizamos como folk, além de representar a intersubjetividade da classe artística de Belém, revela também a incorporação pelo dominante da prática residual da sonoridade do carimbó. É preciso ressaltar que este modo de pensar a experiência musical de determinados intelectuais da cultura na capital paraense faz parte de um projeto político de identidade cultural. E para aumentar os efeitos desta política de identidade, o projeto Terruá Pará faz uso do sentir em comum dominante, entrecruzando-o com as regras de visibilidade do mercado. Ao resgatar os nomes e formas dominantes da música paraense, não é a lógica da dinâmica cultural que se

observa no espetáculo, mas sim, a lógica do colonizador, que pretende manter o modelo cultural imposto por meio de uma política de estesia.

Indo além de um posicionamento estético, tal aspecto forma um conceito de produto vinculado ao que Amaral Filho (2011) determina como a *marca Amazônia*, isto é, uma representação simbólica e mercadológica da região. E sobre as circunstâncias históricas determinantes para a produção da marca Amazônia, o autor argumenta que:

A Amazônia incorpora-se na mediação também por uma condição global como característica atribuída à região. Pertencer a esta identidade amazônica transforma-se numa condição de comunicação, de trafegabilidade pela imagem como relação de pertença e representação espetacular. [...] Platéia no boi de Parintins, torcendo pelo Garantido ou Caprichoso, no Sairé, virando boto, dançando tecnobrega ao som do Calipso ou da Gabi Amarantos, bebedor de açaí com os dentes roxos na foto postada na internet, protetor dos bichos e da floresta, ou na estampa da camisa da *grife* que está na moda. Estas possibilidades identitárias estão nas perspectivas oferecidas pela tecnicidade em moldes culturais não mais tradicionais conduzidos pela cadeia de transmissão, mas como forma de conhecimento tecnológico publicizado que permite a escolha identitária (AMARAL FILHO, 2011, p. 95).

Numa lógica em que a dinâmica da cultura é domesticada, o que predomina é a lógica mercadológica. Na lógica e no espaço da cultura coexistirão formas e práticas culturais não só dominantes, mas também formas residuais e emergentes da cultura. Contudo, quando se fala de diversidade cultural, fala-se também de particularidades de experiências que não estão paradas no tempo e no espaço. Dessa forma, é relevante destacar que, na Amazônia contemporânea, coexistem práticas culturais caracterizadas pelas fortes raízes tradicionais das populações que vivem no território amazônico, há várias gerações, desde os tempos coloniais.

Mesmo em relação a um ritmo tradicional como o carimbó, praticado em diversas regiões da Amazônia paraense, a diversidade simbólica da sonoridade é percebida em cada território onde a experiência musical ocorre. E o que é denominado pelo Terruá como único e original da experiência musical paraense é, na verdade, resultado de um hibridismo cultural, no qual “nada é essencialmente indígena, africano ou europeu, na Amazônia, nos dias atuais” (SALLES, 1980, p. 27).

No entanto, a retórica de autenticidade da sonoridade do carimbó surge na década de 1970, com o registro fonográfico do Mestre Verequete e também da poética de Ruy Barata, Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, esses

últimos influenciados pelos ideais do movimento do Centro Popular de Cultura (CPC). Segundo Silva (2010), foi no contexto político-econômico dos anos 1970 que a experiência musical paraense deu uma guinada e fez os artistas envolvidos buscarem a sua própria “autenticidade”.

O carimbó se torna um discurso de ‘autenticidade’ paraense baseada de pesquisa folclórica em evidência nesse período. A linha “amazônica” que é lembrada como ‘regional’ se volta à utilização ‘estilizada’ desse estilo. [...], Fafá de Belém utiliza esse gênero musical que na verdade é adicionado a outros estilos musicais, paraenses e brasileiros. A música ‘Esse Rio é Minha Rua’, um clássico de Paulo André Barata e Ruy Barata, conjuga o ritmo com temática relativa aos ambientes ribeirinhos (SILVA, 2010, p. 52-53).

É a toda essa retórica de autenticidade de uma comunidade de artistas que a experiência musical do Terruá se refere. Não é à toa que a edição de 2011 do Terruá é encerrada com um pot-pourri de carimbó, a canção “Esse Rio é Minha Rua” e o cortejo dos artistas pela plateia.

Curiosamente, mesmo diante do contexto de uma sociedade midiaticizada, marcada por intensas transformações da experiência vivida, a retórica de autenticidade permanece em outro momento do espetáculo, quando a sonoridade da guitarrada e do tecnobrega entra em cena.

4.2.2 O cosmopolitismo da guitarrada e do tecnobrega

Após apresentar a estética nativista e a música popular brasileira com aspectos regionais, o ritmo da guitarrada é novamente exibido como mais um gênero genuinamente paraense. É neste momento que Lia Sophia, Solano, Luê Soares e Jade entram no palco. E, para remeter ao contexto do surgimento da guitarrada, a plástica do cenário muda. No show de 2011, somente as caixas das aparelhagens formavam uma espécie de paredão típico das aparelhagens. Já na edição de 2012, o cenário é composto por rádios, toca-discos, aves amazônicas e bonecos de casais dançando. Todos esses objetos de cena compõem uma espécie de moldura que pretende remeter ao contexto de surgimento da guitarrada.



Fig. 6 – O segundo cenário do Terruá Pará 2012.

No entanto, diferentemente do argumento de genuíno, Lamen observa que a Amazônia que a guitarrada nos permite pensar

resiste à “operação de homogeneização” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 26) à qual a “cultura regional” é submetida, porque a guitarrada em si resiste ao reducionismo regional, tanto na sua orientação estética cosmopolita, como nas suas origens no contrabando de discos estrangeiros (FARIAS, 2009) e na escuta de transmissões radiofônicas estrangeiras (LOBATO, 2001), sem falar das suas andanças pelo Nordeste durante os anos 1980, onde serviu de inspiração para um fenômeno de “world music” que deu volta ao mundo (LAMEN, 2011, p. 147).

Dessa forma, longe da retórica de autenticidade percebida na poética nativista que as expressões locais da música popular, instrumental e erudita possuem, a guitarrada nasceu nas camadas mais populares da região metropolitana de Belém durante a década de 1970. Com a influência das rádios caribenhas de amplitude modulada (AM) e também da música tocada nos bailes populares e embalada pelas aparelhagens, a então lambada, hoje guitarrada, surgiu no município de Abaetetuba com uma poética da beirada, como caracteriza Lamen (2011, p. 150):

A poética da beirada é a expressão de uma consciência geográfica social. Se, por um lado, ela se alicerça na proximidade afetiva e geográfica do Norte brasileiro com o Caribe, por outro, ela surge da marginalização social e política da Amazônia em relação aos centros de poder nacionais. Como sugeriremos a seguir, a poética da beirada também dá expressão a um desejo de mobilidade e pertencimento cosmopolita que é fruto contraditório dos processos de colonização e globalização.

O mesmo pertencimento cosmopolita e desejo de mobilidade caracteriza a sonoridade do tecnobrega, publicizada no ápice do espetáculo Terruá Pará. São as performances de DJ Waldo Squash e Gang do Eletro, Edilson Morenno e Gaby Amarantos, que o subgênero da música brega é visibilizado, porém com algumas omissões dos códigos que marcam a experiência do tecnobrega e suas festas de aparelhagem.

Na edição de 2011, a passagem da guitarrada ao tecnobrega é marcada apenas pelo jogo de iluminação, que ganha uma velocidade mais acelerada. Já na edição de 2012, o cenário da guitarrada é substituído pelo cenário das aparelhagens.

