



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

Antonio Carlos Fausto da Silva Júnior

CANÇÃO PARA INGLÊS VER:
gêneros, identidades e relações de poder no carimbó e no brega

BELÉM – PARÁ
2015

Antonio Carlos Fausto da Silva Júnior

CANÇÃO PARA INGLÊS VER:
gêneros, identidades e relações de poder no carimbó e no brega

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Mídia e Cultura na Amazônia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Lúcia Alves de Lima

BELÉM-PARÁ
2015

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

Silva Júnior, Antonio Carlos Fausto da, 1985-
Canção para inglês ver : gêneros, identidades e
relações de poder no carimbó e no brega / Antonio Carlos
Fausto da Silva Júnior. - 2015.

Orientadora: Regina Lúcia Alves de Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Letras e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Cultura e Amazônia, Belém, 2015.

1. Música popular - Pará - História e
crítica. 2. Análise do discurso. 3. Música
folclórica - Pará. 4. Carimbó. I. Título.

CDD 22. ed. 781.630981

Antonio Carlos Fausto da Silva Júnior

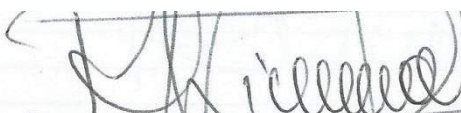
CANÇÃO PARA INGLÊS VER:
gêneros, identidades e relações de poder no carimbó e no brega

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Pará, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Mestrado em Ciências da Comunicação, para a defesa de dissertação.

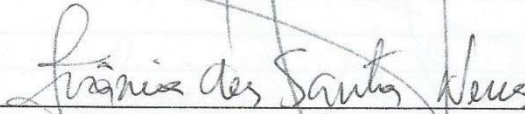
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Lúcia Alves de Lima

RESULTADO: (X) APROVADO () REPROVADO

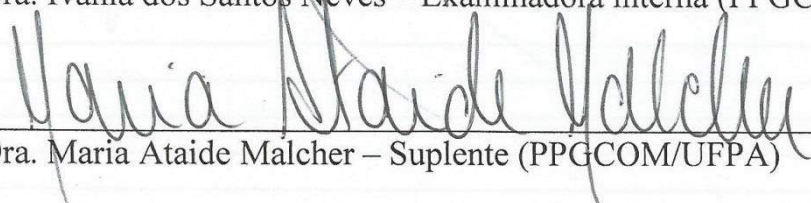
Data: 27/02/2015



Prof.^a Dr.^a Regina Lúcia Alves de Lima – Orientadora (PPGCOM/UFPA)



Prof.^a Dr.^a Ivânia dos Santos Neves – Examinadora interna (PPGCOM/UFPA)



Prof.^a Dr.^a Maria Ataíde Malcher – Suplente (PPGCOM/UFPA)

BELÉM-PARÁ
2015

*À vovó Raimunda, minha
amada Duda, e à memória
da vovó Luiza, minha
saudososa Lulu.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e principalmente, ao meu pai, Antonio Carlos, e à minha mãe, Iandira: tanto amor, gratidão e admiração não caberiam no que quer que fosse escrito aqui. Ao André, meu irmão, pela distância que se faz tão próxima sempre que eu preciso, minha gratidão e amor eternos. E ao Bruce, meu filho, meu amigo, meu amor, cujas patinhas estão impressas nesta dissertação tanto quanto estão na minha vida.

À vovó Raimunda, por tanto amor e dedicação, e à vovó Luiza, minha saudade eterna. À memória de meus avôs Fausto e Pojucan. Às tias e aos tios: Iací, minha madrinha e meu maior exemplo; Dindinha Ceuci; Adalcimar; Ivanice; Ana Amélia e Gorete, que, junto com meu pai, apresentaram-me os discos, assim como a minha mãe me apresentou os livros; Nena, Jorge, João, Leila, Caubi e Eva. Todos, sem exceção, também têm muito de mãe e de pai para mim, assim como a Dedé, minha amada Aldenora. Aos primos e às primas, particularmente à Avany, pelo ombro, pela força, pela presença sempre que eu preciso.

À professora Jimena Felipe Beltrão, que me acolheu na Comunicação do Museu Goeldi, em 2007, primeiro como estagiário e, depois, como bolsista de pesquisa: só escrevi esta dissertação porque ela pegou na minha mão e, generosamente, apresentou-me para o universo da pesquisa em Comunicação. À Lilian Bayma, que também me acolheu, generosamente, na Comunicação do Goeldi, e à Rosângela Merabet, minha orientadora no meu primeiro estágio em jornalismo, no INSS. Posso me considerar um privilegiado por ter conhecido o jornalismo pelas mãos dessas profissionais tão competentes, que eu admiro muito.

Às amigas e aos amigos, pelas lembranças, pelo presente e pelo que o futuro nos reserva, particularmente à Aryanne Almeida, por me ajudar com a edição de imagens sempre que eu precisei; à Silvia Leão, pela atenção providencial em um momento de desespero acadêmico; e ao Otto Vasconcelos, pela disponibilidade para revisar os meus textos. À Daniella Barion, amiga muito querida com que o mestrado me presenteou, pela torcida, pelos diálogos, pelos agradabilíssimos sábados de estudo, mas, principalmente, pela amizade que ficou.

Às professoras do PPGCom/UFPA, que me deram todo o suporte não só acadêmico, mas também emocional, ao longo destes dois anos. À professora Maria Ataíde Malcher e à professora Netília Seixas: meu vocabulário, novamente, não dá conta da minha gratidão e admiração. Muito obrigado, professoras – e agradeço não só como aluno, mas também como jornalista, como cidadão, como futuro professor e futuro pesquisador. À professora Jane

Marques, pela dedicação e por estar ao alcance sempre que eu precisei, mesmo de longe. À professora Ivânia Neves, pelos diálogos enriquecedores.

À professora Alda Costa, pela acolhida no estágio de docência. Aos professores Jelder Janotti Júnior e Antonio Maurício Dias da Costa, pelas contribuições enriquecedoras no Exame de Qualificação.

À professora Regina Lima, minha orientadora e grande companheira neste biênio, toda a minha admiração e gratidão. Quando pensei em fazer o mestrado, em 2012, foi a ela que eu recorri. E, quando da entrevista, ainda no processo seletivo, foi o nome dela que eu sugeri para a minha orientação caso fosse classificado. Professora, muito, muito, muito, muito obrigado: pela sensibilidade, pela competência, pela generosidade, por tudo. Produzimos bastante juntos, e espero que possamos construir ainda mais de agora em diante. Estou muito feliz com a nossa parceria.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo auxílio financeiro fundamental para a realização desta pesquisa, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelas bolsas de capacitação em pesquisa das quais usufruí entre 2008 e 2009 e entre 2012 e 2013, no Museu Goeldi, de grande importância para o meu ingresso no mestrado.

E ao Fábio, toda a minha gratidão e todo o meu amor. Obrigado por me encorajar, pela paciência, pela torcida, pelo senso de humor ímpar, por estar sempre ao meu lado. Obrigado por me amar, faz toda a diferença. E a recíproca é verdadeira.

Fui assistir a “As mil e uma noites”, de Pasolini, numa sala de cinema pornô, porque havia perdido a chance de vê-lo num cinema de estréia. Entrei naquela sala em dia de semana, às seis da tarde, estava cheia. Aos dez minutos de filme ficamos apenas em quatro pessoas. Por quê? Se era pelo fato de ser um filme de nus, como disse uma amiga minha, estava ali a melhor coleção de pênis da história. Era precisamente por isso, porque Pasolini desnudava o corpo masculino, o que rompia com toda nossa cultura ocidental, que sabe apenas desnudar a mulher. As pessoas não entenderam nada e saíram. Não porque não tivessem as “chaves” do pornô, mas porque, evidentemente, tratava-se de um filme antipornô (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 64).

Sou Peri da periferia
Sou Ceci do Borel
Sou da Selva de Pedra
Sou do Arranha-Céu
Sou Babel

Fernanda Abreu, Lenine, Urbano Canibal.

RESUMO

Intitulada *Canção pra inglês ver: gêneros, identidades e relações de poder no carimbó e no brega*, esta dissertação objetiva analisar os sentidos sobre identidades culturais no carimbó e no brega, divulgados junto ao mercado global como música autenticamente paraense. Partimos da **natureza comunicativa** (MARTÍN-BARBERO, 2001) e do caráter de **processo comunicacional** (FRANÇA, 2001) do carimbó e do brega para identificarmos as **estratégias** (CERTEAU, 2012) discursivas acionadas na configuração comunicacional desses **gêneros musicais** (JANOTTI JÚNIOR, 2006), a fim de discutirmos, a partir delas, os sentidos sobre **identidades culturais** (HALL, 2011). Para tanto, recorreremos à Análise de discursos e a Iconografia e Iconologia, dois métodos de pesquisa importados do campo da História da Arte. Combinação metodológica que nos possibilita trabalhar junto ao caráter discursivo do carimbó e do brega, cuja configuração comunicacional, atravessada por assimétricas relações de poder cultural, mercadológico e político, prevê o acionamento de estratégias discursivas com o intuito de domesticar o sentido sobre identidades, em detrimento de algumas hibridações culturais capazes de prejudicar a visibilidade de artistas, produtores culturais, empresários e políticos em um mercado simbólico global afeito ao consumo de regionalismos (HALL, 2011).

Palavras-chave: natureza comunicativa; gêneros musicais; identidades culturais; carimbó; brega.

ABSTRACT

This Master's Thesis is entitled *Songs for the sake of the show: genres, identities and power relations in carimbó and brega*, and it aims to analyze the meanings on cultural identities portrayed in carimbó and brega, two music genres promoted to the global market as authentic productions from the Pará state, northern Brazil. Our starting point for this work is the notion of **communicative nature** (MARTÍN-BARBERO, 2001) and the traits of **communication process** (FRANÇA, 2001) presented both by the carimbó and the brega. These notions help identify discursive **strategies** (CERTEAU, 2012) activated in the communication configuration of these **music genres** (JANOTTI JÚNIOR, 2006), so we are able to discuss meanings on **cultural identities** (HALL, 2011) based on these strategies. For that purpose, we use a) discourse analysis, and b) iconography and iconology, two research methods from the field of History of Art that provide the tools to work the discursive characteristics of the carimbó and the brega. The communication configuration of both genres is crossed by asymmetric relations of corporative, cultural and political power and foreshadows discursive strategies for the domestication of meanings on identities. These domesticated meanings, in their turn, are preferred in detriment of cultural hybridizations capable to stand as threat to the visibility of artists, producers, businessmen and politicians in a global market used to the consumption of regionalisms (HALL, 2011).

Keywords: communicative nature; music genres, cultural identities, carimbó; brega.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

PÁGINA

Figura 1 – Divulgação do videoclipe “Gaby Ostentação” no <i>Facebook</i>	25
Figura 2 – Capa do disco “Treme”, de Gaby Amarantos	28
Figura 3 – Juliana Sinimbú no videoclipe “Para um tal amor”	41
Figura 4 – Nelson Motta sobre Lia Sophia no <i>Facebook</i> de Roberta Sá	81
Figura 5 – Referências à bandeira do Pará no <i>show</i> Tecno Melody Brasil	92
Figura 6 – Gaby Amarantos exhibe bandeira do Pará no Terruá	93
Figura 7 – Dialogismo entre o gênero <i>pop</i> e o brega no Tecno Melody Brasil	96
Figura 8 – Apresentação do Conjunto de Carimbó O Uirapuru no Terruá	99
Figura 9 – Referências à floresta no cenário do Terruá em que canta Dona Onete	102
Figura 10 – Dialogismo entre as imagens de Dona Onete e Billie Holiday	104
Figura 11 – Alterações na postura identitária de Lia Sophia	105
Figura 12 – Lia Sophia dançando e tocando guitarra no Terruá Pará	107
Figura 13 – Aparelhagem de miriti no Terruá Pará	109
Figura 14 – O apelo tecnológico nas apresentações do Tecno Melody Brasil	116
Figura 15 – O lugar discursivo do DJ no Terruá Pará e no Tecno Melody Brasil	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 BEYONCÉ DO PARÁ, BB KING DA AMAZÔNIA: O CENÁRIO GLOCAL DA PESQUISA	22
1.1 DAS PERIFERIAS DE BELÉM, O BREGA	30
1.2 DOS INTERIORES DO PARÁ, O CARIMBÓ	34
1.3 MÚSICA, IDENTIDADES E RELAÇÕES DE PODER	38
2 A NATUREZA COMUNICATIVA DO CARIMBÓ E DO BREGA	45
2.1 A ESPECIFICIDADE COMUNICACIONAL	47
2.2 DO CÓDIGO AO SENTIDO	51
2.3 A CULTURA COMO PRÁTICA DISCURSIVA	60
2.4 O PORQUÊ DO NOSSO REFERENCIAL TEÓRICO	68
3 COMUNICAÇÃO, INTERDISCIPLINARIDADE E IMPORTAÇÕES METODOLÓGICAS	73
3.1 COMBINAÇÃO METODOLÓGICA	77
3.1.1 Análise de discursos	78
3.1.2 Iconografia e Iconologia	83
3.2 AFINIDADES E APROXIMAÇÕES	86
4 IDENTIDADES, RELAÇÕES DE PODER E A ESTÉTICA DA DIFERENÇA NO CARIMBÓ E NO BREGA	88
4.1 ESTRATÉGIA DE AUTOAFIRMAÇÃO CULTURAL	91
4.2 ESTRATÉGIA DE RECONFIGURAÇÃO DISCURSIVA	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

A experiência do mundo é assim indissociável da experiência da linguagem. Não existe mundo para o homem que não esteja já de antemão inscrito na sua experiência de falante, que não aceda à linguagem. Se, de facto, por um lado, não podemos perceber senão aquilo que podemos nomear, por outro lado, o mundo só se vai desdobrando diante de nós à medida que vamos adquirindo a capacidade de o enunciar. (RODRIGUES, 1994, p. 98)

A nossa trajetória na pesquisa

Era agosto de 2012. Horário de expediente na agência de comunicação onde trabalhávamos desde dezembro de 2011. O *Facebook*, estratégica ferramenta para encontrarmos personagens para as matérias solicitadas por algum cliente, estava aberto quando deparamo-nos com discussão, envolvendo sujeitos do campo artístico, midiático e político, sobre supostas benesses proporcionadas pelo projeto Terruá Pará, do Governo do Estado, a um grupo restrito de artistas e produtores culturais. O debate fora motivado pela publicação, no portal do Diário do Pará¹ na internet, da matéria “O calcanhar de Aquiles do Terruá”, que criticava o essencialismo cultural sobre o qual se assenta o projeto, sugerindo a existência de articulações mercadológicas por detrás dessa postura:

Na tríade “guitarrada, carimbó estilizado e tecnobrega”, pouco se fugiu da fórmula. A partir daí, sonoramente, não se ouviu quase mais nada que fugisse de certa obviedade no repertório. Impõe-se aí um calcanhar de Aquiles ao Terruá. Como se quase todos passassem a perceber que a guitarrada, o carimbó estilizado e variantes do tecnobrega fosse a única saída possível, foi o que se passou a ouvir nesse instante, com pouquíssimas variações (DIÁRIO DO PARÁ, 2012).

Escrito – mas não assinado – pelo jornalista Ismael Machado, o texto fez coro a um incômodo nosso que, àquela altura, já havia sido tropegamente traduzido na matéria “Música Popular... Paraense?”, escrita em um dos *jobs* solicitados pelos clientes. Enquanto nosso texto, porém, limitava-se a constatar as hibridações culturais existentes em meio ao gênero definido como Música Popular Paraense (MPP), o do Diário do Pará sugeria a existência de articulações não só mercadológicas, mas também políticas, interessadas na preservação desse suposto essencialismo cultural. Mas não só: indicava também a existência de relações de poder interessadas em evidenciar as combinações culturais existentes no Terruá, um produto cultural governista, dado o lugar de fala do autor da matéria.

Àquela época, porém, não saberíamos descrever o incômodo da forma como o descrevemos hoje. Por que afirmar e reafirmar uma identidade pretensamente genuína em meio a um contexto reconhecidamente multicultural? Resolvemos, mesmo assim, transformar esse desconforto em proposta de projeto de pesquisa para submetermos ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal

¹ Um dos dois jornais de maior circulação no Pará, pertencente à família do senador Jader Barbalho, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que faz oposição à gestão de Simão Jatene, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), à frente do Governo do Estado. Após governar entre 2003 e 2006 e ser reeleito em 2010, Jatene foi novamente eleito nas eleições de 2014, agora para o terceiro mandato.

do Pará (PPGCom/UFPA), sugerindo o Terruá Pará como ponto de partida para a discussão de identidades culturais. Bem ao tom da afirmação de Vera França (2001, p.6), de que o “problema com o objeto da comunicação é que sua definição vem sempre por demais apoiada ou referenciada no empírico”. Pois a nossa concepção de comunicação estava assentada nos meios, que representavam mais um porto seguro do que um ponto de partida: deveria haver no mundo algo de comunicacional maior do que eles, que os abrangia. Não sabíamos, no entanto, o quê.

Já havíamos nos deparado com empecilho epistemológico semelhante em 2007, durante a produção do nosso Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), quando procuramos discutir as mudanças nos processos de produção e circulação da música, causadas pelas tecnologias da era *MP*, em referência, sobretudo, à ascensão do formato MP3. O que havia, afinal, de comunicacional na música? Por que os suportes midiáticos foram diminuindo cada vez mais, a ponto de caberem no bolso das pessoas? Por que o formato álbum já não dispunha do apelo comunicacional de outrora? Foi o trabalho que nos garantiu a diplomação em Jornalismo, no começo de 2008, e a saída para o mercado de trabalho.

Fomos contratados, na ocasião, pelo Museu Paraense Emílio Goeldi (onde estagiávamos desde abril de 2007), no âmbito do Programa de Capacitação Institucional, do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (PCI/MCTI), o que nos possibilitou pensar sobre o fazer jornalístico que realizávamos, diariamente, no Serviço de Comunicação Social da instituição. Tivemos um contato mais duradouro com os estudos sobre o discurso graças a essa bolsa de pesquisa, a qual nos proporcionou os primeiros capítulos de livro, as primeiras publicações em anais de eventos científicos e, conseqüentemente, gás e currículo para tentarmos a seleção para o PPGCom/UFPA por duas vezes.