O cenário das aparelhagens marca outro momento da experiência sonora de Belém. As caixas de som remetem às antigas festas de aparelhagem, que nos anos 1950 eram chamadas de *sonoros*. Elas eram de válvula e toca-discos, mas ao longo destas cinco décadas foram muitas as mutações tecnológicas que as festas de aparelhagem e a música brega sofreram; a ideia de mutação tecnológica sempre acompanhou o movimento, que atualmente exhibe os avanços tecnológicos na reprodução do som e imagem com telões de LED. Contudo, o tecnobrega, o subgênero da música brega paraense surgiu na sociabilidade da fronteira (SANTOS, 2011, p. 351), na “periferia”, já sob os auspícios de uma cultura digital que se manifestava. Ela furou a barreira da invisibilidade e entrou no grupo privilegiado dos contratos do *mainstream* musical.

Sem sombra de dúvida, o tecnobrega, ao assimilar códigos da música popular massiva, alcançou patamares representativos de sucesso, porém isso não ocorreu apenas porque a música tecnobrega tornou-se música midiática. Antes disso, a prática e a experiência da música brega já haviam construído uma longa rede cultural e comunicativa que foi além do circuito bregueiro de Belém e expandiu a visibilidade do subgênero, superando as fronteiras do espaço amazônico.

Juntamente com a rede comunicativa, o circuito bregueiro paraense criou um novo modelo de negócio pautado nas festas de aparelhagem, que também sofreram reformulações. Foi por meio de toda essa dinâmica econômica e cultural que a prática da cultura da música na Amazônia alcançou a visualidade da rede virtual e conquistou o status de “música tecnológica, vanguardista, assumidamente brega”, como caracterizou Nelson Motta o tecnobrega de Gaby Amarantos.



Fig. 7 e Fig. 8 - O tecnobrega no terceiro momento do espetáculo.

Mas antes de Gaby e Gang do Eletro, os primeiros nomes da música brega em Belém surgem na década de 1970, quando explodiram em todo país diversas vertentes da música brega, logo após o fenômeno da Jovem Guarda. No entanto, certamente foi com o ressurgimento do brega, vivenciado na segunda metade dos anos 1990, que o terreno para a criação do tecnobrega estava preparado. Como relata Lemos e Castro (2008), “com influência do ritmo caribenho, aceleração das batidas e a introdução de guitarras, surge o bregacalypto, na voz não apenas de cantores antigos, mas também de novos artistas, atraindo um público mais amplo e diferente”. Ainda segundo Lemos e Castro (2008), o tecnobrega surge entre os anos 2001 e 2003. A música nasceu da fusão da música eletrônica com o brega tradicional. Sobre a criação do tecnobrega, o DJ Tony Brasil revela:

Antigamente chamavam o dance de house. Aí virou dance porque mudaram as batidas. Fiquei com essa ideia: ‘por que o brega não pode também mudar?’ Botar uma batida mais pesada. Aí tive essa ideia aí. E deu certo. Montei o tecnobrega. Era só trance. Pedacinho assim de vinheta, de música, peguei uma batida, o baixo de uma música, de tudo... Fui montando. Aí peguei o brega. Só que fiquei pensando em como eu ia chamar, que é um ritmo mais pesado. Aí como tinha gente falando de tecnobrega, mas não era ainda tecnobrega como é hoje, era teclado... Aí falei, esse aqui vai ser o verdadeiro tecnobrega. Lancei e todo mundo quis dançar. Depois disso começaram a vir outros... E até hoje (BRASIL apud LEMOS; CASTRO, 2007, p. 31).

Apesar da histórica mutação tecnológica da música brega paraense e suas conexões com a música popular massiva, a experiência musical do espetáculo é marcada por certa negação dos códigos observados nas festas do circuito bregueiro de Belém.

A Gang do Eletro, formada pelo DJ Waldo Squash, MC Maderito, Keila Gentil e William Love, é representativa da cultura como um modo de vida dos grupos de

jovens que frequentam o circuito da festa de aparelhagem. No entanto, na estética do Terruá Pará, o grupo é apresentado como música eletrônica com uma pitada de punk, com direito ao grito *Hey! Ho!*, eternizado pela banda de punk-rock Ramones.

Já a própria Gaby Amarantos não é mais aquela vocalista da Tecnoshow, que desde o início era venerada pelo público GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros) do Pará. Gaby ainda permanece como diva da música pop em terras amazônicas. Mas agora, sob a direção de Miranda, Gaby é a cantora de música popular brasileira e regional que dialoga com o universo da música pop.

4.3 AS IMAGENS SONORAS E VISUAIS DA BANDA ANTCORPUS NO ESPAÇO DA FRONTEIRA

Neste item, como parte do corpus de pesquisa desenvolvido a partir da necessidade de identificar uma cena musical emergente, na qual podemos perceber expressões musicais que revelam retóricas das margens e sua enunciação da diferença cultural, analisaremos algumas materialidades da banda de thrash metal Antcorpus. Para descrever as condições de produção de sentido da poética da banda Antcorpus, resgatamos a história dos rituais de consumo do rock na cidade de Parauapebas (PA), mesorregião de Carajás, no Sudeste paraense.

Criada em 2003, a banda traz, por meio de suas imagens sonoras e visuais, alegorias da diferença cultural decorrente da migração pós-colonial que ocorre na região desde a década de 1970, quando foram descobertas jazidas de minério de ferro na Serra dos Carajás.

Esse processo, denominado em diversas literaturas como um processo de fronteirização do espaço amazônico, foi estimulado por uma propaganda governamental inspirada pelos mitos do eldorado e do progresso²⁰. Em consequência, essas migrações possibilitaram a criação de vilarejos que posteriormente se tornaram pequenas cidades no entorno da Serra dos Carajás, Estrada de Ferro Carajás e Serra Pelada, durante a década de 1980. Marcadas pela diferença cultural, essas populações possuem práticas culturais que não são, em certa medida, similares às de outras regiões do estado. A noção e a enunciação da

²⁰ O Mito do Progresso foi elemento essencial da ideologia burguesa, dentro da qual se criou a atual sociedade industrial (FURTADO, 1981 apud COTA, 2007).

diferença produziram nessas populações a possibilidade de contestação cultural que recentemente culminou na reivindicação de separação e criação de outro estado, o estado do Carajás.

Já no âmbito da música, os jovens migrantes ou filhos de migrantes também enunciam sua diferença por meio de uma produção cultural e performática a partir do consumo, apropriação e reprodução da *música popular massiva*.

Partindo de interações e tecnointerações, essas últimas possibilitadas primeiramente pela prática de escuta do rádio e posteriormente pelo uso da Internet, jovens da cidade de Parauapebas protagonizam no espaço da urbe e da cultura, já há algum tempo, rituais de consumo da música ao vivo denominada por eles próprios de “rockadas”, que, por meio da música e de outras materialidades comunicacionais e da cultura, promovem a visibilidade de uma diferença cultural, advinda desta migração pós-colonial. Dessa forma, como nos lembra Bhabha, a enunciação dessa diferença cultural objetiva

rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização – a repetição que não retornará como o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo do poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna (BHABHA, 1998, p. 228).

A emergência de práticas musicais a partir do uso social de tecnologias de informação não é nenhuma novidade, porém é importante destacar que essas práticas têm revelado, em alguns casos, aspectos qualitativos desta experiência, marcada pela tecnocultura no bios virtual. O tecnobrega de Belém do Pará é um exemplo significativo, mas não o único na Amazônia paraense.

Distante de um posicionamento de vislumbre diante das tecnologias de informação e comunicação, a emergência de determinadas práticas culturais demonstra que a visualidade eletrônica dos dispositivos de informação multimidiático da Internet converte-se, como observa Sodré (2006), em imagem privada e pública, que redimensiona formas de visibilidade da cultura.

Assim, desde as festas de aparelhagem ao festival de rock, os bens simbólicos deste contexto multimidiático em que vivemos recebem desses dispositivos um estatuto, uma gramática da vida midiática, que, em alguns casos, podem ser convertidos em experiência estética. Será, portanto, a soma de tal

experiência e o uso das novas tecnologias, que poderá favorecer toda uma produção de um novo objeto visual. Será este objeto que, por sua vez, poderá possibilitar a ocupação e visibilidade nos espaços públicos – sejam eles do mundo real ou do mundo da virtualidade.

No caso do ritual da festa popular, ao adotar tais gramáticas midiáticas, o mesmo sofre um processo de espetacularização em que o corpo dos que vivem na região Amazônica, seja esta ribeirinha ou urbana, entra em uma narrativa midiática que se utiliza do imaginário coletivo, da imaginação criadora, das imagens alegóricas da cultura local como estratégias de posicionamento de imagem mercadológica. Por outro lado, nesta ordem ou condição pós-colonial, há casos em que o aparato e a narrativa midiática farão emergir formas culturais residuais ou emergentes, que questionem utopias de uma memória mítica de uma identidade única.

Assim, numa cidade ainda em formação, com intensos fluxos migratórios, que põem em jogo qualquer projeto político de identidade, a busca por ela a partir do consumo do rock foi uma das alternativas utilizadas por estes jovens, que desde a década de 1990, foram fortemente marcados pelo consumo simbólico do rock por meio da escuta de um programa do gênero na então rádio pirata Tribus FM, que teve como locutora Sandra Araújo, a Tia Su. Naquela época, também havia uma pequena loja de produtos para skate e skatewear, a Adriax. Mas o programa de rádio da Tia Su permaneceria no imaginário dos sujeitos da cena, quando quase uma década depois “começariam os primeiros shows de rock na cidade”, disse Maryel Mendes, vocalista da extinta banda Dracma contra Dracma²¹.

Sobre a existência de bandas de rock locais na época em que o programa de rádio ia ao ar, Suely lembra: “Não havia muita banda boa dando bobeira por aqui naquela época”²². Assim, somente na década seguinte, já nos anos de 2000, é que o consumo e a prática de escuta do rock levaria à formação das primeiras bandas locais que produziram com mais frequência seus próprios espaços para o consumo da música ao vivo.

Em 2001, os primeiros shows foram organizados por Chauê Lucas de Oliveira, no núcleo habitacional de Carajás, na Serra dos Carajás, núcleo onde residiam trabalhadores da mineradora Vale. Segundo o vocalista da banda Dracma

²¹ Dito à autora em entrevista não estruturada via internet.

²² Dito à autora em entrevista não estruturada via internet.

contra Dracma, Maryel Mendes, que alguns anos depois também organizaria eventos de rock em Parauapebas, Chauê agenciou a banda Anavrins, que chegou a gravar CD e fazer show no estado de Minas Gerais (MG). Outras bandas surgiram e rockadas foram realizadas neste período. As bandas Pescoçudos, C.U.E.C.A.S. e No Zaid são desta época e suas performances eram marcadas pela prática do cover, isto é, reproduzir ou tocar ao vivo músicas de bandas de sucesso.

Contudo, a partir de 2002, quando a banda Dracma contra Dracma realiza o “I Rock Beneficente de PBS”, percebe-se o protagonismo de alguns jovens, o que começa a configurar o surgimento de uma cena musical. Neste momento em que a relação música, identidade e cidade se inter-relacionam, Janotti Júnior (2012) argumenta,

no consumo globalizado da música, não é mais possível isolar as inter-relações entre música e identidade em espaços engessados, o que permite perceber que nas cenas se afirmam identidades nas constantes negociações entre afirmações cosmopolitas (conexão com expressões musicais que circulam em lugares distintos do planeta através da internet e outros meios) e a forma como as mesmas expressões musicais se materializam em diferentes espaços urbanos (JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 116).

Em Parauapebas, a partir dos *rituais de consumo* da música ao vivo, é possível perceber, além da materialização da *música popular massiva* no espaço da urbe, processos de identificação cultural e o início da autonomização da produção simbólica da cultura, com o registro sonoro das músicas autorais.

É certo que esses registros vêm seguindo padrões hegemônicos da indústria da música, pois ao estabelecer estratégias de agenciamento relacionadas às gramáticas de produção já consolidadas pela indústria fonográfica, pretendem o reconhecimento da experiência sonora como sendo a mesma experiência vivida na escuta do indie rock ou do heavy metal old school, por exemplo. No entanto, mesmo com tal reprodução, há casos em que a experiência musical, à medida que suas produções convertem signos da urbe em experiência estética, produz uma imagem sonora e visual que tensiona e questiona aquela identificação cultural única, construída para fins políticos ou mercadológicos, como ocorre com a experiência sonora do Terruá Pará.

O caso da banda de thrash metal Antcorpus é oportuno para a compreensão dessa dinâmica cultural. A título de contextualização, a banda, atualmente formada

por Djair Oliveira (vocal), Johnny Santos (bateria), Francisco Pereira (baixo), André Guimarães (guitarra) e Anderson Albuquerque (guitarra), surgiu no ano de 2003, e por meio de um complexo sistema de midiaticização cultural e de tecnointerações em sites como Flogão, Orkut e MSN, adentrou em outras cenas do rock em cidades como Imperatriz e São Luís, no Maranhão, e também na cidade de Gurupi, no estado do Tocantins, participando de pequenos festivais produzidos pelos sujeitos dessas cenas musicais. Essas interações e tecnointerações permitiram que a banda, na época ainda sob influência de subgêneros como o *newmetal* e *metalcore*, se definisse pela estética do *thrash metal old school*²³, para ilustrar os dissensos e as controvérsias contidas no espaço intersticial da cultura.

Com a experiência da interação com outras cenas, a Antcorpus, juntamente com outras bandas locais, como Dracma contra Dracma, começou a formar público promovendo os próprios espaços para a apresentação e o consumo da música ao vivo. Cai e Pira Rock (2006) (Fig. 8 e 9), Distorção Rock Day e Rockaos (2008) foram as primeiras rockadas organizadas pelo grupo, o que não quer dizer que foram os primeiros shows de rock da cidade. Eles já ocorriam desde a década de 1990, mas é com o Cai e Pira Rock que, como protesto ao Metal Rock, evento que vetou a participação de bandas locais, que se começa a perceber o protagonismo e a articulação desses jovens no espaço da cultura.



Figura 9 e 10 - Folhetos virtuais de duas edições do evento Cai e Pira Rock

²³ Diferentemente do seu precursor, o heavy metal, ou do seu contemporâneo, o punk, a estética do thrash old school, isto é, thrash metal oitentista, é marcada por riffs agressivos, bateria de pedal duplo e vocais agudos. As bandas Anthrax, Megadeth, Metallica e Slayer popularizaram o gênero no começo da década de 1980. Também podem ser citadas como bandas do gênero: Exodus, Testament, Sodom, Kreator, Overkill, Destruction e a brasileira Sepultura.

Neste momento, é possível perceber o surgimento de um contexto que pode ser caracterizado como uma cena musical do rock em Parauapebas. Isso porque as bandas começam um processo de especialização da performance ao vivo; no entanto, estas performances ainda pertenciam a uma esfera de atividade criativa da cultura (AMARAL FILHO, 2008), sem a força de vinculação enquanto mercadoria e mercado.