A primeira foi em 2011, quando nossa proposta de pesquisa versava sobre a cobertura ambiental de “O Liberal”, jornal impresso de grande circulação no Pará, junto com o Diário, no ensejo do trabalho desenvolvido por nós no Museu. Na segunda tentativa, em 2012, decidimos arriscar e voltar o nosso projeto para música e o foco era o Terruá Pará, segundo proposta de abordagem discursiva que remetia à nossa passagem pelo Goeldi. Foi quando solicitamos a orientação da professora Regina Lima, com quem havíamos iniciado os estudos sobre o discurso na graduação, em Teorias da Linguagem, e com quem nos aventuramos para além dos meios nos estudos da disciplina Teoria da Cultura e do Contemporâneo, em artigo que se propunha a investigar a identidade sexual como construção discursiva. Experiência muito gratificante da nossa graduação.

Logo, esta dissertação é fruto de trajetória não só acadêmica, mas também profissional e pessoal. Pois, segundo o professor Adriano Duarte Rodrigues (1994), projetamos as nossas experiências na linguagem. E o que é a música, afinal, se não a linguagem em pleno uso social? E aí não nos referimos só às letras, mas também às sonoridades, posto que o acionamento de determinada sonoridade de guitarra ou de banjo ou de teclado nunca é ingênuo, remetendo-nos ao que Verón (2004) chama de condições de produção discursiva, onde entra o contexto social no qual a música está imersa. Música, assim, é discurso. E a produção do discurso é a materialidade simbólica da comunicação (FRANÇA, 2001) e das identidades culturais (HALL, 2011).

Ademais, ingressamos no mestrado dispostos a abordar o Terruá *apenas* do ponto de vista cultural. Os aspectos políticos não eram da nossa alçada. Mal sabíamos, naquele momento, que, do ponto de vista dos Estudos Culturais, as identidades, foco da nossa pesquisa, são produzidas em meio às injunções culturais, mercadológicas e políticas com as quais os sujeitos são confrontados diariamente... Perspectiva que ficou ainda mais clara quando definimos o carimbó e o brega² como objeto de estudo, constatando os usos e as reapropriações discursivas às quais esses gêneros são submetidos graças a exercícios de poder que têm, como arena, o discurso (FOUCAULT, 2007). Música também é poder.

Junto com as guitarradas, o carimbó e o brega compõem tripé simbólico aparentemente eficaz na proposição de suposta identidade genuinamente paraense. Daí serem os gêneros musicais mais evocados nos *shows* do projeto Terruá Pará, operação que é apontada também pelo jornalista Ismael Machado no texto redigido para o Diário do Pará. E, a fim de manterem determinados privilégios simbólicos, a exemplo de visibilidade midiática, os sujeitos da indústria cultural acionam estratégias, quando da configuração comunicacional desses gêneros musicais, supostamente capazes de fixar tal identidade essencialista, deixando-os ao gosto do mercado global, que tem valorizado diferenças regionais (HALL, 2011). Paradoxo da globalização.

Essa eficácia simbólica, aliás, é proporcionada pelo caráter do carimbó e do brega de processo comunicacional, ou seja, de instituidores de sentidos e de relações, lugar onde os sujeitos não apenas dizem, mas assumem papéis sociais, conforme a instigante definição de França (2001, p. 16). *Trabalhamos com a perspectiva de que esses gêneros musicais propõem sentidos sobre identidades culturais, os quais nos propomos a analisar a partir das*

² Em nossa qualificação, propusemos como objeto de estudo o carimbó e o tecnobrega. Ao longo de 2014, porém, resolvemos ampliar a nossa análise para o brega, no geral, considerando o tecnobrega como uma modalidade do gênero ou subgênero.

estratégias discursivas acionadas no carimbó e no brega, bastante empregados pelos sujeitos na afirmação e reafirmação do papel – ou da identidade – de paraense diante do mercado global. Até mesmo por aqueles que não nasceram no Pará, como veremos ao longo do trabalho.

Destacamos, acima, o objetivo geral da nossa pesquisa. Para alcançá-lo, contextualizaremos o cenário global em que se dá a conformação comunicacional do carimbó e do brega, recorrendo à história desses dois gêneros musicais para que possamos compreender os discursos e os processos de identificação cultural neles acionados. Posteriormente, caracterizamo-los como processos comunicacionais que têm, na produção do discurso, a materialidade simbólica, para só então identificarmos as estratégias discursivas neles acionadas a fim de analisarmos os (possíveis) sentidos sobre identidades culturais.

Pistas metodológicas

Segundo Braga (2011), devemos encarar a metodologia como um processo flexível de encaminhamento de decisões – e não de maneira ortodoxa, como um receituário –, atendendo a uma reivindicação da própria área da Comunicação, de natureza interdisciplinar e marcada pela importação de teorias, conceitos e metodologias. Flexibilidade, entretanto, que não deve ser confundida com falta de rigor metodológico:

O processo metodológico básico não é o de definir uma regra de encaminhamento e depois segui-la estritamente; mas sim o de rever cada passo dado e refletir sobre a justeza de seu direcionamento, corrigindo-o no próprio andamento da pesquisa. Planejar é replanejar. (BRAGA, 2011, p. 10)

Tendo isso em vista, permitimo-nos importar, do campo da História da Arte, dois métodos de pesquisa, a Iconografia e a Iconologia, para nos auxiliarem na identificação das estratégias discursivas mobilizadas no carimbó e no brega e na análise dos sentidos sobre identidades culturais nelas propostos junto com a Análise de discursos, método usado mais comumente na área da Comunicação. Todos eles nos possibilitam trabalhar junto à “natureza comunicativa” (MARTÍN-BARBERO, 2001; FRANÇA, 2001) desses dois gêneros musicais, traduzida na capacidade deles de produzirem sentidos junto aos sujeitos: natureza comunicativa que permite, aos sujeitos, convertê-los de texto em pretexto para a comunicação.

O processo comunicativo, afinal, é estabelecido quando da produção e interpretação recíproca de sentidos (FRANÇA, 2001), e é justamente para o sentido que esses três métodos de pesquisa se voltam ao nos proporcionarem trabalharmos com o nosso objeto de estudo sob o viés discursivo, destacando-lhe o caráter ideológico. O historiador de arte alemão Erwin Panofsky (2012) foi quem propôs a Iconografia e a Iconologia, com o objetivo de trabalhar junto à obra de arte como portadora do que ele chama de “conceito”, condicionado pelo contexto de produção, que o “observador” interpreta a partir do repertório sociocultural de que dispõe. Abordagem, assim, próxima à da concepção praxiológica da comunicação (FRANÇA, 2003), que devolveu ao receptor a condição de sujeito de discurso que lhe foi extirpada pelo modelo funcionalista.

A Iconografia consiste em uma descrição devidamente contextualizada da obra de arte, para além dos motivos artísticos, relacionando o que vemos na obra às condições de produção em vigência (PANOFSKY, 2012; KOSSOY, 2012). Representa etapa essencial da Iconologia, método que, de acordo com Panofsky (2012), advém mais da síntese do que da análise: funciona como uma Iconografia de caráter interpretativo. Enquanto Panofsky (2012) sugeriu tais métodos em relação às obras de arte, especificamente às pinturas, o fotógrafo e pesquisador brasileiro Boris Kossoy (2012) se apropriou deles com o intuito de evitar as abordagens estetizantes acerca da fotografia e propô-la como obra propositora de sentido.

Já a Análise de discursos opera identificando as marcas na superfície discursiva capazes de indicar segundo quais regras o texto foi investido de sentido (LIMA, 2010). Permite-nos, segundo Verón (2004), passar do texto ao contexto. E aí recorreremos à flexibilidade metodológica sugerida por Braga (2011) para podermos realizar essa passagem considerando o que Martín-Barbero (2001) chama de mediações constitutivas da leitura, aquelas que os anônimos, como escreveu Certeau (2012), fazem a partir das dinâmicas em que a vida se vê enredada. Toda palavra, pois, nunca pertence apenas a um “eu”, mas também a um “outro”, a quem ela se dirige (BAKHTIN, 1995, 2011). Passarmos, então, do texto para os sentidos sobre identidades sem considerarmos o que Martín-Barbero (2001) chama de “leitura viva” iria de encontro à perspectiva dialógica, no sentido bakhtiniano, adotada nesta pesquisa.

Exemplo dessa mediação constitutiva da leitura no âmbito do carimbó e do brega são as influências de sonoridades caribenhas, as quais, além de representarem uma matriz cultural junto a uma parcela da população do Pará, surgem na configuração comunicacional desses gêneros injungidas por poderes culturais, mercadológicos e políticos. Isso porque as identidades não são simplesmente assumidas, mas impostas, disputadas (SILVA, 2006). Nosso terceiro capítulo, aliás, é dedicado à explicação dessa combinação metodológica, onde

apresentamos também as aproximações e afinidades que nos possibilitaram aliar, à Análise de discursos, a Iconografia e a Iconologia.

A dissertação, de fato, começa com o esforço, empreendido no primeiro capítulo, para situarmos o carimbó e o brega em meio ao cenário global. Ou ao cenário *glocal*, conforme termo proposto por García-Canclini (2011) para definir o imiscuir do global no local e vice-versa, segundo dinâmica cultural em que se torna difícil identificar pontos de partida e pontos de chegada. Também neste capítulo apresentamos, brevemente, a história desses gêneros musicais, a fim de mostrar que o alardear deles como música genuinamente do Pará contradiz a própria trajetória de hibridação cultural por eles experimentada em solo paraense. Esse viés histórico é apresentado com o auxílio dos historiadores Tony Leão da Costa (2010, 2011) e Antonio Maurício Dias da Costa (2009), professor do Programa de Pós-Graduação em História (PPHIST/UFPA), que, na nossa qualificação, sugeriu estendermos a análise para o DVD Tecno Melody Brasil, junto com o Terruá Pará, em proposta ora concretizada. Temos, assim, dois objetos empíricos.

Também neste primeiro capítulo, recorremos a autores como Stuart Hall (2011, 2013) e Agenor Sarraf Pacheco (2012), professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA), para debatermos essencialismos culturais a serviço da visão colonial e eurocêntrica – ou seja, a serviço da manutenção de poderes – e refletidos na conformação discursiva do carimbó e do brega aqui analisados. Discussão oportuna para entrarmos, também, com as premissas de Foucault (2007) acerca da microfísica de um poder produtor de saberes e de sujeitos e exercido pela prática discursiva.

Já o nosso segundo capítulo tem caráter teórico, quando apresentamos os conceitos que nos auxiliarão na análise, extraídos dos Estudos Culturais e da Semiologia, nosso quadro teórico de referência. Discutimos, aí, a conformação discursiva dos gêneros musicais (JANOTTI JÚNIOR, 2006) carimbó e brega em meio a processos de dialogismo e polifonia (BAKHTIN, 1995, 1997, 2011), quando se dá o acionamento das estratégias discursivas (CERTEAU, 2012) que visam a assegurar circulação mais fluente, para o carimbó e para o brega, no mercado global. Estratégias, aliás, propositoras de sentidos sobre identidades culturais, conceito de Stuart Hall (2011).

O quarto capítulo é todo dedicado à análise dos nossos objetos empíricos, os DVDs com *shows* do projeto Tecno Melody Brasil, gravado em 2010, em Belém (PA), e integrante de projeto homônimo das Organizações Rômulo Maiorana, e do projeto Terruá Pará, gravado em 2011, em São Paulo (SP), reunindo 17 artistas dispostos em 27 apresentações, incluindo brega e carimbó. Já o Tecno Melody Brasil é todo dedicado ao tecnobrega. Finalização da

dissertação arrematada pelas considerações finais, onde refletimos acerca da concretização dos objetivos da pesquisa e os questionamentos remanescentes, além de voltarmos a alguns pontos do trabalho cuja reiteração consideramos importante.

Apesar de a dissertação estar dividida em seção teórica e seção analítica, procuramos ilustrar as nossas proposições teóricas ao longo de todo o texto, inclusive com exemplos que extrapolam o universo dos projetos Terruá Pará e Tecno Melody Brasil. Sim, estamos trabalhando com o carimbó e o brega embalados para a exportação e com a conformação de sujeitos a um essencialismo cultural convertido em discurso hegemônico ou vontade de verdade (FOUCAULT, 1999). O que não nos impediu de pensar, também, a respeito das resistências a essa suposta tradição cultural, demonstrada pelo cantor paraense Arthur Nogueira, por exemplo, o que não o impede de ser vinculado a essas pretensas raízes pela imprensa nacional. Mesmo que aparecendo como alternativa a elas.

Assim como o processo comunicacional e a produção da identidade cultural, esta dissertação é eminentemente polifônica e dialógica, conforme os preceitos bakhtinianos. Constituída por várias outras vozes; algumas explicitamente mencionadas, a exemplo dos autores convocados, dos artistas cujas músicas são aqui lembradas, das professoras e de alguns colegas do PPGCom/UFPA que contribuíram direta e/ou indiretamente para a concretização desta pesquisa. Respondente, também, a diversas outras vozes, outros contextos, outros sujeitos e outras expectativas, o que faz deste texto um espaço de tensão, como os gêneros musicais ora analisados.

Tensão traduzida, por exemplo, na dúvida sobre a maneira com a qual deveríamos nos portar, como pesquisadores, diante da Amazônia. Incerteza reiterada, ainda, pelo fato de fazermos pesquisa em Comunicação na região, onde a produção científica na área é tão recente quanto a criação dos programas de pós-graduação. Afinal, muito se fala na peculiaridade das dinâmicas socioculturais experimentadas na região, que, por isso, carece de modelos de produção do conhecimento capazes de fortalecer, institucionalmente, tanto a Amazônia quanto os sujeitos que nela vivem. Deste mesmo discurso, no entanto, apropria-se a indústria cultural para vender a região sob um discurso da diferença, que beira o exotismo, no mercado simbólico (trans)nacional, a fim da conquista de visibilidade para os sujeitos não só do campo artístico, mas também empresarial e político. O brega e o carimbó são exemplo disso.

No decorrer desta pesquisa, pareceu-nos, em determinado momento, que a visibilidade proporcionada à Amazônia pelo *boom* midiático da música aqui produzida caracterizava-se como ato de justiça frente ao secular silenciamento (ORLANDI, 1997) à que a região é

submetida. Há, porém, visibilidades *e* visibilidades, e os discursos estão aí, circulando sob a injunção de *assimétricas* relações de poder.

O processo comunicacional, *entrelugar* onde são assumidas, disputadas e impostas as identidades culturais, é atravessado por interesses de sujeitos dos mais diversos campos e tem como materialidade simbólica a produção do discurso, que é “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1999, p. 8-9).

Podemos afirmar, portanto, que a comunicação, mais do que sedução, é poder. E procuramos não perder isso de vista quando, no percurso da pesquisa, descobrimos que o discurso não é tão ingênuo quanto aparenta ser. E nem a música, aqui analisada a partir de performances de artistas registradas em audiovisual, conforme a proposta do projeto “Análise de Conteúdos Audiovisuais Midiáticos na Amazônia”, ao qual esta dissertação está vinculada.

CAPÍTULO 1

Beyoncé do Pará, BB King da Amazônia: o cenário *glocal* da pesquisa

Tudo faz o maior sentido: o tecnobrega (ou tecnomelody, como preferem os que se envergonham do termo "brega"), sobretudo em vertentes novíssimas como eletromelody, cybermelody etc., são identidade e atitude faça-você-mesmo com intensidade que não se conhecia desde o levante punk rock de 35 anos atrás. Não estranhe se, daqui a 35 anos, as manchetes de memórias estamparem que a música do Pará foi o som mais punk do planeta no início deste século (não é por bobice que Gaby demarca desde já o território, cobrindo-se a certa altura da apresentação por uma bandeira de dupla face, um lado paraense, outro brasileiro).

Pedro Alexandre Sanches, jornalista, para o portal IG

“BB King da Amazônia.” Eis o título da matéria, publicada em janeiro de 2014 no portal de O Estado de São Paulo³, sobre o Mestre Solano e o lançamento do primeiro álbum de visibilidade nacional deste guitarrista paraense. Nascido no município de Abaetetuba, nordeste do Pará, Solano é considerado um dos fundadores da guitarrada, gênero musical divulgado, costumeiramente, como autenticamente paraense. Não é diferente no texto do Estadão:

As sementes da guitarrada chegaram ao Brasil pelo radinho de pilhas Sharp de três faixas que o menino Solano ouvia ainda em Abaetetuba. Quando tentava sintonizar as emissoras de Belém, seguia de chiado em chiado até pescar uma cumbia colombiana, um bolero dominicano ou um calipso hondurenho. Em vez de emissoras brasileiras, os rádios do Norte sintonizavam as ondas saídas das antenas do Caribe. “Foi assim que começamos esse estilo aqui no Pará. E digam o que quiser: assim como o axé é da Bahia, a guitarrada é 100% paraense”. Assim como o blues é de BB King, a guitarrada é de Mestre Solano (MARIA, 2014).

Esse trecho é bastante ilustrativo quanto às dinâmicas culturais instauradas pela globalização. Para além do maniqueísmo detectado na discussão entre críticos e entusiastas do processo globalizante, polarizada entre a resistência e a homogeneização cultural, respectivamente, Stuart Hall (2011) sugere que tal fenômeno não produz nem o triunfo do global e nem a persistência do local na velha forma nacionalista. “Os deslocamentos ou desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou oponentes” (HALL, 2011, p. 97-98).

Percebemos, no parágrafo extraído da matéria do Estadão sobre o disco do Mestre Solano, um imiscuir-se do global no local e vice-versa. Troca na qual não se pode, a priori, apontar pontos de partida e de chegada, sob o risco de cairmos no maniqueísmo rechaçado por Stuart Hall (2011).

Assim como a cumbia colombiana, o bolero dominicano e o calipso hondurenho adentraram em território paraense pelas ondas do rádio, Mestre Solano é apresentado para o mundo, via Estadão, sob a alcunha de “BB King da Amazônia”. Avalizado, portanto, por um ícone *pop* da cultura ocidental: o guitarrista, cantor e compositor estadunidense Riley Ben King, mais conhecido como BB King.

Episódio semelhante ocorreu com a cantora paraense Gaby Amarantos entre os anos de 2010 e 2011. No período, a artista começou a ganhar visibilidade fora do Pará, graças, sobretudo, aos vídeos disponibilizados no *Youtube* com performances de Amarantos para a

³ Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica.bb-king-da-amazonia-imp-,1114229>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

música “Hoje Eu Tô Solteira”, versão de *Single Ladies*, da cantora norte-americana Beyoncé. Vídeos que a fizeram surgir para os demais estados brasileiros, principalmente para o eixo Rio-São Paulo, sob o epíteto de “Beyoncé do Pará”.