Partindo do que foi sugerido por Walter Benjamin, esses jovens também começam um processo de politização da sua experiência musical. E este processo de politização começa a tomar mais corpo com a criação, em 2009, do extinto Cafofo Rock Bar. Este espaço, de propriedade do vocalista da Antcorpus, Djair Oliveira, permitiu a criação do coletivo Cafofo, que em 2010 promoveu o Festival PebasRock, projeto que naquele ano tinha sido aprovado pelo edital Micro-Projetos da Amazônia Legal do Ministério da Cultura (MINC). Com o apoio e a marca do MINC, o festival ganhou a visibilidade da mídia paraense, com matéria publicada no jornal *Diário do Pará*, no dia 10 de dezembro de 2010 (Fig. 10).

🏠 | Notícias | Cultura
+ Cultura

Raimundos tocam em Parauapebas; baixe no iMúsica

Sexta-Feira, 10/12/2010, 09:19:14 Tamanho da fonte:



(Foto: Reprodução)

A banda Raimundos faz hoje show no município de Parauapebas, dentro do Pebas Rock 2010, festival que reúne ainda oito bandas: Antcorpus e O Frigor (Parauapebas), 16 Bits (Novo Repartimento), Vinil Laranja (Belém), Asteróid 66 e Poetas do Caos (Tocantins) e Megazines (Maranhão). A ideia é mostrar que o rock paraense independente não está concentrado apenas em Belém.

[Baixe os sucessos da banda Raimundos no iMúsica](#)

A diversificada produção musical paraense pulsa no talento de vários jovens espalhados pelo Estado. Essa produção, que passa pelos riffs pesados do thrash metal da Antcorpus e vai até o som alternativo do indie rock das bandas 16 Bits e O Frigor ganha fôlego com a realização de festivais, conhecidos como a melhor forma de divulgação do cenário musical independente.

É com o intuito de democratizar o acesso à produção musical e estimular o surgimento de novas bandas que o Pebas Rock chega à terceira edição.

"Nossa ideia é levar palco para os que não têm, mesmo produzindo há anos com muita força e criatividade", destaca Djair Oliveira, vocalista da Antcorpus e idealizador do Pebas Rock, projeto aprovado pelo edital Microprojetos Mais Cultura para a Amazônia Legal, do Ministério da Cultura.

Djair Oliveira destaca que outro objetivo do festival é promover o intercâmbio entre as bandas. Já na segunda edição, foram convidadas bandas do Maranhão.

"Este ano ampliamos o intercâmbio abrindo inscrição de bandas no site do evento. Foram 29 bandas inscritas e selecionamos a Vinil Laranja de Belém, não só pela qualidade musical, mas também pela extensa experiência

Figura 11 - Notícia do Festival Pebas Rock 2010 no Diário do Pará on line.

Logo no ano seguinte ao da realização do festival, a experiência do thrash metal do limiar da cena do rock paraense entraria no circuito de festivais da cidade de Belém, capital do estado, quando a Se Rasgum Produções, produtora de eventos culturais da cidade de Belém, capital do Estado, realizou no mês de julho de 2011, na cidade de Marabá, a seletiva do Festival Se Rasgum (Fig. 11). A banda instrumental Pirucaba Jazz de Marabá e a banda Antcorpus foram selecionadas e tocaram no festival que ocorreu em Belém, no mês de dezembro daquele ano.



Figura 12 – Antcorpus na Seletiva do Festival Se Rasgum 2011, em Marabá. Foto: Talita Baena.

Tal efeito de visibilidade permite pensar, seguindo a perspectiva de Janotti Júnior (2012), que a cena do rock de Parauapebas, mesmo distante dos grandes centros urbanos, articula-se com outras cenas musicais sejam elas locais, translocais ou virtuais, pois como argumenta o autor

Uma cena de heavy metal local está conectada aos circuitos nacional e global, bem como aos aspectos virtuais de sua circulação nos meios digitais. Assim, podemos imaginar que shows e festivais de música são partes de uma rede cultural, econômica e afetiva que se afirma tanto nos espaços locais, quanto em nacionais e internacionais. Essa compreensão permite perceber o papel fundamental que as cidades exercem como espaços dinâmicos para a realização de várias práticas culturais conectadas

ao consumo da música. Afinal, mesmo práticas de escuta individuais pressupõem relações com o corpo do ouvinte e sua presentificação em um determinado espaço (JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 117-118).

Outra ação do protagonismo da Antcorpus, mas também de outras bandas de Parauapebas – o que confirma a nossa concepção de que há uma cena musical do rock de Parauapebas – é a tática da banda de reunir em single as músicas que já haviam sido gravadas em estúdio caseiro e publicadas em sites como MySpace e PalcoMP3.

O single *Chuva Ácida* (2011) reuniu as músicas “Chuva Ácida”, “Artérias pobres”, “Homicida Nuclear”, “Metal e Violência”, e por meio da estética do thrash metal enuncia a diferença cultural, distante das alegorias nativistas do imaginário na identidade construída pelo Terruá Pará. As imagens visuais e sonoras deste *single* são algumas das marcas da diferença cultural, analisadas mais adiante nesta dissertação, pois continuaremos a delinear a forma emergente da cena do rock de Parauapebas, suas tecointerações e interações com a cena do rock de Belém.

4.3.1 Cosmopolitismo e interações entre cenas musicais

Com a chancela de Jayme Katarro, vocalista da banda de punk Delinquentes (Fig. 13), júri da seletiva Se Rasgum de Marabá, a banda Antcorpus, ainda na ocasião do festival, participaria do programa de rádio *Balanço do Rock* da rádio Cultura FM e também do *Ensaio Aberto* na loja Ná Figueiredo, espaço tradicional da cena do rock de Belém, onde se vendem artigos de rock e bandas locais ensaiam com a presença do público.



Figura 13 e 14 - Banda Antcorpus no Ensaio Aberto|Ná Figueiredo e Festival Se Rasgum 2011.
Fotos: Talita Baena.

Em outra ação de interação entre cenas, no ano de 2012, com as tecnointerações em rede, a banda Antcorpus, por meio do vocalista Djair Oliveira, realiza pela segunda vez o festival em rede Grito Rock Parauapebas. Com as articulações dos sujeitos e bandas das cenas do rock dos municípios de Parauapebas, Marabá e Tucuruí, o grupo forma a Rota Carajás, realizando o festival nesses municípios do Sudeste paraense. Tal interação, que parte de redes sociais virtuais entre coletivos culturais e se materializa no espaço da cultura na forma de ritual da festa, revela modalidades de interação social e como a experiência estética de uma determinada cena musical pode ser revertida em política de estesia, na medida em que as técnicas de reprodução que emancipam a arte são utilizadas para a politização da arte e não estetização da política, como advertia Walter Benjamin. Ao politizar a arte, a espacialidade própria da cultura é ampliada e reconfigurada. Dessa forma, como argumentam Fortuna e Silva (2002),

A partir do princípio de que a cultura, nas suas mais diversas concepções e manifestações, tem uma espacialidade própria. Desde logo, num sentido físico mais restrito, a espacialização da cultura diz respeito aos lugares e equipamentos especializados, sejam eles teatro, auditórios, museus ou galerias, onde se experimentam actos estéticos de criação artística. Mas a espacialidade da cultura é também e sobretudo uma espacialização social e política mais ampla. Quando adiante falamos de cultura urbana e global, ou de terceiras culturas, ou de espaços públicos ou privados, referimo-nos tanto a modalidades do relacionamento social como a expressões artísticas ou a forma de comunicação e acção política que se desenrolam em contexto e modos de ordenamento social específicos. É esta contextualização da acção social que remete para o sentido amplo da espacialização da cultura que utilizamos neste texto e que estipula os termos da reflexão sobre as condições em que a cultura surge transformada em ingrediente de renovação potencial da vida social nas cidades contemporâneas (FORTUNA; SILVA, 2002, p. 420).

A tecnointeração com outras cenas musicais por meio da integração com a rede de coletivos Fora do Eixo, além de ter transformado a cena local e regional, ampliando o consumo cultural, dando visibilidades para sujeitos das cenas, também proporcionou a especialização dos sujeitos da cena, impactando desde a performance da Antcorpus até a escuta, o acesso e o consumo cultural; com um apoio maior do poder público local, que reformou o Centro de Desenvolvimento Cultural (CDC) e forneceu equipamentos de som e iluminação de qualidade, possibilitando também as performances de outras bandas locais, como a banda de

indie rock O Fragor. Assim, o público das “rockadas” pôde ter uma experiência visual mais próxima das gramáticas de produção de sentido construídas em torno da experiência do rock.

Também em março de 2012, a Antcorpus abriria o show da banda de death metal Krišun, promovido pela Se Rasgum Produções, e também participaria de momentos históricos da cena do rock de Belém, como a gravação do DVD *Planeta dos Macacos* da banda de hardcore crossover Delinquentes, uma das primeiras bandas punk e hardcore de Belém, com 27 anos de história.

Como resultado da visibilidade das tecnointerações, a Antcorpus entra para o cast de bandas do selo paraense Xaninho Discos Falidos para a produção do primeiro CD, *Na terra do metal*.

Portanto, as produções de *Chuva Ácida* e *Na terra do metal* serão os nossos objetos de análise da produção de sentido da diferença cultural. *Chuva Ácida* foi o primeiro single, lançado no programa radiofônico *Balanço do Rock*, programa especializado no gênero rock na rádio Cultura FM, na capital paraense, durante o festival Se Rasgum. Já o álbum “Na terra do metal”, mesmo ainda em fase de produção, já estão disponíveis na internet e circulam na esfera do consumo cultural por meio de tecnointerações, a arte gráfica da capa e duas faixas musicais do álbum²⁴.

3.6 IMAGENS SONORAS E VISUAIS DA POÉTICA DA DIFERENÇA

Apesar de as inúmeras composições musicais em toda a Amazônia paraense revelarem gramáticas de reconhecimento, cujos efeitos favorecem a política de identidade cultural de grupos artísticos hegemônicos, em cenas ou comunidades musicais dos espaços culturais da fronteira, por exemplo, observa-se uma poética da diferença cultural em que imagens alegóricas revelam outras experiências estéticas, já nem tão harmônicas, entre o homem e a natureza, como aquela que a experiência do Terruá Pará nos apresenta.

O primeiro álbum da banda Antcorpus, *Chuva Ácida*, é representativo neste sentido. Assimilando os códigos e aspectos que envolvem as gramáticas de produção e reconhecimento do Heavy Metal, a banda ressignifica o cotidiano e a

²⁴ As duas faixas podem ser ouvidas no link <https://soundcloud.com/antcorpusthrash>.

escuta em torno deste segmento da *música popular massiva*, produzindo o próprio bem simbólico e publicizando-o por meio das tecnointerações das redes sociais virtuais.

Para o entendimento das dimensões e aspectos genéricos do heavy metal, Weinstein (apud CARDOSO FILHO, 2008) relaciona três dimensões de aspectos genéricos do Heavy Metal. Assim,

a dimensão sonora é composta por elementos como a altura do som, os solos de guitarra, ritmo, taticidade da música e pelos vocais. A dimensão visual engloba roupas, fotos, logos das bandas, e encartes dos álbuns além de suas cores dominantes. Por fim sua dimensão verbal é constituída pelos nomes das bandas, nomes dos álbuns e títulos das canções e das letras. (CARDOSO FILHO, 2008, p. 24).

Foi por meio do domínio dos códigos contidos nessas dimensões do heavy metal que a banda Antcorpus fez toda a produção do primeiro single, com músicas gravadas em estúdio caseiro. Já a arte gráfica da capa (Fig. 14) foi produzida pelo próprio vocalista da banda e refere-se a prática de tortura ocorrida durante a guerrilha do Araguaia.

Para entender a alusão feita pela banda, primeiramente, lembramos que a Guerrilha do Araguaia ocorreu entre os anos de 1972 a 1975 e como ocorreu bem próximo a região de Carajás, a violência da guerrilha faz parte do imaginário dos que vivem nas regiões Sul e Sudeste do Estado. Mas, além disso, um militar repressor da guerrilha, o Sebastião Curió, residiu, durante anos no município vizinho, Curionópolis, onde está localizado o vilarejo denominado Serra Pelada, local conhecido na década de 1980, como o grande formigueiro humano por causa da exploração desordenada do ouro.

Voltando à análise da capa, já em um plano metafórico, os algozes não são apenas os militares da guerrilha, são também o fazendeiro, a multinacional e sua velocidade de exploração do capital na região.

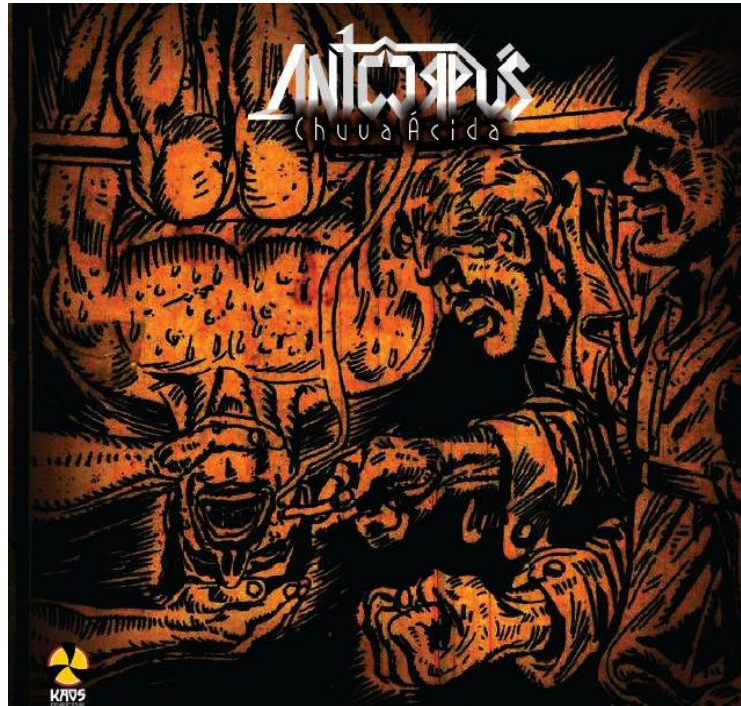


Figura 15 – Capa do 1º *single* produzido pelo vocalista da banda, Djair Oliveira.

Outra figura retórica metafórica é a imagem do suor do torturado. Ela faz referência ao suor do trabalhador rural ou da exploração mineral e, por um efeito de hipérbole, ou seja, buscando um efeito de excesso ou exagero, torna-se a Chuva Ácida, que como sugere a letra da música, transcrita abaixo, deve provocar a destruição da nação, com piedade aos gregos, quer dizer, piedade aos migrantes que vivem na região.