A música *Hoje Eu Tô Solteira* foi, inclusive, definida pelo jornalista Pedro Alexandre Sanches, em resenha para o Portal IG⁴ sobre a apresentação de Gaby Amarantos na Virada Cultural de São Paulo de 2011, como “versão tecnoindígena” de *Single Ladies*. Expressão sintomática da complexidade inerente às negociações entre o local e o global, imersas em disputas pelo poder, cujos aspectos não cabem na dicotomia resistência *versus* homogeneização. Trata-se de aspectos locais, nos termos de García-Canclini (2011).

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesse processo diminuíram as fronteiras e as alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado (GARCÍA-CANCLINI, 2011, p. XXXI).

Daí o texto da seção “Biografia” do *site* oficial de Gaby Amarantos iniciar com a seguinte afirmação: “Fronteiras foram feitas para serem quebradas”⁵. A cantora, afinal, viu-se imersa em imbróglgio identitário quando do lançamento da canção “Gaby Ostentação”, que a distancia do universo tecnobrega, no primeiro semestre de 2014. Nessa época, gravou vídeo para divulgação da música com referências ao universo *funk* e *hip hop*, já evocado no título por meio da palavra “ostentação”, sugerindo que se tornara *funkeira*.

A estratégia de lançar o vídeo de divulgação em 1º de abril de 2014, o dia da mentira, não adiantou. Amarantos foi acusada de abrir mão de supostas raízes musicais, inclusive por Carlos Eduardo Miranda, diretor artístico do primeiro disco da artista, “Treme”, lançado em 2012 pela gravadora carioca Som Livre. Miranda, como é conhecido, publicou no *Facebook* em 2 de abril:

Para a artista talentosíssima que é, que lançou um disco tão inovador e respeitado por todos mesmo que pouco ouvido pelo povo – e poder ser esse o motivo – retroagir para uma música tão fuleira, brega no sentido mais errado da palavra, ainda se valendo de uma quase crítica (oportunista?) a um dos gêneros [*sic*] mais autênticos [*sic*] do país, irmão gêmeo [*sic*] de sua Xirley... Ainda por cima embevecida de [*sic*] personalidades globais!⁶

⁴ Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/musa+do+tecnobrega+gaby+amarantos+festeja+musica+do+norte/n1300080395820.html>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

⁵ Disponível em: <<http://gabyamarantos.com/biografia>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

⁶ Postagem de acesso público. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/minimundomini/posts/10152037518977689>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

Chama a atenção, na crítica de Miranda, o trecho “a um dos gêneros mais autênticos do país”, referente ao *funk* carioca. Percebemos, pelo teor da postagem, que o fato de a canção “Gaby Ostentação” aproximar Gaby Amarantos do gênero conhecido como “sertanejo universitário” representa, para Miranda, a perda de uma suposta autenticidade cultural pela artista. Aliás, o público de Amarantos fez acusações semelhantes à cantora, a exemplo do primeiro comentário da imagem abaixo (Figura 1), extraída da postagem com o vídeo de divulgação de *Gaby Ostentação* no perfil da artista no *Facebook*:



Figura 1 - "Apesar de tudo, ela tinha uma identidade e agora é meramente uma cópia..." diz o primeiro comentário da imagem (fonte: Facebook).

Essa suposta autenticidade cultural, cobrada à época tanto por Miranda quanto por parte do público da cantora paraense, está vinculada a uma noção moderna de identidade, no sentido empregado por Hall (2011). Este autor considera identidade cultural como “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2011, p. 8).

Voltada para a tribo, o povo, a religião e a região nas sociedades tradicionais, a identificação foi deslocada para a cultura nacional na modernidade, quando as diferenças regionais foram subordinadas à entidade política conhecida como estado-nação, conforme Hall (2011). A nação, afinal, constitui-se em uma comunidade simbólica, “fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas” (HALL, 2011, p. 49) – as identidades nacionais, influenciadas pelos ideais iluministas de unidade e racionalidade, de acordo com o autor.

Postura iluminista profundamente afetada, de acordo com Hall (2011), por estudos que se afiguram como rupturas em relação aos discursos modernos – e aí o autor cita, primeiramente, Marx, que, para Althusser, teria descentrado a noção abstrata de homem moderno ao enfatizar as relações sociais⁷; Freud, com a descoberta do inconsciente; Saussure, ao sugerir a preexistência das afirmações e significados expressos pelo homem por meio da língua, um sistema social e não individual para a linguística saussureana; Foucault, com a genealogia do sujeito moderno; e o feminismo, que converteu o pessoal em político (HALL, 2011).

O feminismo irrompeu na década de 1960, o “grande marco da modernidade tardia” (HALL, 2011, p. 44). Irrompeu junto com revoltas estudantis, movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, lutas pelos direitos civis e movimentos revolucionários do então chamado “Terceiro Mundo”, cada um dos quais apelava para a identidade social dos sustentadores:

(...) o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como *política de identidade* – uma identidade para cada movimento (HALL, 2011, p. 45).

Nosso objeto de estudo, os gêneros musicais carimbó e brega, conformam-se, portanto, nesse contexto da modernidade tardia, também chamada de pós-modernidade, de corrosão dos modernos discursos iluministas, o que ensejou a desintegração do nacional em regional. Desintegração não no sentido de que a cultura nacional deixe de existir, mas, sim, de que o regional passou a usufruir de mais evidência no panorama global, funcionando, porém, nos moldes da moderna identidade nacional. Pelo menos simbólica e discursivamente.

Para Hall (2011),

Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2011, p. 51).

⁷ Sem citar Marx diretamente, Louro (2004) menciona apenas Althusser ao abordar o abalo sofrido pelo ideal moderno de sujeito ao longo do século XX, afirmando que as possibilidades de autodeterminação são postas em xeque por Althusser quando ele demonstra como a ideologia interpela e captura o sujeito. “Ao se entregar à ideologia, o sujeito realiza, de forma aparentemente livre, seu próprio processo de sujeição” (LOURO, 2004, p. 40).

A identidade nacional, por conseguinte, é pautada discursivamente por essa cultura nacional. O repertório simbólico reivindicado por uma suposta identidade brasileira envolve, por exemplo, o samba, gênero musical vinculado ao Rio de Janeiro; o futebol, posto que o Brasil costuma ser alardeado como o “país do futebol”; e a existência de uma fauna e flora exuberantes, discurso geralmente sustentado pela Amazônia e por toda a carga simbólica adquirida pela região neste contexto de valorização de regionalismos.

A globalização, afinal, explora a diferenciação local (HALL, 2011), em dinâmica cultural que deveria ser pensada como articulação entre local e global, resultando no que García-Canclini (2011) denomina como “glocal”, e não como substituição ou exclusão de um pelo outro. Todavia, temos encarado as interculturalidades contemporâneas sob o conflitivo ponto de vista da subtração, e não da soma, da articulação, como propõem os dois autores.

Podemos viver em estado de guerra ou de hibridação cultural⁸, sugere Néstor García-Canclini (2011). E pelas acusações de inautenticidade e perda de identidade, feitas a Gaby Amarantos nas redes sociais em função das escolhas artísticas da cantora, parece termos optado pelo conflito. Ou, no mínimo, não estamos sabendo lidar com o multiculturalismo contemporâneo – se é que o estamos enxergando e conseguindo pensar fora da visada maniqueísta resistência *versus* homogeneização.

Como vimos acima, essa suposta identidade brasileira abrange símbolos diversos, vinculados às mais diferentes regiões do país – da Amazônia ao Rio de Janeiro, por exemplo – enquanto nação, ou seja, enquanto não apenas entidade política, mas também sistema de representação cultural ou comunidade simbólica (HALL, 2011). Identidade brasileira responsável pela anulação e subordinação da diferença cultural, em conformidade com as ideias defendidas por Hall (2011) acerca da identidade nacional.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do “eu inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como *unificadas* (HALL, 2011, p. 62).

Assim sendo, a identidade diz mais sobre diferenças do que sobre igualdades e funciona, discursiva e simbolicamente, por meio do estabelecimento de limites definidores do

⁸ Por hibridação, García-Canclini (2011) compreende os processos socioculturais pelos quais estruturas ou práticas discretas, d’antes separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, novos objetos e novas práticas socioculturais.

que ela é, mas, principalmente, do que ela não é: molda-se em função do “outro” (HALL, 2013). Com a visibilidade conquistada pelas identidades regionais na modernidade tardia, processo ora definido como desintegração do nacional, elas passaram a ser reivindicadas segundo as posturas modernas defensoras de supostos essencialismos e autenticidades.

Daí, mais uma vez, as acusações contra Gaby Amarantos de abrir mão do que seriam raízes musicais paraenses. A cantora, porém, lançou mão de discursos componentes de uma suposta cultura paraense para se lançar no mercado nacional e internacional de música. A capa do disco “Treme” (Figura 2), o primeiro da artista com repercussão nacional, é a prova disso. Mostra uma onça preta domada por Amarantos em pé, sobre caixas de som alusivas à ambiência das festas de aparelhagem⁹ e alocadas no que parece ser um ambiente de floresta, tomado por plantas.

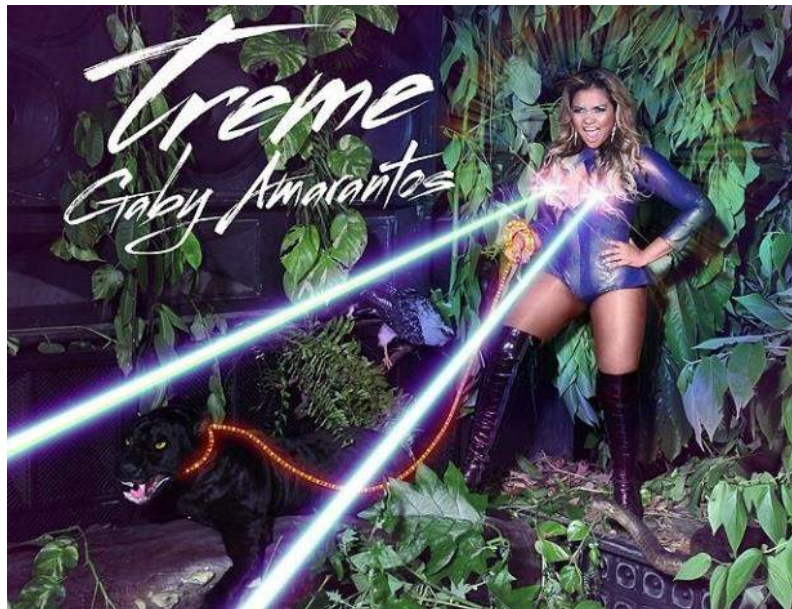


Figura 2 - A capa de "Treme" (foto: reprodução)

Escolhemos introduzir este trabalho com episódios relacionados à carreira de Gaby Amarantos pois, com a ascensão midiática do carimbó e do brega nos últimos cinco anos, a cantora foi a maior beneficiada em termos de visibilidade. Emplacou a canção “Ex Mai Love”, do disco “Treme”, na abertura da novela “Cheias de Charme”, exibida às 19h pela Rede Globo em 2012. Ademais, os gêneros musicais não falam por si só: são fruto das experiências de mundo dos artistas e das tensões culturais, mercadológicas e políticas às quais estão submetidos. Experiências projetadas na linguagem (RODRIGUES, 1994). Música,

⁹ Festas realizadas na periferia de Belém (PA), nas quais o brega e o tecnobrega se consolidaram (COSTA, 2009; VIANNA, 2003), conforme veremos mais adiante.

afinal, é linguagem, tal qual veremos no segundo capítulo. E, se é linguagem, é vida, composta a partir de vivências e sensibilidades as mais diversas, rotuladas enquanto carimbó ou brega “paraense”, por exemplo, sob uma lógica mercantil, mas também comunicacional.

Não é incomum encontrarmos nos artigos e apresentações que envolvem a análise e a compreensão da cultura midiática afirmações a respeito dos hibridismos, das interfaces e até da “imaterialidade” dos suportes comunicacionais na cultura contemporânea. Diante deste cenário, parece até “retrogrado” falar em gêneros musicais. No entanto, uma rápida olhada sobre a circulação de produtos comunicacionais, seja na internet, nas lojas especializadas ou na crítica musical, permite ao observador atento perceber que o excesso informacional também pressupõe segmentação e que, muitas vezes, até para filtrar esse excesso, tanto os campos da produção, como da circulação e do consumo desses produtos, se valem de rótulos extremamente codificados (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 7).

Desse modo, inserir-se no mercado de música nacional e internacional apresentando-se como cantora de tecnobrega foi bastante oportuno para a carreira de Gaby Amarantos por volta de 2010. Ela, por um tempo, abraçou o epíteto de “rainha do tecnobrega”, assim como Lia Sophia, nascida na Guiana Francesa, criada em Macapá e cuja carreira iniciou em Belém (PA), lançou-se nos mesmos mercados como cantora de carimbó – *pop*, mas carimbó¹⁰ – com direito também à música em trilha de novela global, “Amor Eterno Amor”, exibida em 2012.

Já o paraense Felipe Cordeiro, de trânsito mais fluído por esses gêneros musicais por não ter se filiado, a priori, a nenhum deles, circula por circuito mais alternativo do mercado musical nacional. O mesmo por onde a carreira de Gaby Amarantos começou a ascender nacionalmente, quando dirigida por Carlos Eduardo Miranda, e do qual parece desvencilhar-se ao defender, no *site* oficial, que “fronteiras foram feitas para serem quebradas”.

O custo por quebrá-las, no entanto, parece ser alto. Constatamos isso ao analisarmos os *feedbacks* de parte do público às escolhas artísticas da cantora a partir de 2014. O gênero ao qual Amarantos (ainda) está vinculada, o tecnobrega, possui, afinal, forte apelo identitário junto a uma parcela da população do Pará, assim como o chamado “brega paraense”, do qual aquele gênero é derivado (COSTA, 2009). Destacamos o adjetivo “paraense” porque, conforme Costa (2009), o brega, no Pará, está associado à ideia de dança e de festa, diferente da conotação negativa atribuída a essa expressão musical em alguns estados do Brasil. Detenhamo-nos, brevemente, sobre a história desses dois gêneros, o brega feito no Pará e o carimbó, tão híbridos quanto associados ao Estado, a fim de compreendermos melhor o devir deles como linguagem, cultura, processos comunicacionais, vida.

¹⁰ “Lia faz carimbopop, cumbiasoul e sob a influência do zouk, do brega e das guitarradas coloca todo mundo para dançar”, afirma a seção Bio, do *site* oficial da cantora. Disponível em: <<http://liasophia.com.br/bio/>>. Acesso em: 31 ago. 2014.

1.1 DAS PERIFERIAS DE BELÉM, O BREGA

Assim como Gaby Amarantos passou a ser incensada na imprensa nacional, a partir de 2010, como “rainha do tecnobrega”, Daniela Mercury o fora na década de 1990, como rainha de um gênero reivindicado por parte da população da Bahia como autenticamente baiano e, como tal, exportado e consumido: o *axé music*. Fenômeno midiático de pouco mais de vinte anos atrás, quando a Bahia começou a exportar não só o *axé music*, mas também as micaretas, Daniela surgiu para a mídia nacional na esteira da também cantora baiana Sarajane, considerada uma das precursoras do axé e que, para nós¹¹, na infância da década de 1980 e começo dos anos 1990, era comumente apontada como “brega”.

Além de substantivo designador de um gênero musical, brega funciona como adjetivo caracterizador de uma postura, para além da música. Postura geralmente caracterizada como cafona ou, utilizando um termo empregado pelo produtor musical Carlos Eduardo Miranda na crítica direcionada a Gaby Amarantos, “fuleira”: brega está relacionado a um suposto mau gosto. Qual seria, neste caso, o bom gosto?

Caímos, então, nas dicotomias apontadas por Guerreiro do Amaral (2009, p. 26) quando reflete sobre os hábitos e costumes rotulados como brega a partir do que ele chama de “distinções socioculturais”. Hábitos e costumes sustentados, simbolicamente, por “dicotomias exemplares como riqueza-pobreza, elite-povo, breguice-elegância, centro-periferia, cultura-ignorância” (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 26).

Guerreiro do Amaral (2009, p. 25) empreende tais reflexões após se impressionar¹² ao encontrar o “ícone mpbista”¹³ Caetano Veloso arrolado no “Almanaque da Música Brega”, de Antonio Carlos Cabrera, junto com Gal Costa. Sim, Caetano transita com certa desenvoltura pelo universo do brega. Inclusive, músicas consideradas bregas como “Sonhos” e “Sozinho”, ambas compostas pelo compositor Peninha, ganharam aura “mpbista” na voz do cantor baiano, assim como a canção “Você Não Me Ensinou a Te Esquecer”, do repertório do cantor e compositor mineiro Fernando Mendes, gravada por Caetano em 2003.

Caetano, porém, não perde a aura de sofisticação da qual está impregnado o gênero MPB, em detrimento de outros gêneros musicais. Processo semelhante acontece com Marisa Monte, cujo repertório envereda pelo gênero brega, a exemplo da música “Ainda Bem”. Composta com Arnaldo Antunes, a canção foi interpretada em rede nacional, em 2012, pela

¹¹ Nota autobiográfica.

¹² “Nitidamente surpreso (pela força do costume), mas sem qualquer sentimento de indignação (...)”, destaca Guerreiro do Amaral (2009, p. 25) ao relatar o episódio.

¹³ Referência ao gênero musical conhecido como Música Popular Brasileira (MPB).

banda paraense Calypso no programa global “Esquenta”¹⁴, apresentado por Regina Casé e declaradamente voltado para a classe C. “Ainda Bem” integra o disco de estúdio mais recente de Marisa Monte, “O Que Você Quer Saber de Verdade”, cujo lançamento, em 2011, foi abordado na revista *Veja* em texto com o expressivo título “Marisa Monte se afoga no brega”¹⁵. Sérgio Martins, o autor, encerra a resenha com o seguinte trecho:

Para um certo público, a voz de Marisa Monte converteu-se em um selo do bom gosto, autorizando a entrada de xotes e boleros na sala de jantar. E é só essa autoridade estabelecida – mas frágil – que ainda permite distinguir suas novas canções daquilo que se ouve em discos de Luan Santana e Paula Fernandes (MARTINS, 2011).

Luan Santana e Paula Fernandes são artistas de apelo reconhecidamente popular, vinculados ao gênero sertanejo e sertanejo universitário. Na visão do crítico de *Veja*, integram o universo brega: o mesmo do qual Gaby Amarantos teria se aproximado com o lançamento da música “Gaby Ostentação”. E a autoridade de Marisa Monte, segundo Sérgio Martins (2011), não é tão forte quanto a de Caetano Veloso e – parece – requer mais cuidado no trânsito pela música considerada cafona. Ou mais bom gosto.