CHUVA ÁCIDA
Antcorpus

Quero destruição
E aos gregos piedade
Inferno de nação
Inferno

Criticas destruição
Infecção interior
Na trilha chacina
Inferno

Chuva ácida
Chuva ácida

Chuva ácida
Chuva ácida

Quero destruição
E aos gregos, piedade
Inferno de nação
Inferno

Críticas destruição
 Infecção interior
 Na trilha chacina
 Inferno

Mais uma vez, para a produção de sentido da diferença cultural, a modalidade do dizer da poética da Antcorpus recorre à metáfora “aos gregos” para fazer referência ao trabalhador da diáspora, da mão-de-obra migrante e barata que percorre os ciclos dos projetos governamentais na Amazônia, desde o ciclo do ouro de Serra Pelada, passando pela construção da Hidrelétrica de Tucuruí; construção da Ferrovia Ferro-Carajás, o Projeto Ferro Carajás e mais recente, a construção da Hidrelétrica de Belo Monte. Dessa forma, podemos dizer que: enquanto o Terruá revela a posição nativista ancorada no discurso colonial da Amazônia metrópole, o Antcorpus revela a Amazônia real convertida pelo pós-colonial.

Os enunciados como “destruição”, “inferno”, “chacina”, e “ácida” são utilizados como estratégia para se chegar à poética do *thrash metal*. São por meio delas que a composição sonora e visual de Chuva Ácida transforma os fatos históricos de violência, ocorrido na região de Carajás, em experiência estética para os ouvidos já iniciados nesta experiência. Dessa forma, como disse Djair Oliveira, em entrevista, a expressão “chuva ácida”

é a representação do suor ácido dos trabalhadores imigrantes. É o suor derramado em função do trabalho pesado. “Aos gregos” refere-se aos imigrantes, então Chuva Ácida é a destruição com piedade aos “gregos” (migrantes) que sofrem e são eles que fazem o verdadeiro trabalho.²⁵

O consumo e a apropriação da *música popular massiva* e o *ethos* transformado pela técnica e tecnocultura, na poética da Antcorpus, tornam-se insumo poético, o que revela o quanto há de tensão no consumo cultural no contexto contemporâneo. A retórica da diferença na poética de Chuva Ácida também refere-se a disputa e as dificuldades enfrentadas nas margens do espaço da cultura. Assim, como afirmam Fortuna e Silva (2002),

São várias as dificuldades que uma estratégia de desenvolvimento e modernização urbanos com base nos recursos da atividade cultural pode enfrentar. Desde logo, esses problemas decorrem da própria natureza da

²⁵ Informação concedida pessoalmente pelo vocalista da banda Antcorpus, Djair Oliveira, no mês de maio de 2013.

cultura que, ao mesmo tempo que se urbanizou, se foi globalizando, desterritorializou-se e projectou-se num plano cosmopolita (FORTUNA; SILVA, 2002).

Contudo, diferente de como afirmam Fortuna e Silva (2002) de que em um plano cosmopolita, “as referências e os atores, as linguagens e os seus significados surgem cada vez mais abstratizados e referidos a universos que sendo compósitos suplantam largamente as dimensões localizadas do seu sentido”, as imagens sonoras e visuais da produção cultural da banda Antcorpus demonstram a complexidade da experiência cosmopolita, pois ao mesmo tempo em que esse consumo indica uma mundialização de fluxos de bens simbólicos, também observamos a apropriação de linguagens e tecnologias que pluralizam as expressões culturais de um território, mesmo que seja a contrapelo de projetos de identidade.

Assim, como nos adverte Muniz Sodré, a complexidade dessa nova ordem tecnocultural não nos permite pensá-la, entretanto, como mera instrumentação da esfera econômica, pois as mudanças

em curso indicam uma composição semiótica singular que desenraíza a consciência desenhada por Descartes. A realidade virtual, compreendida como um “real” ancorado no plano da pura representação, altera radicalmente a nossa percepção e faz evanescer-se a realidade tradicional (SODRÉ, 1996. p. 31).

É, portanto esse sentido de evanescência da experiência tradicional, própria da experiência dos que migram, que vivem nas margens e fronteiras do terceiro espaço, o da cultura, que o substantivo “destruição” de “Chuva Ácida” pretende nos remeter.

Ainda partindo desta experiência de migração, as imagens sonoras e visuais da violência no processo de ocupação territorial recente da região são retomadas na letra de “Na terra do metal”. O impacto cultural do capitalismo produtivo, típico da atividade mineral, e também os inúmeros episódios de violência na região despontam na letra e na arte gráfica do segundo trabalho da banda (Fig. 15), que leva o mesmo nome da faixa principal.



Fig. 16 – Na Terra do Metal – Banda Anticorpus

NA TERRA DO METAL
Anticorpus

Na terra do metal
O extermínio é animal
Da besta de ferro andante
Em sua parada final

Araguaia²⁶, destruição
Guerrilheiros, aniquilação
Eldorado, perseguição
Morte, extermínio e dor

Na terra do metal
O extermínio e animal
Da besta de ferro andante
Em sua parada final

Onde há fogo, agonia e clamor
Onde há ódio desgraça e terror
Pedidos de Clemência, thrash metal

thrash, thrash metal
thrash, thrash metal
thrash, thrash metal
thrash, thrash metal

²⁶ É importante destacar que os termos “guerrilheiros” e “eldorado” referem-se respectivamente: aos guerrilheiros da Guerrilha do Araguaia e ao Massacre de Eldorado do Carajás, ambos ocorridos na região em épocas distintas da história.

Na letra, a metáfora “Na terra do metal” e a hipérbole “o extermínio é animal” referem-se a exclusão social percebida na cidade de Parauapebas, onde está localizada a maior mina de ferro a céu aberto do mundo, mas como em outras cidades brasileiras, a irracionalidade contida nos bairros em situação de risco social não inclusivos e empobrecidos, revela-se bem diferente do imaginário do eldorado e do progresso que impulsiona a migração para a cidade.

Outro elemento determinante na história e na vida dos que vivem na cidade de Parauapebas é o trem que transporta passageiros, mas, principalmente, as toneladas de minério de ferro de Carajás até o Porto de Itaqui, no Maranhão. É por meio da prosopopeia “da besta de ferro andante” que o trem recebe característica humana, o andar, mas também a denominação diabólica.

O desenho surrealista, e, portanto metafórico, da capa do álbum “Na terra do metal”, traz o migrante transformado pela mutação sofrida em consequência dos impactos socioambientais decorrentes da construção da ferrovia Ferro Carajás. Sobrevivente de várias histórias de revolta e oposição ao poder opressor que se materializa na ferrovia, o migrante alegórico também faz referência a ocupação dos trilhos pelo movimento dos sem-terra, no Abril Vermelho do ano de 2009, ocorrido em protesto contra a atuação da mineradora Vale. É importante destacar que, a narrativa do protesto da diferença cultural, de oposição ao mito do eldorado e progresso, acaba fazendo parte do imaginário desta Amazônia das margens, a Amazônia da fronteira, por assim dizer. Para o vocalista da Antcorpus, a arte gráfica da capa do CD e a letra “Na terra do metal” remetem à

força da natureza onde só o mais forte sobrevive, tendo como plano de fundo a linha de ferro Carajás, e o extermínio e massacre de ativistas que lutam por reforma agrária e inclusão social no sudeste do Pará. De forma caricata o trem, a besta de ferro andante que em sua parada final Parauapebas, deixa todos os dias centenas de imigrantes vindos do maranhão, em busca de trabalho e aqui eles se tornam ativista da reforma agrária ou guerrilheiro de lutas partidárias e políticas. (Djair Oliveira, em entrevista concedida a pesquisadora).

O que esta leitura das modalidades de produção da diferença cultural percebida na obra da banda Antcorpus nos revela é, como a música tem sido suporte para expressões artísticas que surgem a partir da experiência vivida na própria urbe. No caso da poética da Antcorpus aqui analisada, a problemática do crescimento desordenado das cidades Amazônicas, que vivem a implantação de grandes projetos, evidencia a crítica a um processo que:

Desde a industrialização que as cidades não param de crescer e de se multiplicar. Tal crescimento, feito a custa do gradual esvaziamento sociocultural dos centros históricos das cidades e o alargamento das suas periferias e subúrbios, arrastou consigo renovados receios sobre a virtude da vida e da cultura urbana (Short, 1991; Arantes 1997). Os centros das cidades, em vez de traduzirem, de modo permanente, a heterogeneidade e a diversidade da cidade, tornaram-se socialmente mais homogêneos e segregados ou foram convertidos em lugares de visitação e cerimonial, mais ou menos regulares, de turistas e de residente suburbanos (Chaney, 1993). O desenrolar dramático da vida urbana tem vindo a ficar para tr s e o espaço público urbano tradicional, lugar de a oes e intera oes significantes, apresenta sinais de retra o e crise (FORTUNA; SILVA, 2002, p. 424).

Dessa forma, no espaço intersticial nas regiões fronteiriças da Amazônia, a apropria o local do rock, tem possibilitado a produ o de sentido da diferença cultural inerentes a essas localidades. Tal diferença cultural, evidenciada por processos de cosmopolitismo e de figuras de retóricas metafóricas e hiperbólicas, tem como suporte a música que circula imagens sonoras e visuais da diferença cultural em tecnointera oes. São elas que vetorizam formas culturais de um novo *ethos*, que ao mesmo tempo em que surgem a partir da técnica e da tecnocultura, questionam seus mitos de progresso, mas também questionam o mito do eldorado amazônico.

5 CONCLUSÃO

O exercício analítico desenvolvido nesta dissertação, que teve como objetivo um estudo sobre a midiaticização da música e suas imagens sonoras de identidade e diferença cultural na Amazônia paraense, permitiu observar mais detalhadamente um fenômeno caracterizado por uma intensa publicização por meio de tecnointerações das práticas culturais e de experiências sonoras vivenciadas em algumas espacialidades do território amazônico – a da região metropolitana de Belém e a da cidade de Parauapebas, mesorregião de Carajás, ambas no estado do Pará.

Trata-se de intenso processo de midiaticização social, iniciada com o advento das técnicas de reprodução da arte e da cultura, e que na contemporaneidade possibilitou a transformação da experiência real-histórica em experiência midiática. Nesse contexto, cultura e negócios se fundem e se mundializam, reestruturando-se mutuamente. Na Amazônia paraense, a complexidade e as possibilidades dessa experiência midiática têm levado a região a mais uma onda de adequação a contextos globais. Por meio de profissionais das indústrias culturais locais, da enunciação das diferenças no espaço intersticial da cultura e da relação desigual entre essas duas esferas, tem-se percebido uma visibilidade vicária de sujeitos e práticas de subculturas juvenis na Amazônia paraense.

Neste contexto de mundialização de culturas, governo e empresas multinacionais de telecomunicações exploram o cosmopolitismo criativo e a identificação imaginária com a natureza espetacular da cultura amazônica, com o intuito de promover o melhor posicionamento da imagem institucional no mercado de bens simbólicos. As formas de produção cultural, como a festa popular – da Festa do Sairé à Festa de Aparelhagem –; a música folclórica, como a dos grupos de carimbó; e as experiências estéticas dos grupos juvenis organizados em torno das práticas de escuta do rock, todas elas, em nossa análise, têm sido recodificadas para o consumo cultural a nível mundial, seguindo os princípios de um marketing exótico como argumento de propaganda.

O caso do espetáculo Terruá Pará é emblemático neste sentido. Ele demonstra como este mecanismo de produção próprio dos profissionais do marketing e do design vem impactando a cultura e suas espacialidades, ao

publicizar usando a retórica de que a música do espetáculo, articulada com códigos da música popular massiva, é a verdadeira e genuína música paraense.

Constata-se que o Terruá Pará, enquanto projeto de divulgação da música produzida no estado, realiza um processo de metonímia das experiências sonoras cotidianas nas especialidades sociais e política da cultura, que possuem, modalidades próprias de relacionamento social, experiências estéticas e formas de comunicação e ação política, distintas dos bens simbólicos produzidos pelos profissionais da indústria do entretenimento local e translocal.

Tendo em vista a continuidade de uma política de identidade pautada por um imaginário estetizador e alegórico, as marcas da rede enunciativa construída em torno do Terruá enfatizam uma gramática de produção de sentido conforme estratégias mercadológicas; por essa gramática, uma comunidade assume a retórica de autenticidade produzindo uma experiência musical a partir de três sonoridades – o carimbó estilizado, a guitarrada, antes lambada, e o tecnobrega.

Essas três sonoridades, articuladas a códigos da música popular massiva, são popularizadas como representativas da “musicalidade paraense”, ou “música da Amazônia”, com a sua “nova geração de artistas”, como anuncia Nelson Mota, crítico de música do *Jornal da Globo* da TV Globo, as celebridades trabalhadas pelo marketing do Terruá.

Esse mecanismo de promoção da música enquanto produto para o mercado global promove uma marginalização de experiências sonoras outras, que são, em certa medida, invisibilizadas pela política de comunicação e os efeitos de metonímia do Terruá. Entendemos, por conjunto de efeitos de metonímia do Terruá Pará, a ação semiótica de manipulação de signos da cultura, que ao tomar uma parte pelo todo das expressões musicais vivenciadas no território paraense, acaba por simplificar, compactar, substituir a diversidade de formas culturais que emergem do espaço da cultura.

Dizemos *em certa medida*, pois mesmo com a subversão e o controle da intervenção do Estado no campo da produção musical, o surgimento de um novo *ethos*, a partir da tecnocultura do *bios midiático*, permite que agrupamentos de jovens em zonas de intermediação da cidade, ao consumir, apropriar e resignificar a música popular massiva, ocupem cenas urbanas de forma a compor paisagens sonoras a partir de suas produções musicais e práticas culturais. A cena do rock da cidade de Parauapebas, no Sudeste paraense, é emblemática neste sentido.

A partir da análise da produção cultural da banda Antcorpus, percebe-se que as tecnointerações dos integrantes da banda e dos sujeitos da cena do rock de Parauapebas vetorizam a produção cultural da banda no espaço da cultura.

A união do protagonismo, que se dá a partir da enunciação da diferença cultural, com a publicização por meio de tecnointerações, que faz circular na rede virtual as imagens gráficas e sonoras da produção da banda, forma um conjunto de normas do sentir e do perceber, que como na lógica do Terruá Pará configuram uma política de estesia, mas que nesta lógica própria da cultura fazem emergir novas formas culturais que evidenciam outras espacialidades da cultura, não mais ligadas a uma ideia de identidade fixa ao contexto da tradição.

Por outro lado, nas materialidades da banda Antcorpus percebemos que, no espaço intersticial de regiões fronteiriças da Amazônia, a apropriação local do rock, tem possibilitado a produção de sentido da diferença cultural. São por meio de figuras retóricas metafóricas e hiperbólicas, que tem como suporte a música que circula em tecnointerações que um ethos tecnocultural é vetorizado. Pautado em um cosmopolitismo, essas formas culturais ao mesmo tempo em que surgem a partir da técnica e da tecnocultura, questionam seus mitos de progresso, mas também questionam o mito de um eldorado amazônico.