Concordamos, portanto, com Guerreiro do Amaral (2009) quando ele afirma que ser brega é um estigma. Um estigma rechaçado pela Banda Calypso, por exemplo, na projeção Brasil afora, vendendo-se como uma banda de calipso, e não de brega:

(...) em vez de ser rotulada como uma banda que toca música “degradada” ou de “mau gosto” estético, revela-se como depositária de tradições meritórias dentro da formação musical regional, e ao mesmo tempo, também de um internacionalismo cosmopolita refletido inclusive na grafia do gênero, que no Pará passou a ser escrito *calypso*, com a letra *ípsilon*, ao invés de com a letra *i* (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 56).

O calipso, aliás, é mencionado no parágrafo extraído do texto de Júlio Maria (2014) sobre o Mestre Solano e as influências deste guitarrista, publicado em *O Estado de São Paulo* e discutido na introdução deste capítulo. O texto de Maria (2014) cita também o bolero, gênero musical de grande importância para a configuração do “circuito bregueiro de Belém” (COSTA, 2009) que tem, nas festas de aparelhagem, a maior forma de expressão sociocultural.

¹⁴ Trecho da apresentação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a3a2pAbcBhQ>>. Acesso em: 4 set. 2014.

¹⁵ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/marisa-monte-se-afoga-no-brega>>. Acesso em: 4 set. 2014.

O merengue também foi importante na conformação desse circuito bregueiro. Junto com o bolero, embalava as festas de gafieira realizadas em Belém nas décadas de 1950 e 1960, conforme relata o professor Antonio Maurício Dias da Costa (2009), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPGHIST/UFPA):

O fato é que mesmo antes do brega surgir como um movimento musical paraense, o modelo de festa ao qual ele se adequou já existia. As aparelhagens de válvula e “boca-de-ferro” faziam festas nas antigas “sedes” (salões de festas das sedes de clubes, associações profissionais, sindicatos) e cabarés/gafieiras da cidade em que se tocavam merengue, bolero e versões mais abasileiradas do bolero, lançadas por cantores como Valdick Soriano, Altamar Dutra, Nelson Gonçalves, Roberto Miller, dentre outros. A feição popular deste tipo de festas permanece, da mesma forma como permaneceram em algumas destas casas de festa, agora completamente ambientadas ao brega (...) (COSTA, 2009, p. 33).

Segundo este autor, a face caribenha do brega “paraense” só é compreensível quando se leva em conta a história dos cabarés e gafieiras em Belém dos anos 50 e 60 do século passado. Festas então protagonizadas, como já anunciamos, pelo merengue e pelo bolero, “influências rítmicas fundamentais do brega que se faz em Belém nos dias de hoje” (COSTA, 2009, p. 32). O brega, porém, não se originou apenas da “música afro-latino-caribenha” (FARIAS, 2011): compreender a gênese deste gênero tão evocado como “paraense” quanto culturalmente híbrido leva-nos um pouco mais acima do Caribe no mapa-múndi, exigindo também uma reflexão sobre o *rock* e a expansão dele mundo afora, cuja tradução no Brasil deu-se, primeiramente, pela Jovem Guarda. O antropólogo Hermano Vianna fala disso ao enveredar pela história do tecnobrega no texto “A música paralela”, publicado na Folha de São Paulo em 2003:

O tecnobrega é a nova evolução de um dos estilos mais populares que a música popular brasileira já produziu. Sua origem mais remota, se não quisermos ir mais longe entre antepassados seculares da tradição romântica nacional, é a jovem-guarda dos anos 60, rock básico e escandalosamente ingênuo, tocado com uma guitarra “chacumdum”, um baixo e bateria. Quando Roberto Carlos quis virar cantor adulto, acompanhado por orquestras, a jovem-guarda migrou para o interior, mas manteve público fiel entre as camadas mais pobres de nossa população, passando a ser chamado pejorativamente de brega (VIANNA, 2003).

O brega, portanto, parece dizer menos sobre o local do que sobre o global. Percebemos isso até pelo relato feito por Vianna (2003) de que o brega surgiu em Goiás, estado do cantor Amado Batista, e passou no Pernambuco de Reginaldo Rossi antes de montar o “quartel-general” no Pará. Os primeiros passos do gênero em direção ao estilo com o qual é conhecido – e reivindicado – hoje em território paraense foram dados na virada da década de 1970 para a

de 1980, quando tem início a “onda brega” acompanhada pelas festas de aparelhagem, onde o gênero se consolidou (COSTA, 2009).

É quase automática a associação imediata das aparelhagens ao tecnobrega no imaginário contemporâneo da população de Belém. Afinal, esse subgênero foi convertido em protagonista dessas festas à medida que foi se consolidando, nas mesmas aparelhagens, ao longo da primeira década dos anos 2000, logo após ter sido criado. Resulta da fusão do brega considerado “tradicional” – “se é que ele existe!” (COSTA, 2009, p. 51) – com a música eletrônica, de circulação global.

Nessa variação eletrônica, o brega ganhou o Brasil e o mundo mais recentemente. Deu visibilidade a artistas como Gaby Amarantos, cantora que, a priori, abraçou o rótulo de “rainha do tecnobrega”, o qual parece já ter descartado, assim como o de “Beyoncé do Pará”¹⁶. Foi lançado no mercado nacional e internacional de música como um gênero autenticamente paraense, a despeito de todas as interculturalidades responsáveis pela configuração comunicacional dessa expressão musical.

O global, afinal, converteu o local em mercadoria simbólica e passou a cobrar um preço alto não só dos artistas, mas de todos aqueles capazes de colocar em xeque essa postura essencialista diante das sociedades da periferia, fruto de uma “fantasia colonial”, nas palavras de Stuart Hall (2011, p. 80). Gaby Amarantos que o diga. Adotar essa identidade essencialista é o preço cobrado pela visibilidade transnacional de manifestações culturais então restritas a determinadas localidades, como é o caso não só do brega “paraense”, mas também do carimbó, até pouco tempo atrás.

Não se trata – e aí fazemos questão de esclarecer esse ponto – de enxergamos o global como dominante e o local como dominado, dentro da vertical perspectiva marxista de poder. Trabalhamos a partir da perspectiva foucaultiana de que não temos o poder, mas o exercemos, todos, conforme as possibilidades de cada um e as condições históricas (FOUCAULT, 2007). Essa abordagem possibilita trabalharmos a questão das negociações, no sentido de conformismos e resistências mútuos, empreendidas entre os sujeitos vinculados ao local e ao global e viabilizadoras, por exemplo, da (in)visibilidade do carimbó e do brega no mercado transnacional de música. Possivelmente as mesmas negociações referenciadas por Guerreiro do Amaral (2009) quando reflete sobre o “ser ou não ser” brega em Caetano Veloso:

¹⁶ “Beyoncé é maravilhosa, mas eu amo ser Gaby Amarantos”, teria declarado a cantora durante apresentação na Virada Cultural de São Paulo em 2011, de acordo com a já citada resenha de Pedro Alexandre Sanches (2011).

(...) considero que processos circunstanciais ou oportunistas com negociações políticas, sociais, estéticas, mercadológicas, midiáticas etc. se prestam a relativizar certos antagonismos, a ponto de, por exemplo, se poder pensar com um pouco mais de liberdade sobre a questão envolvendo o artista baiano em vez de simplesmente taxá-lo disto ou daquilo; se não, de sentenciar desfavoravelmente uma obra que mistura “alhos com bugalhos” (...) (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 26).

Tais negociações devem ser pensadas a partir da articulação entre o local e o global, e não sob o dicotômico ponto de vista da exclusão de um pelo outro, o que torna ainda mais complexa a proposta de estudar identidades culturais a partir de expressões musicais que conquistem visibilidade global, vinculadas, no entanto, a localidades geográficas bem delimitadas. Um processo de vinculação ainda mais intenso quando se trata do carimbó, o gênero cuja trajetória é discutida na terceira seção deste capítulo.

1.2 DOS INTERIORES DO PARÁ, O CARIMBÓ

“Isso é carimbó do Pará!”, celebra a cantora Lia Sophia após apresentar a canção “Amor de Promoção” no *show* realizado em São Paulo (SP), em 2011, pelo Terruá Pará, conforme o DVD do espetáculo, lançado em 2012. Projeto do Governo do Estado para divulgação da música produzida no Pará, o Terruá¹⁷ reúne artistas paraenses – ou que iniciaram a carreira no Pará – em *shows* realizados anualmente tanto em Belém (PA) quanto na capital paulista. A divulgação dessa iniciativa estatal é sustentada, sobretudo, pela evocação da tríade carimbó, tecnobrega e guitarradas, gêneros vendidos – e consumidos – como puramente paraenses.

Destes, o carimbó é o que exerce maior apelo identitário junto a uma parcela da população do Pará. É uma das manifestações culturais mais evocadas na afirmação e no enaltecimento de uma hermética identidade paraense, semelhante à identidade proposta na divulgação do projeto estatal, de cunho regional assentado sobre a “fantasia colonial” acerca das sociedades da periferia (HALL, 2011) – assentado, portanto, em uma ideia de essencialismo cultural. Terruá, afinal, é neologismo criado pela Fundação Paraense de Radiodifusão (Funtelpa), vinculada à Secretaria de Estado de Comunicação (Secom) e promotora do Terruá Pará, a partir do francês *terroir*, cujo sentido a própria organização do projeto se encarregou de explicar¹⁸:

¹⁷ Projeto criado em 2006 pela gestão de Simão Jatene, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Foi interrompido entre 2007 e 2010, quando da gestão de Ana Júlia Carepa (Partido dos Trabalhadores) à frente do Governo do Pará, e retornou em 2011, com a volta do PSDB ao governo, para a segunda edição.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=T1JBIYxom5I>>. Acesso em: 6 set. 2014.

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?

Essa explicação faz referência àquela tríade de gêneros musicais. A passagem “a batida que faz tremer a aparelhagem” faz referência ao brega e ao tecnobrega; o excerto posterior, autoexplicativo, remete à guitarrada; e o trecho “tambor que faz a moleca girar” é uma alusão ao carimbó. Aliás, o *show* do Terruá de 2011 inicia com a apresentação do que seria o carimbó “tradicional”: o Conjunto de Carimbó “O Uirapuru” interpretando a música de domínio público “Meu Barquinho”, dentro da modalidade conhecida como “pau e corda”.

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

O carimbó, porém, aconteceu em Belém primeiramente no campo da música erudita, surgindo para a música popular algumas décadas mais tarde. Ganhou visibilidade no começo do século passado, por volta de 1920 e 1930, quando vigorou o Modernismo no Pará, graças às pesquisas dos maestros Waldemar Henrique e Gentil Puget sobre as manifestações populares do Estado. Estudos alinhados à proposta modernista de fazer arte universal por meio do regional (COSTA, 2010). Surge, então, um discurso musical regionalista, resgatado pelos artistas da música popular produzida na capital paraense nos anos 1960 para subsidiar a afirmação de uma identidade paraense e amazônica em uma estratégia de resistência, segundo Costa (2010), contra a Ditadura Militar. O carimbó teve papel importante nesse processo autoafirmativo, pois foi convertido em arauto dessa identidade regional, impregnada de uma postura moderna. Uma identidade, portanto, essencialista.

Houve, então, a fragmentação do gênero musical nas modalidades “pau e corda” e “moderno”. Um processo de modernização do carimbó empreendido, na década de 1970, pelo cantor paraense Aurino Quirino Gonçalves, mais conhecido como Pinduca, responsável pela introdução de guitarra, baixo e bateria ao gênero, além de sonoridades caribenhas (COSTA, 2010). O cantor, por isso, foi acusado de deturpar tal expressão musical, “tirando-a da

condição de música genuinamente popular e amazônica” (COSTA, 2010, p. 77). Disputa que tinha o cantor Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete, no lado oposto ao de Pinduca, figurando como o principal representante do carimbó “pau e corda”, considerado como tradicional.

Guitarra, baixo e bateria, no entanto, ressoam até hoje no carimbó. E a música feita pela cantora Lia Sophia nos últimos quatro anos é bastante ilustrativa quanto à inclusão da sonoridade desses instrumentos no gênero. Eles garantem, inclusive, a viabilidade do sufixo *pop* acrescentado por Sophia ao carimbó na rotulação do próprio trabalho: *carimbopop*. Houve até quem caracterizasse o gênero de Lia como “carimbó eletrônico”, rótulo que ela tratou de recusar: “Não tem nada de eletrônico na minha música. Eu uso percussões paraenses, afroindígenas e tudo... A gente coloca um tecladinho aqui ou ali. Mas essa é a impressão, né? É a leitura que se tem. E eu acho ótimo!”, declarou ao programa “Terruá Entrevista”¹⁹.

Na mesma entrevista, Lia rechaça também o rótulo de “carimbop” (sem uma das letras *p* de *pop*), atribuído pelo jornalista e crítico musical Nelson Motta, segundo a cantora. Imbróglio de nomenclatura resolvido com o acréscimo da letra *p* e a manutenção da grafia carimbó, intacta: *carimbopop*, como figura, atualmente, no *site* da artista. Afinal, independente do teclado, do baixo e da bateria, é “carimbó do Pará”, como anuncia a cantora no *show* de 2011 do Terruá em São Paulo, em discurso regionalista e essencialista impregnado de uma postura moderna, ao gosto do mercado global.

Não se trata, reiteramos, de artistas locais ingênuos e submissos a um funesto jogo mercadológico de âmbito global, mas, sim, de negociações responsáveis por viabilizar a entrada do carimbó e do brega feito no Pará nos mercados nacional e internacional de música. Conformação que tem, como paralelo, a resistência demonstrada por Gaby Amarantos desde o primeiro semestre de 2014 a essa identidade essencialista apregoada, por exemplo, pelo projeto Terruá.

Notamos, portanto, o quanto é difícil pensar fora de polarizações do tipo “ou identidade X ou identidade Y”; pensarmos, enfim, em termos de interculturalidades e abdicarmos das dicotomias responsáveis por enviesar e empobrecer as reflexões, apontando ou para o tudo ou para o nada. Neste caso, especificamente, ou para a homogeneização cultural ou para a resistência essencialista. Tão alardeado como gênero autenticamente paraense e amazônico, o carimbó é fruto de trocas culturais entre indígenas, negros e europeus. De acordo com o

¹⁹ Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=ZGNCDVt76Jo>>. Acesso em: 7 set. 2014.

dossiê elaborado pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Nacional (Iphan) para o processo de registro desse gênero musical como bem cultural imaterial do Brasil,

(...) alguns estudos apontam para a influência indígena observada na dança em formato de roda e em alguns instrumentos de percussão como as maracas. No batuque (síncopes, antífonias e polirritmias), na aceleração do ritmo e no “molejo” da dança estaria a contribuição do negro. E, por fim, na dança em pares ou mesmo individualmente com gestos, palmas e estalar de dedos, além dos padrões melódicos, estaria a influência ibérica. Nesta figuração, passou a ser comum a associação do carimbó aos emblemas e ícones identitários de promoção cultural emanados discursivamente por seus defensores e praticantes (IPHAN, 2013, p. 14).

Da conformação de práticas culturais distintas nasceu, desse modo, o carimbó – ou, no plural, nasceram os carimbós, pois vimos a diversidade de gêneros em potencial capazes de derivar daquele primeiro: “moderno”, carimbó “eletrônico” e “carimbopop”, além do carimbó “chamegado” feito por Dona Onete, dentre outros mais que, decerto, devem existir. Trata-se, então, de existir um primeiro e adâmico gênero, considerado “original”? Seria este gênero primitivo a modalidade “pau e corda”, reivindicada pela classe artística e pela juventude das décadas de 1960 e 1970 como materializador de uma identidade paraense plena, assim como o foi durante o Modernismo paraense? Pois nem sob tal perspectiva o carimbó poderia ser racionalmente apontado como genuinamente paraense, pelo menos segundo o Iphan:

Grande parte dos registros apresenta o carimbó como uma *invenção* dos negros escravos que habitavam esta parte da Amazônia [Pará] no século XVII. De acordo com estas considerações, teria ocorrido uma junção do ritmo/dança com elementos da cultura indígena e europeia, dando origem a uma manifestação singular, representada hoje pelos grupos que se espalham como miríades por vários municípios do Estado do Pará, sobretudo, os localizados no litoral norte de seu território (IPHAN, 2013, p. 24).

Um desses grupos é o Conjunto de Carimbó “O Uirapuru”, responsável pela abertura do *show* de 2011 do Terruá Pará. Grupo cujas imagens, inclusive, ilustram as primeiras páginas do dossiê sobre o carimbó produzido pelo Iphan²⁰, resultando, nos dois casos, em um efeito de sentido capaz de reforçar a adâmica ideia de genuinidade na qual está envolta a modalidade “pau e corda” do gênero. Daí Lia Sophia reiterar, para o já mencionado programa “Terruá Entrevista”, o emprego de “percussões paraenses e afroindígenas” nas músicas dela, evocando o suposto “tradicionalismo” dessa modalidade.

²⁰ Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=4274>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

1.3 MÚSICA, IDENTIDADES E RELAÇÕES DE PODER

Vimos, com Hall (2011, p. 62), que a cultura nacional só se unifica graças ao “exercício de diferentes formas de poder cultural”. Exercícios de poder também garantem a unificação de culturas locais no processo de desintegração do nacional no regional, quando as culturas nacionais se desagregam, simbolicamente, em regionalismos cada vez mais valorizados pela globalização, configurando processo de mercantilização de alteridades (HALL, 2011).

Neste cenário, a Amazônia emerge como região imbuída de grande valor simbólico, para a qual se voltam os olhares e investimentos de empresas como a empresa Natura, que, por meio do projeto “Natura Musical”, lançou no mercado nacional discos de três cantoras egressas do Pará só nos anos de 2013 e 2014, Luê Soares, Natália Matos e Juliana Sinimbú. E já está patrocinando o lançamento do segundo disco da também paraense Aíla, previsto para este ano de 2015. Todas reiteradamente promovidas sob o rótulo de “cantoras paraenses”.

Tal rótulo, no entanto, não se traduz apenas na gravação de carimbó, brega ou guitarradas, os gêneros musicais mais evocados na afirmação de uma identidade genuinamente paraense. Traduz-se, também, na recorrência de discursos bastante associados ao que configuraria uma cultura paraense enquanto comunidade simbólica, repertório de símbolos, a exemplo dos rios, dos barcos, dos brinquedos de miriti²¹ e de comidas consideradas típicas do Estado, como o açaí e a maniçoba. Os rios e os barcos, aliás, são expressamente mencionados como característicos do que a cultura amazônica em Loureiro (2001), autor cuja abordagem tende a retratar as práticas culturais experimentadas na região amazônica sob a perspectiva colecionista rechaçada por García-Canclini (2011). Tanto que Loureiro (2001, p. 65) segrega o que caracteriza como cultura amazônica em “dois grandes espaços sociais tradicionais”, o da cultura urbana e o da cultura rural.

A cultura urbana se expressa na vida das cidades, principalmente naquelas de porte médio e nas capitais dos Estados da região. Nas cidades as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas, há maior velocidade nas mudanças, o sistema de ensino é mais estruturado, os equipamentos culturais são em muito maior número e há o dinamismo próprio das universidades. No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada à conservação dos valores decorrentes de sua história. A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa

²¹ Fibra vegetal de que são feitos os brinquedos comercializados em Belém principalmente na época do Círio de Nazaré e de que são feitas, também, as peças dos cenários das edições de 2006 e de 2011 do Terruá Pará pela Miritong (ONG do Miriti), situada no município de Abaetetuba, nordeste do Pará, onde é realizado anualmente o Miritifest, evento declarado como patrimônio cultural do Estado do Pará pela Lei Estadual 7.282/2009.

atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural (LOUREIRO, 2001, p. 65).

Ou seja, há a segregação da experiência cultural em dois territórios, o urbano e o rural, para os quais o autor chega, inclusive, a discriminar as experiências relativas a cada um (universitário no espaço urbano e a oralidade no espaço rural, por exemplo). Logo em seguida, ele afirma:

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes. Aquela em que podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescentes ainda em nossos dias (LOUREIRO, 2001, p. 65).

Apesar de falar em “articulação mútua” entre essas duas formas de cultura e de espraiamento do mundo ribeirinho pelo mundo urbano, a perspectiva de Loureiro (2001) está impregnada da visão colecionista segundo a qual a cultura se constitui conforme lista de símbolos e discursos (GARCÍA-CANCLINI, 2001). Nesse ponto de vista, os rios e os barcos seriam característicos da cultura amazônica do mundo rural, a cultura amazônica por excelência, que profere um imaginário das águas (LOUREIRO, 2001).

Mas, do ponto de vista de Hall (2011), a cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar: é um processo, um devir. “Estamos sempre em processo de formação cultural”, afirma Hall (2011, p. 49). A cultura, portanto, não é um fato dado, mas, sim, uma práxis, experiência. Daí a necessidade de desnaturalizarmos termos como “caboclo” e “ribeirinho”, silenciadores das contribuições deixadas por negros e indígenas, grupos humanos que deram existência e sentido às fronteiras na Amazônia colonial (PACHECO, 2012).

Matriz afro-indígena que auxiliou na conformação do carimbó como o conhecemos hoje, conforme vimos a partir do dossiê produzido pelo Iphan (2013) sobre o gênero. Essa expressão musical, porém, é definida, junto com os demais gêneros presentes no espetáculo, como “música de caboclo” em texto, publicado no livreto acoplado na embalagem do DVD de 2011 do Terruá Pará, assinado por Ney Messias Júnior, titular da Secretaria de Estado de Comunicação (Secom) à época. Por quê?

Por uma estratégia de adequá-lo ao gosto do mercado global, o qual, como discutido anteriormente, tem valorizado as diferenças regionais. Caboclo e ribeirinho, afinal, são termos vinculados à Amazônia, onde, inclusive, reinaria uma cultura “cabocla” (LOUREIRO, 2001).

Abraçar, portanto, essa “fantasia colonial” sobre as sociedades da periferia (HALL, 2011) garante maior visibilidade aos artistas egressos do Pará e da Amazônia. Um jogo de conformações e resistências, permeado pelo exercício de poder sobretudo cultural, mas também mercadológico e político.

Reflitamos sobre o caso da cantora Juliana Sinimbú, cujo primeiro disco, “Una”, foi lançado em 2014, com o apoio do projeto “Natura Musical”. Assim como Lia Sophia, Juliana surgiu como cantora em meados da década de 2000, quando, nos bares da capital paraense, colocava a voz a serviço do gênero MPB. Nessa época, o trabalho da artista não tinha o apelo identitário apresentado hoje e perceptível no videoclipe da canção “Para Um Tal Amor”, primeira música de trabalho do álbum “Una”.

Gravado no distrito de Mosqueiro, distante 70 quilômetros de Belém, o clipe começa em meio a um rio, cercado por área de floresta, e mostra a cantora como passageira de um barco nos moldes “pô-pô-pô”, como são chamados aqueles que cortam os rios da região (Figura 3). Temos, assim, logo no início da obra, três signos alusivos a uma cultura hermeticamente amazônica, barco, floresta e rio, os quais auxiliam na afirmação de Juliana Sinimbú como artista paraense, facilitando a inserção dela no mercado nacional de música patrocinada pela grande carga simbólica atribuída à Amazônia no panorama globalizante. Todo esse simbolismo adquirido pela região na contemporaneidade converte-a em produto midiático de grande apelo comunicacional diante do mercado global, o que levou o projeto “Natura Musical” a investir, neste ano de 2015, em mais uma artista egressa do Pará, Aíla, cujo segundo disco será patrocinado pelo projeto.



Figura 3 - Sinimbú no clipe de "Para um tal amor" (foto: Natura Musical)

Se, para conquistar a visibilidade (trans)nacional, é solicitada a adoção do discurso de essencialismo cultural e identitário, os artistas não têm hesitado, abraçando essa ideia de autenticidade paraense. Assim, afinal, a Amazônia e o Pará têm sido vendidos nos últimos anos, como o centro irradiador de originalidades e exotismos, *locus* por excelência de música feita para inglês ver. Tudo isso como um jogo de conformações e resistências a um poder cultural cuja supremacia ainda cabe à indústria cultural. Afinal, conforme Foucault (2007), o poder constitui-se em uma maquinaria, da qual ninguém é titular, mas na qual alguns lugares, dada a preponderância deles, permitem produzir efeitos de supremacia. Essa orientação, porém, não anula a condição de sujeito de discurso do público-consumidor dos produtos midiáticos, pois, como veremos no segundo capítulo deste trabalho, o consumo é, também, uma forma de produção.

Trabalharemos o poder a partir da abordagem foucaultiana, enxergando-o como uma rede disposta micrologicamente e horizontalmente pelo corpo social, de caráter menos repressivo do que produtivo²²: o poder, afinal, produz discursos e indivíduos (FOUCAULT, 2007). Está vinculado a um saber político, nunca neutro, e não porque está relacionado ao Estado, mas, sim, por servir de instrumento de dominação; todo saber, além de ter a gênese em relações de poder, também assegura o exercício deste poder, destaca Roberto Machado na introdução da obra “Microfísica do poder” (FOUCAULT, 2007).

²² Em contraposição à perspectiva marxista, que aborda o poder macrologicamente, identificando-o com os aparelhos de Estado e, por isso, exercido de cima para baixo, sempre para reprimir os indivíduos (FOUCAULT, 2007).

De acordo com Foucault (2007), os discursos não são nem verdadeiros e nem falsos. Arriscamos afirmar, a partir dessas premissas, que são convenientes: acionados e postos em circulação em atenção ao contexto social imediato. Podemos falar, então, em “vontade de verdade”, “apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional [e que] tende a exercer sobre os outros discursos (...) uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (FOUCAULT, 1999, p. 18).

Sendo assim, a vontade de verdade está, também, intrinsecamente relacionada ao poder. Corresponde, junto com o que Foucault caracteriza como “palavra proibida” e “segregação da loucura”, aos grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso (FOUCAULT, 1999). Define quais discursos serão acionados e quais serão descartados, sempre em atenção ao contexto sócio-histórico. E, assim como os discursos, os sujeitos estão submetidos a essa vontade de verdade.

A evocação de uma identidade essencialista por artistas paraenses como Gaby Amarantos, por volta de 2010 e 2011, quando começou a ascender midiaticamente, e agora por Juliana Sinimbú representa mecanismos de conformação das artistas a essa vontade de verdade estabelecida pela indústria cultural no panorama global, de valorização das diferenças regionais. Uma conformação que lhes assegura, em troca, maior inserção e maior visibilidade no mercado de música nacional, caracterizando uma disputa pelo poder cujo exercício se dá no âmbito do discurso (FOUCAULT, 2007).

Disputa marcada não somente por conformações, mas, também, por resistências, como é o caso do cantor paraense Arthur Nogueira. Prestes a lançar o primeiro disco de repercussão nacional, intitulado “Peixe Nada”, o cantor, hoje residente em São Paulo (SP), esteve em Belém em agosto de 2014 para o *show* de pré-lançamento do disco, quando concedeu entrevista²³ na qual rechaça a postura de essencialismo cultural adotada por alguns artistas egressos do Pará.

Acho que essa obrigação com a raiz limita a atuação de um artista. Você primeiro deve exercer a sua liberdade e os outros é que vão se preocupar em rotular o que você faz. (...) De forma alguma, porém, eu nego as minhas raízes. Só acho que cantá-las deve partir de uma vontade legítima, e não de uma articulação política. (...) Quando saí de Belém, foi porque não queria ser porta-voz de nada, senão dos meus próprios desejos. Naquela época, com a realização de projetos como o Terruá Pará e o reconhecimento de alguns artistas paraenses em âmbito nacional, muita gente achou que deveria se encaixar nessa onda, que deveria ir em busca de nossas raízes. É a essa articulação que eu me refiro. Eu preferi sair em busca de novas possibilidades, de encontrar a minha turma, e acho que encontrei (NOGUEIRA, 2014).

²³ Disponível em: <<http://gotaz.com.br/poesia-a-servico-da-liberdade/>>. Acesso em: 6 out. 2014.

Arthur Nogueira demonstra, portanto, resistência a essa vontade de verdade traduzida no essencialismo cultural e identitário. Resistência que se dá por meio do discurso. Tanto que o título “Peixe Nada” pode ser interpretado também como uma rejeição a essa simbologia das águas, representada pelos rios e pelos barcos, por exemplo, segundo a qual uma “fantasia colonial” (HALL, 2011) envolve e consome a Amazônia.

Resistir a esse saber-poder tem um preço: Nogueira não emplacou música em trilha de novela da Rede Globo, a exemplo de Felipe Cordeiro, Lia Sophia e Gaby Amarantos, tampouco integrou, como estes três artistas, o elenco reunido para os *shows* realizados pelo projeto Terruá Pará em Belém e em São Paulo. Projeto, inclusive, relacionado pelo cantor na entrevista a uma possível “articulação política”, que asseguraria, também, a adesão de artistas a supostas raízes. O Terruá, afinal, foi inserido pelo Governo do Estado, via gestão de Simão Jatene (Partido da Social Democracia Brasileira), no mercado musical brasileiro como sendo um produto autenticamente paraense: “música de caboclo”, como já discutido.

Uma inserção que se deu para visibilizar não apenas os artistas e a música produzida no Pará, mas, neste caso, também uma gestão pública, um partido político – e aí, especificamente, o poder ganha coloração não só política, mas partidária. A questão da identidade, afinal, não é apenas cultural, mas também política, no sentido macro. Hall (2011, p. 45) fala do surgimento, na década de 1960, de uma “política de identidade”, por meio da qual os movimentos sociais então emergentes (feminismo, antibelicista, sexual) apelavam para a identidade social dos sustentadores. O movimento sexual, por exemplo, apelando para *gays* e *lésbicas*.

No caso do carimbó e do brega, podemos afirmar que esses gêneros musicais servem não só a uma política de identidade – “uma identidade para cada movimento” (HALL, 2011, p. 45) –, mas também ao que podemos chamar de política de alteridade: enquanto arautos de uma identidade paraense supostamente genuína, essas expressões musicais servem de atração a um público ávido por consumir regionalismos. Público heterogêneo, que, diante daquele identificado como “paraense”, configura-se como o “outro”, o “diferente”. Diferença, no entanto, constitutiva das identidades culturais:

A própria noção de uma identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma, tal como a de uma economia autossuficiente ou de uma comunidade política absolutamente soberana, teve que ser discursivamente construída no “Outro” ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e de deslizar. O “Outro” deixou de ser um termo fixo no espaço e no tempo externo ao sistema de identificação e se tornou uma “exterioridade constitutiva” simbolicamente marcada, uma posição marcada de forma diferencial dentro da cadeia discursiva (HALL, 2013, p. 127).

Conforme vimos anteriormente, o carimbó e o brega não são as únicas manifestações culturais evocadas na reivindicação de uma hermética identidade paraense. Muitos outros discursos se prestam, também, a esse intuito. Esses gêneros musicais, no entanto, dispõem de forte apelo identitário dentro do Estado do Pará. Daí serem promovidos no mercado simbólico (trans)nacional como genuinamente paraenses: em um processo de valorização de diferenças regionais, funcionam como estratégias comunicacionais com base em uma política de alteridades.

Com a assimilação desses gêneros pela indústria cultural, o carimbó e o brega se globalizam: passam por um processo de desterritorialização capaz de tornar ainda mais complexa a configuração comunicacional desses gêneros musicais, submetidos, agora, tanto às políticas de identidade, contemplando as expectativas de autoafirmação do paraense, quanto às de alteridade, satisfazendo os anseios consumistas de um público globalizado.

Tal configuração comunicacional se dá em atenção ao contexto histórico, social, cultural, político e econômico em vigor, o qual influi tanto no acionamento quanto no descarte de discursos no âmbito dessas expressões musicais, conforme estratégias discursivas que terminam por produzir efeitos de sentido sobre identidades culturais que vão além do almejado essencialismo. Questão comunicacional discutida no próximo capítulo, de construção teórica do nosso objeto de estudo: o carimbó e o brega como gêneros musicais.

CAPÍTULO 2

A natureza comunicativa do carimbó e do brega

Busco o estilo exato
A tática eficaz
Do rock ao jazz
Do lied ao samba
Ao brega
Errática
Chega

Caetano Veloso, Errática

O 11 de setembro foi bastante celebrado por uma parcela da população do Pará no ano de 2014. Nesse dia, o carimbó foi declarado como bem cultural imaterial do Brasil pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Cultural (Iphan), finalizando um processo iniciado há dez anos. Em 2005, técnicos do Iphan compareceram ao Festival do Carimbó de Santarém Novo, município do nordeste paraense, para apresentar o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Três anos depois, em 2008, as associações culturais Irmandade de Carimbó de São Benedito, Raízes da Terra, Japiim e Uirapuru formalizaram, junto ao Instituto, o pedido de registro do gênero musical como patrimônio imaterial da cultura brasileira (IPHAN, 2013), desde que devidamente “creditado”, claro, ao Pará.

O registro foi concedido depois de seis anos. Ao longo desse período, vários artistas e grupos de carimbó se mobilizaram com o intuito de conseguir, do Iphan, resposta favorável à solicitação, resultando em movimentos como a campanha “Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, com mais de duas mil adesões no *Facebook*²⁴. Daí o título ter sido recebido com festa por alguns paraenses, assim como pela imprensa local, na qual fervilharam reportagens em comemoração a esse “reconhecimento”.

Uma delas, intitulada “Carimbó do PA é declarado patrimônio imaterial do Brasil” e publicada no G1 Pará na manhã de 11 de setembro de 2014²⁵, é bastante ilustrativa quanto ao apelo identitário usufruído pelo gênero musical no Estado. Logo no título, vincula o carimbó ao Pará, antes mesmo de anunciar a concessão do registro pelo Iphan. Essa matéria, aliás, ultrapassa o campo das sonoridades ao descrever tal gênero:

O carimbó é um ritmo paraense famoso pela batida do tambor chamado “curimbó”. A manifestação cultural envolve passos característicos de casais de dançarinos, que usam um figurino que chama a atenção pelas saias rodadas das mulheres, sempre com estampas vibrantes. A música e a dança são marcadas pela batida dos tambores, instrumentos de corda como o banjo e também chocalhos (G1, 2014).

A dança, o figurino e os instrumentos musicais são evocados na definição do carimbó pelo G1, junto com o ritmo propriamente dito. Esse gênero, portanto, não se restringe à música, mas envolve toda uma ambiência constituída por discursos verbais e não verbais, acionados em conformidade com o contexto e com a trajetória histórica, social, cultural, econômica e comunicacional dos sujeitos responsáveis por produzir e colocar o carimbó em circulação: artistas, produtores culturais, gestores públicos etc. Discursos, aliás, investidos de

²⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/campanhadocarimbo>>. Acesso em: 16 out. 2014.

²⁵ Disponível em: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/09/carimbo-do-pa-e-declarado-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil.html>>. Acesso em: 16 out. 2014.

determinados efeitos de sentido para uma parcela da população do Pará, que faz do carimbó o arauto de uma cultura e identidade consideradas como genuinamente paraense.

O mesmo ocorre com o brega, gênero musical cujo apelo identitário junto a uma parte dos paraenses é muito forte. Identificação que não se restringe apenas às sonoridades, às músicas propriamente ditas, mas a uma ambiência que envolve, também, a dança e as festas de aparelhagem. Ambiência caracterizada por Costa (2009) como “circuito bregueiro”:

O circuito bregueiro tem sua referência básica na gênese da música brega, típica de Belém do Pará, cuja história remonta aos boleros e merengues tocados nas “gafieiras” e “cabarés” da cidade nos anos 50 e 60 do século XX. Contudo, a sua construção como um estilo musical típico inicia-se em fins da década de 70 e começo da de 80, principalmente com sua difusão nas, agora, festas de brega (COSTA, 2009, p. 18).

Assim, o sentido de brega também não está restrito ao arranjo musical. Compreende a dança e as festas, tendo, desde sempre, uma forte ligação com a tecnologia, consolidada com o advento do tecnobrega na virada do século XX para o século XXI. Afinal, desde a época em que o merengue e o bolero protagonizavam as aparelhagens, essas festas já eram caracterizadas por “uma unidade de controle com mesa de som, duas ou mais caixas de som altas e com potentes alto-falantes e um controlador do equipamento, chamado hoje de DJ (*Disc Jockey*)” (COSTA, 2009, p. 30). Máquinas sonoras que acompanharam a evolução da tecnologia ao longo de mais de sessenta anos. A ostentação tecnológica predomina, hoje, nas aparelhagens. Festas que estão para o brega assim como as micaretas estão para o *axé music*, gênero bastante difundido como autenticamente baiano, e os bailes para o *funk*, expressão musical considerada como egressa da periferia carioca (COSTA, 2009).