O conjunto dessas articulações, além de evidenciar a globalização dessas práticas culturais emergentes, ainda revela modos de interação social e política, experiências estéticas e formas de comunicação que identificamos como tecnointerações, que promovem a circulação da produção musical por meio de suas imagens visuais, sonoras e de diferença.

São as tecnointerações de comunidades de gosto que vetorizam: imagens sonoras e visuais de processos criativos e de estesia no espaço da urbe; imagens sonoras e visuais de processos identitários, de identidade e diferença cultural; imagens sonoras e visuais de processos políticos de legitimação e ou questionamento de hegemonias; imagens sonoras e visuais de processos mercadológicos de rituais de consumo por meio da economia de espetáculos culturais.

Assim, concluímos que tanto a produção de sentido do Terruá Pará como a da banda Antcorpus demonstram que as expressões criativas por meio da música dão significado à experiência vivida na cidade e também vetorizam necessidades políticas de legitimar ou questionar hegemonias. No caso do Terruá, a política de

estesia que busca identificar uma “música verdadeiramente paraense”. E no caso da Banda Antcorpus se apresenta uma cena musical que contraria esta identificação.

É por meio desses processos comunicacionais contidos na produção e consumo musical que, na Amazônia paraense, as tecnointerações de ambos os processos globalizam localismos por meio de rituais de consumo da música que são incorporados pela indústria do turismo e do entretenimento.

Por sua vez, essas indústrias criativas têm na música, além de um produto simbólico, argumentos publicitários relacionados à questão de autenticidade e de identificações culturais, valores significativos para a circulação da música popular massiva, e que favorecerão a prática do marketing exótico.

REFERÊNCIAS

- AMARAL FILHO, Otacílio. Verde que te quero verde: a estética da marca Amazônia. In: MALCHER, Maria Ataíde et al. **Comunicação midiaticizada na e da Amazônia**. Belém: FADESP, 2011. Vol. 2.
- AMARAL FILHO, Otacílio; ALVES, Regina de Fátima M. Os espetáculos culturais na Amazônia: o Círio de Nazaré. **Anais do IV Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (CIELLA)**. Belém, 2013. No prelo.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter et. al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERKOWITZ, Eric N. et al. **Marketing**. Rio de Janeiro: LTC, 2003.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. **Verso e Reverso**, XXV (58): 62-77, janeiro-abril 2011.
- CARDOSO FILHO, Jorge. **Música popular massiva na perspectiva mediática**: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.
- _____. **Poética da música underground**: vestígios do heavy metal em Salvador. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008.
- CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Brasília, 2006.
- CASTRO, Fábio Fonseca. Comunicação, identidade e TV pública no Pará. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-167, jul./dez. 2012.
- COTA, Raymundo Garcia. **Carajás**: a invasão desarmada. 2. ed. Pará: Novo Tempo Comunicações, 2007. (Coleção Leitura Popular vol. 3)
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: O circuito bregueiro de Belém do Pará, 2009.
- COSTA, Tony Leão da. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan.-jun. 2010. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/t_costa_20.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FORTUNA, Carlos; SILVA, Augusto Santos. A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2005.

GALLEGO, J. Ignacio. Novas formas de prescrição musical. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: Estratégias de entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

IRMANDADE DE CARIMBÓ DE SÃO BENEDITO. **Portfólio Irmandade de São Benedito**. Santarém Novo, Pará.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

_____. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Santos, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1144-1.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2012.

_____. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: _____; GOMES, I. (Org.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. Are you experienced?: experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporânea - comunicação e cultura**. Salvador, vol. 10, n. 01, p. 116-128, 2012.

JAY, Martin. **Imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas-SP: Papyrus, 1996.

LAMEN, Darien. Pelo mar do caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade, e a poética

da beirada em Belém do Pará. **Anais do V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Belém: 2011. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.abetmusica.org.br%2Fdld.php%3Fdld_id%3D158&ei=e0HKUfLwJcj9qAG7pIHQBg&usg=AFQjCNGM1Lm-1_5uR6jsS_qjq189_c3xAA&sig2=IZwrXQV-4kEV81RfVqx44g>. Acessado em: 3 jan. 2013.

LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

_____. **Cultura amazônica: uma diversidade diversa**. Séria Aula Magna. Belém: UFPA, 2005.

_____. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.

MENDES, Armando D.; SACHS, Ignacy. A inserção da Amazônia no mundo. In: CASTRO, Edna; PINTON, Florence (Orgs.). **Faces do trópico úmido: conceitos e questões sobre desenvolvimento e meio ambiente**. Belém: Cejup, 1997.

MELO, Olívia Bandeira; CASTRO, Oona. Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. 2. Necrose. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MOTTA, Nelson. Conheça a diversidade dos ritmos musicais de Belém do Pará. **Jornal da Globo**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-da-globo/videos/t/colunistas/v/conheca-a-diversidade-dos-ritmos-musicais-de-belem-do-para/1663422/>>. Acesso em: 27 jun. 2012.

O QUE É TERRUÁ? Produção de Igor Chá. Belém, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=T1JBIYxom5I>>.

PARÁ. **Plano Plurianual 2012-2015: Revisão do Exercício 2013-2015**. Belém, 2012. Disponível em: <http://www.sepof.pa.gov.br/images/stories/pdf/PPA/2012_2015/Revisao_PPA_2012-2015.pdf>.

POLITSCHUK, Ilana; TRINTA, Aluizio R. **Teorias da comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

PROGRAMA CULTURA LIVRE. Terruá Pará. São Paulo: TV Cultura, 2012. Programa de TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dTCa7KKkOPo>.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e cidade. In: JANOTTI JÚNIOR, J; GOMES, I. (Orgs.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém, PA: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática**. São Paulo: Cortez, 2011.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)**. Dissertação (Mestrado em História Social). Belém: Universidade Federal do Pará; Instituto de Filosofia e Ciências humanas, 2010.

SILVEIRA, Fabrício. Scriptura. Pictura: o método das imagens em Walter Benjamin. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Imaculata Vassalo; MARTINO, Luiz Claudio. **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

_____. **As estratégias sensíveis**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

_____. Sobre a episteme comunicacional. **Matrizes**, São Paulo, n. 1, pp. 15-22, segundo semestre, 2007.

TERRUÁ Pará. Belém: Governo do Estado do Pará, 2012. 1 DVD, Vol. 2.

TERRUÁ Entrevista. Gaby Amarantos. Terruá TV. Direção geral de Antonio Neto. Belém, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kfcrS_-kKa8>.

_____. Gang Do Eletro. Terruá TV. Direção geral de Antonio Neto. Belém, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UFv3RVAtxOg>>.

_____ em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cFZew43XS7c>>.

VAL, Adalberto Luis. Amazônia: reflexões para o Plano Nacional de Pós-graduação 2011-2020. In: BRASIL. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Plano Nacional de Pós-Graduação – PNPG 2011-2020. Brasília, DF: CAPES, 2010. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/stories/download/PNPG_Miolo_V2.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2013.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VERÓN, Eliseo. **Fragments de um tecido**. São Leopoldo, RS: Editora da Unisinos: 2004.

_____. **A produção de sentido**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra: 1992.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 10. ed. Lisboa: Presença, 1985.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2012.

XIRLEY Charque e os malacos da TF. Direção: Priscila Brasil. Belém, PA: Greenvision, 2011. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=niGt6fhwMtA>>. Acesso em: 27 jun. 2012.

ANEXOS

ANEXO A – Notícias do Terruá Pará publicadas na Agência Pará do Governo do Estado do Pará.

ANEXO B – Notícias de espetáculo similar ao Terruá Pará, ocorrido na década de 1980.