Desse modo, o carimbó e o brega representam música feita não só para ouvir, mas para ver, dançar e cantar junto. São gêneros constituídos por discursos verbais e não verbais, convocados em concordância com o contexto histórico, social, cultural, econômico e comunicacional em vigor e capazes de mobilizar subjetividades. Para tanto, não podem ser sempre os mesmos: variam tanto quanto variarem os mercados simbólicos por onde circularem. Nas próximas seções, discutimos a nossa perspectiva teórica em torno desse objeto de estudo.

2.1 A ESPECIFICIDADE COMUNICACIONAL

Ao longo de 2013, nosso primeiro ano de mestrado, ouvimos diversas vezes de algumas professoras do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia²⁶, da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA), que “o objeto de estudo é construído teórica e metodologicamente”. No entanto, isso só se clarificou ao lermos, durante a disciplina “Metodologia da Pesquisa em Comunicação”, em Orozco e González (2011, p. 39), que o objeto de estudo não é uma “coisa”, mas, sim, a interação calibrada e organizada de “muitas coisas”²⁷. Eis, portanto, o objeto de estudo desta dissertação: *o carimbó e o brega como gêneros musicais em cuja configuração comunicacional são acionadas estratégias discursivas, visando a mobilizar subjetividades diversas em um mercado global e capazes de propor sentidos sobre identidades culturais*. Objeto construído a partir de conceitos extraídos de duas teorias: os Estudos Culturais e a Semiologia.

Antes, porém, de enveredarmos pela discussão teórica de nosso objeto de estudo e mostrarmos como os conceitos ora convocados serão empregados em nossa análise, é válido situarmos tal objeto de conhecimento dentro da área da Comunicação, nosso lugar de fala. Para isso, recorreremos a autores como Martín-Barbero, Vera França, José Luiz Braga e Jeder Janotti Júnior.

Começamos por Jesús Martín-Barbero (2001), autor responsável pela inscrição da comunicação na cultura ao propor o deslocamento de análise dos meios para as mediações, “isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 271). Nosso objeto de estudo configura-se dentro da área da Comunicação primeiramente a partir do que Martín-Barbero (2001) denomina de “natureza comunicativa da cultura”. Tal conceito permite analisar as manifestações culturais como processos produtores de significações, e não de mera circulação de informações, nos quais o receptor não se limita a decodificar o conteúdo depositado pelo emissor na mensagem, mas é, também, um produtor de significações (MARTÍN-BARBERO, 2001).

Desse modo, a cultura dispõe de uma natureza comunicativa. Ao produzir significações, configura-se, também, como processo comunicacional, do ponto de vista de Vera França (2001, p. 16), que o define como “algo vivo, dinâmico, instituidor – instituidor de sentidos e de relações, lugar não apenas onde os sujeitos dizem, mas também assumem papéis sociais e se constroem socialmente; espaço de realização e renovação da cultura”.

²⁶ Fazemos questão de registrar, mais uma vez, nossa gratidão às professoras Maria Ataíde Malcher, Netília Seixas, Jane Marques e, principalmente, Regina Lima, orientadora desta pesquisa, pela dedicação, disponibilidade e sensibilidade acadêmica, sempre imbuída de muita competência.

²⁷ Tradução nossa.

Tal perspectiva possibilita abordamos o carimbó e o brega como processos comunicacionais. Afinal, ambos costumam ser evocados em contextos de autoafirmação de sujeitos enquanto paraenses, reiterando, assim, um lugar de fala e um papel social. No âmbito da valorização global de diferenças regionais (HALL, 2011), são acionados como estratégias comunicacionais, buscando instituir sentidos e relações junto a um mercado simbólico ávido por consumir regionalismos, conforme vimos no primeiro capítulo.

A construção do nosso objeto de estudo na Comunicação exigiu pensarmos fora da lógica transmissiva emissor-mensagem-receptor, característica do paradigma informacional e atualmente rechaçada na área. Um esgotamento paradigmático acompanhado, sim, de uma enxurrada de críticas, mas não da construção, proposição e aceitação de outro modelo (FRANÇA, 2003). Diante desse impasse, Vera França parte dos estudos do sociólogo francês Louis Quéré, sobre o que ele define como “modelo praxiológico da comunicação”, para estudá-la na dimensão social e simbólica, em contraposição ao papel instrumental atribuído a ela no paradigma informacional, também chamado por Quéré de “modelo epistemológico” (FRANÇA, 2003).

No modelo praxiológico, a comunicação é “tomada como lugar de construção dos fenômenos sociais, atividade organizante da subjetividade dos homens e da objetividade do mundo” (FRANÇA, 2003, p. 43). De modelo epistemológico, a comunicação é convertida em prática, ação, intervenção, experiência, na qual o papel dos interlocutores ultrapassa as funções de emitir e receber e passa a se realizar na natureza de sujeitos relacionais, produtores e interpretantes de sentido (FRANÇA, 2003). Outrora emissores e receptores alocados nas extremidades estanques denominadas de emissão e recepção, de fluxo unilateral, os interlocutores envolvidos no processo comunicacional são, no modelo praxiológico, reconhecidos como sujeitos sociais imersos em processos recíprocos de produção e interpretação de sentidos (FRANÇA, 2001).

A partir dos estudos de Louis Quéré, França (2003, p. 40-41) destaca ainda que, enquanto no modelo epistemológico (paradigma informacional) o sujeito é encarado como monológico, monovalente, fala independentemente do outro, no modelo praxiológico ele é dialógico: “fala não apenas para o outro, mas *com* o outro”. “Essa concepção [praxiológica] se identifica bastante com a perspectiva do dialogismo bakhtiniano e com seu conceito de sujeito” (FRANÇA, 2003, p. 41). Como trabalhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, o dialogismo joga por terra os modernos ideais iluministas de indivíduo autossuficiente, uno e

centrado, ao defender a constituição relacional dos enunciados²⁸ e também dos próprios sujeitos do discurso.

Constituição que se dá, no pensamento bakhtiniano, por meio do diálogo com outros enunciados, outros sujeitos, outros textos e contextos, caracterizando “tonalidades dialógicas” sem as quais se torna impossível a compreensão do estilo do enunciado (BAKHTIN, 2011, p. 298):

Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (BAKHTIN, 2011, p. 298).

Ainda segundo Bakhtin (2011, p. 262), “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”. Tais gêneros, então, conferem inteligibilidade aos enunciados, sendo elaborados por meio do acionamento de determinados discursos integrantes do repertório sociocultural dos interlocutores, logo, capazes de serem reconhecidos por estes.

Os gêneros discursivos são constituídos dialogicamente, sem perder de vista o repertório sociocultural e as expectativas alheias, os quais permeiam não só os enunciados do sujeito, mas também a ideia que esse sujeito tem dele mesmo. Apesar de se realizarem pelo sujeito, os processos discursivos não têm origem nele, destaca Orlandi (1997, p. 80), pois, ao falar, ele se divide: “as suas palavras são também as palavras do outro”. Na perspectiva bakhtiniana do dialogismo, o “eu” está impregnado do “outro”.

Perspectiva de extrema importância para a análise do nosso objeto de estudo, o carimbó e o brega. Não obstante serem reivindicados como autenticamente paraenses, fazendo jus ao apelo identitário de que usufruem no Pará, esses gêneros musicais são confeccionados não apenas para o “outro”, mas a partir desse “outro”, o não paraense, no contexto global de valorização de regionalismos. Configuram-se comunicacionalmente em meio à tensão entre políticas de identidade e de alteridade.

A incorporação de sonoridades de baixo, guitarra e bateria ao carimbó quando da assimilação desse gênero pela indústria musical, em meados da década de 1970 (COSTA 2010), deve-se à reconfiguração discursiva cujo intuito era adequá-lo às expectativas do público de fora do Pará. Imprimir-lhe, desse modo, uma sonoridade *pop*, para que o carimbó

²⁸ Em Bakhtin (2011), o enunciado equivale à maneira como se efetua o emprego da língua, refletindo não só pelo conteúdo temático, mas principalmente pela construção composicional (em alusão aos gêneros discursivos, tratados posteriormente) as condições e as finalidades do campo da atividade humana no qual é produzido.

pudesse ser reconhecido pelo não paraense, mas sem afetar o rótulo de música paraense por excelência. Estratégia que, mesmo assim, não foi capaz de evitar o imbróglio identitário no qual se envolveram os artistas Pinduca e Verequete – representantes do que seriam as modalidades tradicional e moderna, respectivamente – e capaz de ilustrar as tensões culturais, mercadológicas e políticas em meio às quais se dá a configuração comunicacional do carimbó.

Dialogismo, por conseguinte, não é sinônimo apenas de conformidade, mas também de resistências; envolve, enfim, o exercício de um poder cultural que está refletido nas várias estratégias mobilizadas na constituição do carimbó e também do brega, como as estratégias de reconfiguração discursiva. Não raro ouvimos, nas periferias e na programação das emissoras de rádio paraenses, músicas vinculadas ao gênero brega cujas letras empregam termos e expressões de cunho sexual, passíveis de serem considerados obscenos por públicos de cariz mais conservador.

É o caso de “Marmita”, do cantor de tecnobrega Jurandir, na qual o ouvimos, logo nos primeiros segundos, convidar uma mulher, a “gatinha”, para conhecer um carro. Já o refrão diz “quem entra nesse carro é comida / por isso o nome dele é ‘marmita’”, metáfora da consumação do ato sexual com a possível passageira. Essas letras têm sido silenciadas – ou pelo menos atenuadas – na exportação do brega/tecnobrega para fora do Estado sob o discurso de música autenticamente paraense.

Dois exemplos, acima, de como a configuração comunicacional do carimbó e do brega se dá de maneira dialógica, em meio às expectativas tanto dos paraenses quanto do “outro”, o não paraense. Desse modo, o dialogismo é um dos conceitos-chave desta dissertação. Foi extraído da Semiologia, teoria integrante do quadro teórico de referência desta pesquisa, junto com os Estudos Culturais. A Semiologia, de acordo com Lima (2010, p. 33), é a “ciência que estuda os fenômenos da comunicação como sendo [fenômenos] de produção de sentidos”. Dela extraímos outros conceitos-chave, além do dialogismo, dos quais falaremos na próxima seção.

2.2 DO CÓDIGO AO SENTIDO

Surgida nos anos 1940, então atrelada à noção de código, a Semiologia passou a se ocupar da questão da significação a partir da década de 1960, quando Roland Barthes sugere inverter a proposição de Saussure, de criação de uma ciência geral dos signos chamada Semiologia e da qual a Linguística seria um ramo (LIMA, 2010). Na obra “Elementos de

Semiologia” (1964), Barthes propõe a Semiologia como parte da Linguística e encarregada das grandes unidades do discurso:

Ao fazer isso, [Barthes] acredita que nenhum sistema simbólico pode ter concretude ou existir fora do sistema da linguagem. Para tanto, Barthes organiza o livro segundo rubricas extraídas da Linguística Estrutural e afirma seu objetivo de *tirar da linguística os conceitos analíticos a respeito dos quais se pensa a priori serem suficientemente gerais para a preparação da pesquisa semiológica*. Essa declaração tem boa acolhida e passa a constituir uma referência obrigatória para todos os estudos semiológicos dos anos 60 e 70 (LIMA, 2010, p. 37).

Nessa época, a Semiologia já estava debruçada sobre o modo de produção do significado, e não mais sobre o código, em uma abordagem estruturalista que lhe garantiu o estatuto de ciência (LIMA, 2010). “É, portanto, em ‘Elementos de Semiologia’ que Barthes *arruma a casa*, dando transparência a uma teoria da nova ordem de estudos da comunicação, baseados na análise mais interna dos meios, a partir da estrutura imanente do texto” (LIMA, 2010, p. 37)²⁹. No entanto, o mesmo estruturalismo que assegurou à Semiologia o estatuto científico custou-lhe, posteriormente, severas críticas em função da análise interna dos textos (LIMA, 2010). Somadas à crise enfrentada pelo estruturalismo na década de 1970, tais críticas provocaram uma ruptura epistemológica e a abertura da Semiologia para uma nova proposta teórica (LIMA, 2010).

Deu-se, então, a incorporação dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia à Semiologia, os quais ensejaram uma abordagem da língua de caráter mais social e menos estrutural, dando início à terceira fase semiológica, a dos Discursos Sociais (LIMA, 2010). Foi um momento de grande virada para essa teoria. A visão mais social da linguagem em Bakhtin, possibilitada pela formação marxista desse pensador russo, enriqueceu a perspectiva semiológica (LIMA, 2010). Visada revelada, sobretudo, no conceito de polifonia, que rejeita a ideia de sujeito individual, compreendendo-o como constituído por vozes e experiências múltiplas, diferenciadas, de mesmo valor, não subsumidas umas nas outras.

Bakhtin (1997) trabalha a polifonia a partir do escritor russo Dostoievski, em cujas obras constatou uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas” (BAKHTIN, 1997, p. 4):

²⁹ De acordo com Lima (2010), foi Umberto Eco, na obra “Apocalípticos e Integrados”, quem abriu caminho para a Semiologia como novo modelo teórico para entender os meios de comunicação quando comparada aos funcionalistas e aos frankfurtianos, entusiastas e críticos da indústria cultural e, por isso, denominados por Eco de integrados e apocalípticos, respectivamente. “Desde então, tudo converge para uma proposta de análise semiológica, na qual a *significação* assume um papel relevante. Inicia-se assim uma sofisticada linha de pesquisa, típica do novo estilo (...) A Semiologia passa a ser a chave para a compreensão do processo comunicacional e é, portanto, dela o papel e o destino de realizar as leituras corretas da indústria cultural” (LIMA, 2010, p. 36).

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante* (BAKHTIN, 1997, p. 4).

Não se trata, portanto, de um autor onipotente, supremo sujeito do discurso ao qual estão submetidos os personagens do romance, como marionetes. Trata-se, sim, de uma espécie de fragmentação da consciência do autor em sujeitos diferenciados, com experiências as mais diversas, reunidos no romance polifônico, crônica dos tempos de instauração do capitalismo³⁰ (BAKHTIN, 1997). Polifônicos o são o carimbó e o brega, o que faz desse princípio bakhtiniano mais um conceito-chave para o nosso trabalho. Como mostramos no primeiro capítulo, o carimbó ecoa sonoridades africanas e indígenas, além de evocar, também, a influência ibérica (IPHAN, 2013), remetendo-nos, assim, à história do Brasil.

As sonoridades caribenhas tomadas de empréstimo por Pinduca há cerca de quarenta anos para o carimbó também ilustram a perspectiva polifônica de Bakhtin (1997), caracterizada por vozes diferentes, não subsumidas umas nas outras, convocadas para compor uma pretensa unidade atravessada, no entanto, por diversidades. Assim o é a maneira de ser paraense proposta no carimbó: tão autêntica quanto fragmentada. Pensemos, também, no caso do brega, gênero cujas músicas ressoam sonoridades do merengue e do bolero e também do *rock* e da Jovem Guarda, além da música eletrônica, no caso do tecnobrega. A polifonia é ainda mais explícita, arriscamos afirmar, neste subgênero, cujos artistas costumam se apropriar de músicas internacionais, criando versões de canções *pop* e *rock* para o português.

É o caso da música “Hoje Eu Tô Solteira”, com a qual a cantora Gaby Amarantos começou a ascender na mídia nacional em 2010. Trata-se de versão de *Single Ladies*, lançada pela cantora norte-americana Beyoncé em 2008, conforme vimos no primeiro capítulo. Versão, inclusive, da qual Amarantos abriu mão, assim como o fez com a alcunha “Beyoncé do Pará”, quando do lançamento do primeiro disco solo, via Som Livre, em 2012: a música não entrou. O carimbó e o brega, desse modo, estão impregnados de outras vozes.

Importante para a virada epistemológica na Semiologia, o trabalho de Bakhtin foi de suma importância, também, para iluminar novas abordagens da Comunicação, para além do

³⁰ “De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo” (BAKHTIN, 1997, p. 19). A polifonia, desse modo, não significa a reunião pretensamente harmônica de vozes, mas, sim, a convocação delas em meio à tensão, ao conflito de se almejar a unidade em meio à diversidade.

paradigma informacional (FRANÇA, 2003). Daí Vera França (2003) afirmar, como já anunciado, a proximidade entre o modelo praxiológico de Quéré e a perspectiva do dialogismo bakhtiniano, que rechaça a ideia iluminista de unidade e autossuficiência ao enfatizar a constituição relacional do sujeito do discurso, a partir do outro.

Bakhtin “antecede de quase cinquenta anos as orientações da linguística moderna”, afirma Marina Yaguello na introdução da sétima edição de “Marxismo e Filosofia da Linguagem” (BAKHTIN, 1995, p. 14). Bakhtin (1995) foi pioneiro, aliás, na inversão das proposições de Saussure quando, em 1920, valorizou a fala, a enunciação, como atividade de interação social, em vez de se debruçar sobre a língua como sistema abstrato. Barthes só sugeriria inverter proposição de Saussure quarenta anos depois, na década de 1960 (LIMA, 2010).

Daí a natureza dialógica do sujeito, o qual, agora, fala não apenas para o outro, mas com o outro, como destaca França (2003) acerca do modelo praxiológico, em um processo de interação que não perde de vista o contexto social imediato: “O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis” (BAKHTIN, 1995, p. 106). A Semiologia não poderia, portanto, continuar debruçada sobre a questão de uma significação singular, em visada estruturalista desconectada do caráter social da linguagem:

Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A *palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido etc.). Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado (BAKHTIN, 1995, p. 112).

Na terceira fase da Semiologia, a fase dos Discursos Sociais, “o problema do significado cede lugar à questão de como o sentido circula e é consumido” (LIMA, 2010, p. 38). Passamos, então, da ideia de significação fixa para a de sentido movente. Lembremo-nos também da definição praxiológica de processo comunicacional em França (2001), o qual envolve sujeitos imersos em processos recíprocos de produção e interpretação de sentidos. Tal produção e interpretação de sentidos já não ocorrem, entretanto, em lugares fixos e pré-determinados, como no paradigma informacional, segundo a lógica emissão-mensagem-recepção. Realizam-se de acordo com um processo de semiose infinita, no qual a própria

produção já se configura como uma interpretação prévia das “escutas possíveis” (BRAGA, 2012), procurando moldar o discurso segundo as competências comunicacionais do público³¹.

Para Bakhtin (2011), essa audibilidade configura-se como relação dialógica, pois

(...) todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o silêncio eterno do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Logo, o sentido também é uma produção dialógica. Sentido, aliás, é outro conceito-chave desta dissertação, voltada para a análise dos sentidos sobre identidades culturais propostos nas estratégias discursivas acionadas na configuração comunicacional do carimbó e do brega. E, por sentido, compreendemos o “*processo de produção e de construção*, para o que cada sujeito, tendo como parâmetro a sua incompletude, tenta ‘aliviar’ e/ou ‘abolir’ a distância que os separa”, conceito elaborado por Fausto Neto³² (1995, p. 204, grifo nosso).

Trabalharemos na perspectiva dos sentidos possíveis, posto que não faremos um trabalho de recepção, mas, sim, de análise dos sentidos sobre identidades culturais passíveis de serem produzidos a partir das estratégias discursivas acionadas no carimbó e no brega. Sentido não como algo estanque, dado, mas *movente*, conforme a perspectiva de Fausto Neto (1995). Logo, não podemos prever os sentidos capazes de serem produzidos quando da circulação e reconhecimentos dos discursos, e alguns exemplos ilustram essa diversidade de leituras a respeito do carimbó e do brega.

Um deles é o projeto “Área 91”, de autoria do fotógrafo carioca Thales Leite, composto por uma série de fotografias retratando a semelhança entre as aparelhagens – icônicas máquinas de som, cheias de efeitos visuais, utilizadas nas festas de brega realizadas nas

³¹ Na contramão da perspectiva informacional, que prega fluxo unilateral da produção para a recepção, José Luiz Braga (2012) defende um contrafluxo, da recepção para a produção, caracterizando uma escuta possível: “A ideia de um contrafluxo, da recepção para a produção, se contrapõe ao risco de confundir comunicação com o fluxo informacional, pois este é sempre unidirecional. Na comunicação, a própria produção é resultante de uma escuta. Entendo, pois, que é da reverberação mútua entre escutas e falas, de parte a parte, que se alimentam os processos interacionais em sua produção de sentido” (BRAGA, 2012, p. 31).

³² Fausto Neto (1995) afirma ainda, na elaboração do conceito de sentido, que os interlocutores valem-se do contrato de leitura para aliviar e/ou abolir a distância entre eles nesse processo de construção; é o contrato de leitura, segundo o autor, que viabiliza a interação entre texto e leitor. Porém, nós vamos abrir mão de trabalhar com o conceito de contrato, pois os próprios conceitos de gênero e gênero musical, da forma como os estamos utilizando, a partir de Martín-Barbero (2001) e Janotti Júnior (2006), abarcam essa perspectiva de estratégia comunicacional, tal qual discutiremos posteriormente.

periferias de Belém – e a estética dos filmes de naves espaciais da era pré-computação gráfica, e aí podemos citar “2001- Uma Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick.

O “Área 91” representa, pois, a leitura do fotógrafo carioca sobre alguns discursos acionados no âmbito do brega produzido no Pará. O olhar do outro, portanto, calcado em referências as mais diversas, conforme o próprio artista explicita ao justificar o nome do projeto, em texto disponível no *site* oficial³³:

O nome “Área 91” faz referência ao código de comunicação de Belém e também à base militar americana “Área 51”, na qual, segundo ufólogos, o governo estadunidense esconde e estuda objetos voadores não identificados; essas alegações geraram pautas para a imaginação de vários autores e roteiristas de ficção científica (LEITE, 2012).

A ostentação visual e tecnológica do brega – e, sobretudo, do tecnobrega – remeteu Thales Leite a outros textos e contextos, o que nos remete ao conceito bakhtiniano de dialogismo. Bakhtin, aliás, destaca o caráter responsivo e dialógico da própria compreensão: “compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN, 1995, p. 33-34). No processo de leitura dos produtos midiáticos, de construção de sentidos, acionamos o nosso repertório cultural: aproximamos esses produtos de determinadas referências, distanciamos de outras; atemo-nos a determinados enunciados e desprivilegiamos outros; além da possibilidade de notarmos, também, a presença e a irrupção de outras vozes, caracterizando a polifonia bakhtiniana.

Outro exemplo acerca do caráter movente do sentido é fornecido por declaração da cantora Lia Sophia, nascida na Guiana Francesa e cuja carreira iniciou no Pará. Lia rechaça o rótulo carimbó eletrônico, atribuído por parte da crítica especializada à música dela, evocando “percussões paraenses e afroindígenas”: “A gente coloca um tecladinho aqui ou ali. Mas essa [a nomenclatura ‘carimbó eletrônico’] é a impressão, né? É a leitura que se tem”³⁴, completa a cantora, em episódio relatado também no primeiro capítulo deste trabalho.

Assim, não podemos encarar o sentido como algo dado, estanque, e perder de vista o caráter movente desse processo de construção e de produção. Mas não podemos, tampouco, negar a existência de uma ilusão da unidade do sentido, por parte do emissor, a qual, para Orlandi (1997, p. 18-19), “é efeito ideológico, é construção necessária do imaginário

³³ Disponível em: <<http://www.area91.art.br/>>. Acesso em: 15 out. 2014.

³⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZGNCDVt76Jo>>. Acesso em: 7 set. 2014.

discursivo”³⁵. Tal ilusão da unidade do sentido é fruto do efeito de supremacia assinalado por Foucault (2007) no exercício horizontal de poder, privilégio usufruído pela indústria cultural na contemporaneidade. Ela investe os discursos de uma pretensa unidade em meio à diversidade e ao caráter movente dos sentidos, e a nomenclatura “terruá” é exemplo disso:

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?

Assim descrita³⁶ pela Funtelpa, instituição responsável pelo Terruá Pará, o termo “terruá” ilustra a tentativa de domesticação à qual o sentido é submetido no âmbito da indústria cultural. Essa estratégia discursiva, no entanto, não subtrai do receptor a condição de sujeito do discurso:

(...) tais campos [emissão e recepção] se estruturam relacionalmente, não gozando, nenhum deles, de hegemonia, no que diz respeito à posição estrutural de campos enunciadores. As “instruções” feitas pela emissão à recepção repousam, portanto, no mecanismo implícito, de que a emissão “sabe que a recepção sabe”... Apesar de, socialmente, se constatar a existência de um pólo que estrutura e regula a emissão dos discursos, isso não quer dizer que, a despeito de esse pólo imaginar os efeitos de sentido, haja o desaparecimento da condição de sujeito do discurso, algo que, aliás, está em ambos os pólos (FAUSTO NETO, 1995, p. 198).

Com base nesse preceito de que a “emissão sabe que a recepção sabe” são estruturados os gêneros musicais, a exemplo do carimbó e do brega, como mostramos quando discutimos o dialogismo e os gêneros do discurso a partir de Bakhtin (1995, 2011). Assim, consideramos os gêneros musicais como *gramáticas de produção do formato canção, nas quais as estratégias discursivas, acionadas pelo campo da produção já com base nas possíveis leituras dos receptores, propõem sentidos sobre identidades culturais*. Elaboramos essa definição a partir do conceito de gêneros musicais proposto por Jeder Janotti Júnior:

(...) gramáticas de produção do formato canção que envolvem estratégias produtivas e o sistema de recepção, os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através de estratégias de leituras inscritas nos produtos midiáticos. Antes de

³⁵ “Trata-se do ideológico cada vez que uma produção significativa (quaisquer que sejam seu suporte e suas matérias significantes em jogo) é considerada *em suas relações com os mecanismos de base do funcionamento social enquanto condições de produção do sentido*. Em outras palavras, ‘ideológico’ é o nome do *sistema de relações entre um discurso e suas condições (sociais) de produção*” (VERÓN, 2004, p. 56). Perspectiva, a de Verón, bastante próxima à de Bakhtin (1995, p. 31), para quem “tudo o que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*.”.

³⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=T1JBIYxom5I>>. Acesso em: 6 set. 2014.

ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e reconhecimento (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 7).

Como gramáticas de produção, os gêneros musicais configuram-se como *modelos de processos de produção discursiva*, a partir da definição de Verón (2004). Modelos capazes de variar na medida em que variarem os mercados e os públicos almejados pelos sujeitos da indústria cultural, remetendo-nos à relativa estabilidade do gênero discursivo da qual fala Bakhtin (2011). Desse ponto de vista, os gêneros têm uma dimensão matricial: funcionam como matrizes culturais, conforme fala Martín-Barbero (2001) a respeito do melodrama.

Gramática de produção é conceito proposto por Verón (2004). Abrange o que este autor define como *condições de produção de um discurso* ou, mais especificamente, os elementos extradiscursivos, que concorrem para o acionamento de determinados discursos e o conseqüente descarte de outros – em outras palavras, o *contexto*. É o texto perpassado pelo contexto, perspectiva tão importante para a abordagem social da linguagem à qual a Semiologia da Terceira Geração, a dos Discursos Sociais, propôs-se por meio da incorporação de conceitos bakhtinianos (LIMA, 2010).

De que forma analisar, por conseguinte, a incorporação das sonoridades de baixo, guitarra e bateria ao carimbó, em meados da década de 1970, se não considerarmos o contexto de assimilação desse gênero musical pela indústria cultural? De que forma compreendermos os ecos de músicas consideradas como caribenhas (merengue, calipso) que ressoam, hoje, no brega, se não pela trocas culturais empreendidas no âmbito do que Farias (2011) denomina de “rede de difusão cultural transatlântica” – ou seja, se não pela história?

As sonoridades de baixo, guitarra e bateria e as sonoridades de música afro-latino-caribenha estão para o carimbó e para o brega como as vozes constatadas por Bakhtin (1997) estão para a obra de Dostoievski, responsáveis por fazer dos romances desse escritor russo obras eminentemente polifônicas: repletas de vozes alheias que representam a constituição fragmentada, e não autossuficiente, do sujeito do discurso. A história, afinal, não é linear, mas repleta de rupturas (FOUCAULT, 2007).

Assim, o carimbó e o brega são reflexos de experiências³⁷ culturais diversas. Experiências cuja fragmentação foi potencializada pelo advento dos dispositivos de informação, ou seja, da indústria cultural, que desatrelou o grupo de pertença do grupo de

³⁷ Vimos no primeiro capítulo, a partir de Rodrigues (1994), que projetamos as nossas experiências na linguagem.

referência³⁸ ao possibilitar o alargamento da experiência humana para além da fronteira geográfica (RODRIGUES, 1994). O que fica claro no depoimento do produtor musical, instrumentista e compositor paraense Manoel Cordeiro para o programa “Terruá Entrevista”³⁹:

Aqui na Amazônia a gente sempre ouviu essas músicas vindas das rádios aqui do Caribe (...) Então eu escutava muito, no final da tarde, essas rádios que tocavam merengue, rumba... E isso passou a fazer parte da infância da gente. Quando começou a tocar, a gente colocou isso como ingrediente da música.

Relato que faz coro ao parágrafo extraído do texto de Júlio Maria (2014) para o Estadão, com o qual iniciamos o capítulo anterior, sobre a experiência musical do Mestre Solano, guitarrista e compositor paraense associado ao gênero conhecido como guitarradas, bastante reivindicando como autenticamente paraense assim como o carimbó e o brega. Gêneros, então, que dialogam com discursos outros, os quais usufruem de apelo comunicacional junto a outros públicos, e apropriam-se desses discursos alheios para mobilizar outras subjetividades.

É o caso das sonoridades de guitarra, baixo e bateria junto aos sujeitos não nascidos e não residentes no Pará, incorporadas ao carimbó quando da exportação do gênero para fora do Estado, conforme estratégia de reconfiguração discursiva. E é o caso das sonoridades afro-latino-caribenhas junto a uma parcela da população paraense familiarizada com o merengue, por exemplo, o qual, junto com o bolero, dominava as festas de aparelhagens nas décadas de 1950, antes mesmo do brega. Daí este gênero recorrer àquelas sonoridades.

Mais do que perpassado pelo texto, os gêneros estão perpassados pela história. Constituem-se como matrizes culturais ao conjugarem as lógicas da emissão com as lógicas do consumo, na recepção, e ao conjugarem, também, as lógicas do formato com as lógicas dos usos e dos modos de ler (MARTÍN-BARBERO, 2001). São lugares de tensão por excelência:

(...) o gênero é hoje um lugar-chave da relação entre matrizes culturais e formatos industriais e comerciais. Temos vivido separando completamente estas duas coisas. Uma coisa era o estudo dos textos literários ou das matrizes culturais, e outra, o estudo dos formatos. O gênero é lugar de osmose, de fusão e de continuidade históricas, mas também de grandes rupturas, de grandes descontinuidades entre essas matrizes culturais, narrativas, gestuais, estenográficas, dramáticas, poéticas em geral, e os formatos comerciais, os formatos de produção industrial (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 66).

³⁸ Segundo Rodrigues (1994, p. 129), o grupo de pertença é “delimitado pelo espaço colectivo em que se nasce, se cresce, se trabalha, se procria e se morre” e coincidia, nas sociedades tradicionais, com o grupo de referência, “que oferece os modelos a imitar e reproduzir”.

³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6ok69aO3fQw>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

É, aliás, de Martín-Barbero (2001) o conceito de gênero que subsidia a definição de gênero musical proposta por Janotti Júnior (2006), da qual deriva o conceito de gênero musical a ser empregado em nossa análise. Trataremos mais a fundo a questão dos gêneros ao discutirmos, na próxima seção, os Estudos Culturais, teoria componente do quadro teórico de referência desta pesquisa, junto com a Semiologia.

2.3 A CULTURA COMO PRÁTICA DISCURSIVA

Campo de estudos surgido na virada da década de 1950 para 1960, no *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCSC)*, da Universidade de Birmingham, Inglaterra, os Estudos Culturais estão voltados para questões como cultura, ideologia, linguagem e simbólico (HALL, 2013), todas abordadas neste estudo. De acordo com Stuart Hall (2013, p. 236), cabe aos Estudos Culturais “analisar certos aspectos da natureza constitutiva e política da própria representação, das suas complexidades, dos efeitos da linguagem, da textualidade como local de vida e morte”. Hall apresenta tal assertiva após mencionar a AIDS como exemplo de questão sobre a qual os Estudos Culturais podem se debruçar:

Além das pessoas que estão morrendo, ou que vão morrer, há uma parcela numerosa de pessoas que estão morrendo, das quais ninguém fala. Como podemos negar que a questão da AIDS está relacionada com a representação de certas pessoas em detrimento de outras? (HALL, 2013, p. 236)

Raciocínio semelhante pode ser utilizado na análise da epidemia do ebola, a qual, arriscamos afirmar, só ganhou as manchetes de jornais mundo afora e a atenção das autoridades mundiais quando começou a fazer vítimas fora do continente africano, particularmente na Europa e nos Estados Unidos. Nesse contexto, negros africanos, residentes no município paranaense de Cascavel, passaram a ser alvo de (mais) discriminação, após anúncio da suspeita de contaminação de um deles por ebola, em outubro de 2014⁴⁰. Também da África eram provenientes os negros utilizados como mão de obra forçada na sociedade escravocrata do Brasil Colonial.

O que representa, afinal, a África, assim como os homens e mulheres africanos, para as demais regiões do globo? De qual forma essa representação influenciou – e ainda influi – na postura colonialista e desumana das sociedades ocidentais em relação às vidas daquele

⁴⁰ Ver matéria intitulada “Ebola: imigrantes negros são discriminados depois de caso suspeito no PR”. Disponível em: <<http://web03.jb.com.br/ciencia-e-tecnologia/noticias/2014/10/16/ebola-imigrantes-negros-sao-discriminados-depois-de-caso-suspeito-no-pr/>>. Acesso em: 15 out. 2014.

continente? Postura, aliás, persistente ainda hoje. As covardes reações à epidemia do Ebola são exemplo disso. De questionamentos como esses os Estudos Culturais devem se ocupar, na tensão entre teoria e prática. Uma produção teórica que, para Hall (2013), só faz sentido se resultar em intervenção política, proporcionando, por exemplo, políticas públicas eficazes para os problemas sociais da África, o que exige o descarte da eurocêntrica visão de superioridade cultural com que os países desenvolvidos enxergam, secularmente, o continente africano e, também, a América Latina.

Postura colonialista refletida, também, na visão essencialista com que esses países desenvolvidos enxergam as culturas e identidades experimentadas nas sociedades da periferia do globo (HALL, 2011). Visão que, apesar de não condizer com os processos multiculturais, intensificados pela colonização europeia⁴¹, foi convertida em vontade de verdade (FOUCAULT, 1999) pela indústria cultural no âmbito de uma valorização de regionalismos (HALL, 2011).

Vontade de verdade, “assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, [que] tende a exercer sobre os outros discursos (...) uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (FOUCAULT, 1999, p. 18). Uma vontade de verdade representada, no caso desta pesquisa, pela ideia de autenticidade cultural e identitária, a qual se configura como estratégia discursiva mobilizada pela indústria cultural, em contexto de valorização de regionalismos, com o intuito de intensificar a visibilidade do carimbó e do brega, por exemplo, no mercado de música (inter) nacional.

Está diretamente relacionada à ilusão da unidade de sentido da qual fala Orlandi (1997), configurando-se como estratégia de comunicação diante de um mercado simbólico globalizado, afeito ao consumo de culturas consideradas como exóticas, estanques, supostamente ainda não atingidas pelas lógicas da globalização. Visão, no entanto, não condizente com as experiências culturais da periferia do globo:

(...) as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares “fechados” – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados”. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a “periferia” também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual (HALL, 2011, p. 80).

⁴¹ “As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) – e com crescente intensidade desde então – a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente ‘mistas’” (HALL, 2013, p. 60).

Tal fantasia colonial influi na configuração comunicacional dos gêneros musicais ora estudados. O conceito de gênero musical, aliás, permite-nos compreender a música popular massiva tanto no aspecto estético quanto como produto da indústria cultural (JANOTTI JÚNIOR, 2006), no ensejo da proposta de Martín-Barbero (1995, 2001) de encararmos o gênero como mediação entre matrizes culturais e formatos industriais e comerciais.

Janotti Júnior (2006) elaborou o conceito de gêneros musicais a partir da definição de Martín-Barbero (2001) para gêneros: momentos de negociação entre produção e audiência, que exigem a construção de uma pragmática capaz de dar conta de como opera o reconhecimento deles em comunidades culturais, não sendo abordáveis em termo de semântica e nem de sintaxe. Em outras palavras, os gêneros só podem ser compreendidos quando os analisamos sem perder de vista o contexto social imediato, de produção, circulação e também de consumo.

Não podemos, então, compreender os gêneros encarando-os apenas do ponto de vista da emissão, quando a própria produção constrói a recepção no interior do processo discursivo, por meio das operações articuladas pela linguagem: “a recepção não é uma abstração: ela é construída discursivamente” (FAUSTO NETO, 1995, p. 194). Perspectiva capaz de nos remeter à ideia da escuta possível, ou do contrafluxo da recepção para a produção, trabalhada por Braga (2012).

Por isso, não podemos, também, debruçarmo-nos sobre os gêneros – gramáticas de produção, do ponto de vista de Janotti Júnior (2006) – sem levarmos em conta, também, o que Verón (2004) chama de gramáticas de reconhecimento, ou seja, as condições de produção do sentido na recepção. Até porque estamos trabalhando fora da lógica transmissiva emissão-mensagem-recepção e considerando o processo comunicacional como dialógico por excelência.

Os gêneros, portanto, representam um *entrelugar* entre as esferas da produção e da recepção: são mediações, nos termos de Martín-Barbero (2001). Daí este autor aclamá-los como importantes para os estudos em recepção, ao inscrever a comunicação na cultura, segundo visada de estudos cujo foco se constitui nas mediações e não mais nos meios (MARTÍN-BARBERO, 2001).

Para produzir sentidos e mobilizar subjetividades as mais diversas, os gêneros devem se configurar tanto ou mais como estratégias de leitura do que de escritura: são estratégias de interação (MARTÍN-BARBERO, 1995, 2001). “Enquanto as pessoas não encontram a chave

do gênero, não entendem o que está se passando na história”⁴² (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 64). Há, portanto, o imperativo de as pessoas se reconhecerem nesses produtos para, só então, consumirem-nos, interagirem com eles, converter o texto em pretexto para a interação.

A carga de exotismo atribuída à Amazônia no que Hall (2011) chama de “fantasia colonial” representa, sim, uma postura colonialista de certos países em relação à região. Há, porém, o outro lado da moeda. A indústria cultural investe nesse discurso de autenticidade cultural da Amazônia, convertido em vontade de verdade (FOUCAULT, 1999) quando do exercício de um poder cultural, com o intuito de que a música produzida no Pará, por exemplo, seja consumida por um público global, capaz de se reconhecer nessa temática do exótico.

É, afinal, a experiência que os não paraenses têm com a região, proporcionada, certamente, pelos dispositivos de informação. No contexto de mercantilização de alteridades, eles querem consumir o diferente. E é isso que alguns artistas de brega e carimbó, assim como produtores culturais e gestores públicos do Pará, procuram proporcionar para esses sujeitos, reconfigurando o carimbó e o brega de acordo com as expectativas e as competências culturais desse “outro”, sem, no entanto, desmistificar esses dois gêneros enquanto música genuinamente paraense.

Tanto que Pinduca, artista de carimbó outrora criticado por deturpá-lo ao introduzir instrumentos elétricos e sonoridades caribenhas aos arranjos (COSTA, 2010), hoje é conhecido como o “Rei do Carimbó”. Não é unanimidade, claro, mas o artista recebeu das mãos da presidenta Dilma Rousseff e da então ministra da Cultura, Marta Suplicy, a Ordem do Mérito Cultural, na classe Comendador da Cultura Nacional⁴³, em novembro de 2014. Cerca de dois meses depois de o gênero ter sido reconhecido pelo Iphan como bem cultural imaterial do Brasil.

A banda Calypso lançou mão de estratégia discursiva semelhante, em meados dos anos 2000, para se inserir no mercado nacional de música. Conforme vimos no primeiro capítulo, a partir de Guerreiro do Amaral (2009), a vocalista Joelma e o guitarrista Chimbinha, líderes do grupo, adotaram o nome *calypso* para evitar qualquer vinculação do trabalho deles ao brega,

⁴² “Fui assistir a ‘As mil e uma noites’, de Pasolini, numa sala de cinema pornô, porque havia perdido a chance de vê-lo num cinema de estréia. Entrei naquela sala em dia de semana, às seis da tarde, estava cheia. Aos dez minutos de filme ficamos apenas em quatro pessoas. Por quê? Se era pelo fato de ser um filme de nus, como disse uma amiga minha, estava ali a melhor coleção de pênis da história. Era precisamente por isso, porque Pasolini desnudava o corpo masculino, o que rompia com toda nossa cultura ocidental, que sabe apenas desnudar a mulher. As pessoas não entenderam nada e saíram. Não porque não tivessem as ‘chaves’ do pornô, mas porque, evidentemente, tratava-se de um filme antipornô.” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 64).

⁴³ Ver matéria disponível em: <http://www.ormnews.com.br/noticia/pinduca-vira-comendador#.VF6tZPnF_9U>. Acesso em: 8 nov. 2014.

gênero associado ao mau gosto e à postura cafona fora do Norte e Nordeste do Brasil. Mas nem por isso a Calypso deixou de se alardear como proveniente do Pará. E o registro do *show* em comemoração aos 15 anos da banda ter sido feito no Mercado do Ver-O-Peso, cartão postal de Belém, em novembro de 2014, para posterior lançamento em DVD, é exemplo disso.

Temos, assim, algumas das estratégias discursivas acionadas pelos sujeitos no carimbó e no brega. Estratégias ora compreendidas como o cálculo das relações de força, viabilizado quando um sujeito de querer e poder pode ser isolado, conforme definição de Michel de Certeau (2012):

A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes, os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e os objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização estratégica procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios (CERTEAU, 2012, p. 93).

Extraído do campo militar, o conceito de estratégias está vinculado à ideia de espaço institucionalizado. Não pode ser pensado sem o par oposto, o conceito de táticas⁴⁴, ligado à noção de tempo (CERTEAU, 2012). Considerando que a nossa análise do carimbó e do brega dar-se-á a partir da assimilação desses gêneros pela indústria cultural, espaço institucional⁴⁵, lançaremos mão da definição de estratégia, pensando-a dentro do campo discursivo como os estratagemas utilizados na configuração e na reconfiguração comunicacional de tais expressões musicais em um panorama globalizante, visando a públicos e contextos os mais diversos.

Estratégias como a da banda Calypso, de evitar a nomenclatura “brega” para não ser associada a um gênero considerado como de mau gosto em boa parte do Brasil, almejando uma melhor aceitação fora do Pará. Estratégia, a da banda Calypso, caracterizada por

⁴⁴ Definidas como “as engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” (CERTEAU, 2012, p. 44). Por “fraco”, Certeau (2012) se refere ao homem anônimo, o qual, não dispondo de um espaço institucional, vale-se do tempo para exercitar o poder. “Ainda que os métodos praticados pela arte da guerra cotidiana jamais se apresentem sob uma forma tão nítida, nem por isso é menos certo que as apostas feitas no lugar ou no tempo distinguem as maneiras de agir” (CERTEAU, 2012, p. 96-97). Tática, inclusive, é conceito usado por Martín-Barbero (2001) na abordagem dos usos, reapropriações e consumos dos produtos midiáticos.

⁴⁵ Vamos analisá-los nos DVDs do Terruá Pará, projeto estatal de divulgação da música produzida no Estado, como descrito no primeiro capítulo, e no DVD intitulado “Tecn melody Brasil”, lançado pela Bis Entretenimento – empresa ligada às Organizações Rômulo Maiorana, que comandam a rede Liberal de Comunicação no Pará, afiliada da Globo – e pela gravadora carioca Som Livre, também vinculada à Globo.

operação discursiva ora definida como de silenciamento⁴⁶ (ORLANDI, 1997), acionada em conformidade com a fantasia colonial (HALL, 2011) ora configurada como vontade de verdade (FOUCAULT, 1999) e à qual os artistas aderem para ganhar maior visibilidade. Acionada, portanto, no âmbito do que definimos, no primeiro capítulo, como política de alteridade – a partir do que Hall (2011) denomina de política de identidade –, já prevendo as possíveis escutas e os possíveis reconhecimentos aos quais o trabalho da Calypso será submetido.

A configuração comunicacional do carimbó e do brega se dá entre essas duas políticas, a de identidade e a de alteridade, procurando satisfazer tanto as expectativas dos paraenses, que reivindicam tais gêneros como pertencentes única e exclusivamente ao Estado, revestindo-os de uma certa tradição, quanto as do público de fora do Pará, que também consome tais gêneros como legitimamente paraenses, mas exigem reconfigurações discursivas capazes de adequá-los às competências comunicacionais deles, que constituem o “outro”.

Com o intuito de atender a essas duas políticas, artistas, produtores culturais e gestores públicos acionam as estratégias discursivas na configuração comunicacional dessas duas formas de expressão musical, estratégias aptas a propor sentidos sobre identidades culturais, ou seja, sobre os “aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2011, p. 4). Incluamos aí o pertencimento a culturas regionais, posto que o carimbó e o brega são divulgados e consumidos no mercado simbólico global como genuinamente paraenses e amazônicos.

Vimos, porém, no capítulo anterior, a impossibilidade de considerá-los como genuínos, discurso que implica a reprodução de uma cultura da morte responsável por afogar, na maré do conhecimento dominante, “a diversidade, riqueza e sabedoria popular de homens, mulheres e crianças que sustentaram as culturas locais e a vida econômica nas fronteiras da nação” (PACHECO, 2012).

O carimbó, afinal, diz muito sobre os indígenas e negros africanos, cujos costumes e práticas culturais ressoam nas culturas e identidades, no plural, experimentadas, hoje, no Pará e na Amazônia, quiçá no Brasil. Heranças silenciadas por termos como “caboclo” e “ribeirinho”, os quais, elaborados na esteira da visão eurocêntrica e colonialista, anulam as

⁴⁶ Silenciamento como uma “política do silêncio” definida “pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 1997, p.75).

matrizes afro-indígenas⁴⁷ (PACHECO, 2012), conforme discutido no capítulo anterior. Daí considerarmos as identidades culturais não como fixas, mas cambiantes (HALL, 2011): engendradas discursivamente segundo histórias de vida menos lineares do que accidentalizadas. Fragmentadas, tais quais os sujeitos; moventes, como os discursos e os sentidos.

Não esperamos encontrar, no carimbó e no brega, sentidos sobre identidades culturais prontos para serem apreendidos, em perspectiva estruturalista anterior à Semiologia dos Discursos Sociais. Analisaremos, sim, os sentidos possíveis, propostos nesses gêneros musicais em meio aos diferentes subgêneros, diferentes contextos, diferentes temporalidades, diferentes artistas e diferentes sujeitos da indústria cultural envolvidos na conformação de nossos dois objetos empíricos, os audiovisuais dos *shows* promovidos pelo Terruá Pará e pela Bis Entretenimento.

Quais os possíveis sentidos sobre identidades culturais propostos, por exemplo, na estratégia discursiva de silenciamento do brega pela banda Calypso? Analisemos, primeiramente, o que o calipso, gênero considerado como afro-latino-caribenho, representa para parte da população paraense, afeita às músicas produzidas na região do Caribe graças aos rádios de outrora. Dispositivos capazes de receber o sinal das emissoras caribenhas e, assim, alargar a experiência cultural dos ouvintes paraenses.

São estratégias discursivas que remetem a vozes, textos e contextos os mais diversos: remetem a outras experiências culturais, para além daquela delimitada geograficamente como Estado do Pará. Longe de apontarem para identidades fixas, herméticas e estanques, tais estratégias apontam para identidades culturais híbridas – ou para identificações momentâneas:

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um “posicionamento”, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade. (...) Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. Temos que viver esse conjunto de posições de identidade com todas as suas especificidades (HALL, 2013, p. 479).

Nessa perspectiva, de discursos, sujeitos, sentidos e identidades moventes, empreenderemos a nossa análise, na contramão dos princípios iluministas de autossuficiência, racionalidade e continuidade do sujeito ao longo da existência dele (HALL, 2011). Na contramão, também, do que Hall (2011) classifica como sujeito sociológico, cuja identidade

⁴⁷ Lembremos a referência à “música de caboclo” feita por Ney Messias Jr, secretário de Estado de Comunicação na época do lançamento dos DVDs projeto, em texto impresso no livreto acoplado na embalagem dessas mídias.

se forma na interação entre o “eu” e a sociedade, mas segundo perspectiva que ainda apregoa um núcleo ou essência interior, um “eu” real. A questão, assim colocada, é muito mais problemática. Não existe mais um “eu” coerente, uno, mas um sujeito fragmentado, constantemente desenraizado por um movimento globalizante que o confronta com uma miríade de sistemas de significação e representação cultural, cuja tendência é se multiplicar cada vez mais (HALL, 2011).

Entretanto, não podemos negar a existência de relações de poder e de privilégios institucionais no exercício deste poder que viabilizam as tentativas de fixação das identidades culturais em meio às disputas travadas pelos sujeitos por recursos de ordem tanto simbólica quanto material (SILVA, 2006). Assegurar, por exemplo, a fixação da identidade paraense, mantendo-a em conformidade discursiva com a vontade de verdade em vigência, tem garantido visibilidade tanto para artistas quanto para produtores culturais e gestores públicos. Desestabilizá-la equivale a prejudicar os privilégios destes sujeitos, pois poderia extirpar todo o apelo comunicacional do carimbó e do brega diante do mercado global.

É o caso do produtor musical Carlos Eduardo Miranda, diretor artístico do primeiro disco de Gaby Amarantos, “Treme” (2012), que, aparentemente, deixou de guiar a carreira da cantora desde o lançamento da música à sertanejo universitário “Gaby Ostentação”, no começo de 2014, quando Gaby foi acusada de abrir mão de supostas raízes musicais paraenses. Inclusive pelo próprio Miranda, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação.

Mais do que condenar as escolhas artísticas da cantora, Miranda parece condenar a rejeição, por parte de Amarantos, à pretensa tradição musical do Pará, o que implica, de certa forma, a perda da visibilidade do produtor no mercado de música (inter)nacional. Afinal, quando a canção “Ex mai love”, gravada por Gaby Amarantos no “Treme” sob os auspícios de Carlos Eduardo Miranda, embalou a abertura da novela global “Cheias de Charme”, há três anos, não houve reclamação nas redes sociais por parte do produtor. Já quando os atores globais apareceram no videoclipe de “Gaby Ostentação”, ele acusou Gaby de estar “embevecida de [sic] personalidades globais”. Carlos Eduardo Miranda, vale destacarmos, é o diretor geral e produtor musical do projeto Terruá Pará. Vimos, pois, em Foucault (2007), que o saber não só é gerado pelo poder, mas assegura, também, a manutenção deste poder.

Ademais, Hall (2011, p. 13) afirma que a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. Fantasia convertida em estratégia de comunicação pela indústria cultural, no contexto de mercantilização de alteridades, o qual tem proporcionado visibilidade aos artistas paraenses que adotam esse discurso de autenticidade cultural e de

identidade una, como Lia Sophia, Juliana Sinimbú e Gaby Amarantos, além do já mencionado Miranda. Trata-se, sim, de uma lógica de mercado, refletida nas resistências e conformações com as quais é exercido, via discurso, esse poder cultural disposto horizontalmente pela sociedade (FOUCAULT, 2007); trata-se, em suma, de uma vontade de verdade (FOUCAULT, 1999) em torno da qual os artistas de carimbó, de brega e outros egressos do Pará se lançam no mercado (inter)nacional de música. Mesmo os que tendem a rechaçá-la, a exemplo de Arthur Nogueira, como veremos mais adiante.

No panorama globalizante, essa suposta maneira de ser genuinamente paraense foi imbuída de apelo comunicacional. E o Ocidente tem se mostrado disposto a consumi-la. Inclusive o Brasil e até mesmo Belém, outrora de costas para o carimbó e para o brega, conforme discute Costa (2010, 2011).

2.4 O PORQUÊ DO NOSSO REFERENCIAL TEÓRICO

Enquanto as teorias representam um corpo organizado de ideias, sistematizações de conhecimentos, o paradigma é o esquema organizador das teorias: “refere-se a uma estrutura anterior, subjacente, matricial” (FRANÇA, 2001, p. 13). Segundo Vera França (2001, p. 13), o paradigma “é o definidor das perguntas a serem respondidas”. Começamos esta seção, então, falando um pouco mais do paradigma condutor desta pesquisa, o praxiológico, que, nos termos de França (2001), vai ordenar a iluminação proporcionada pelas duas teorias ora convocadas, a Semiologia dos Discursos Sociais e os Estudos Culturais.

Primeiramente, é válido ressaltar o nosso esforço para trabalharmos fora da concepção transmissiva da comunicação, baseada no esquema emissor-mensagem-receptor, e pensarmos a comunicação como um “processo de troca, ação partilhada, prática concreta, interação” (FRANÇA, 2001, p. 15):

Em suma, a comunicação compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado através de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos (FRANÇA, 2001, p. 16).

Na perspectiva comunicacional, o texto só dispõe de valor quando convertido em pretexto para a interação, para o reconhecimento recíproco, para a instauração de um processo mútuo de produção e interpretação de sentidos; enfim, para reduzir o isolamento humano, de acordo com objetivo atribuído por Braga (2010) à comunicação. O texto, nessa abordagem,

deve ser analisado de um ponto de vista dialógico, do *entrelugar* no qual se constitui a comunicação e onde os indivíduos instituem-se como sujeitos. Esse olhar ou viés possibilita-nos analisar o texto enquanto comunicação, debruçando-nos sobre a natureza comunicativa dele, então encarado como espaço partilhado de produção e interpretação de sentidos. Lembrando que sentido, para Fausto Neto (1995), é o processo pelo qual os indivíduos tentam abolir ou atenuar a distância existente entre eles.

Ademais, França (2001) descreve o paradigma como direcionador da apreensão e do tratamento das teorias. Assim, a concepção praxiológica vai guiar o emprego das duas teorias convocadas para a nossa análise, a Semiologia dos Discursos Sociais e os Estudos Culturais. Ambas voltadas para a linguagem enquanto fato social e cultural, dotado de caráter dialógico e movente, como explica Stuart Hall acerca dos Estudos Culturais:

Há sempre algo descentrado no meio cultural [*the medium of culture*], na linguagem, na textualidade, na significação; há algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, direta e imediata, com outras estruturas. E ainda, simultaneamente, a sombra, a estampa, o vestígio daquelas outras formações, da intertextualidade dos textos em suas posições institucionais, dos textos como fontes de poder, da textualidade como local de representação e de resistência, nenhuma destas questões poderá jamais ser apagada dos estudos culturais (HALL, 2013, p. 233).

A menção de Hall (2013, p. 233) à “textualidade como local de representação” remete-nos ao conceito de processo comunicacional em Vera França (2001), como o lugar onde os sujeitos dizem, assumem papéis sociais e se constroem socialmente. No caso, um entrelugar, cuja produção discursiva, considerada pela autora como a materialidade simbólica do processo comunicacional, viabiliza a inserção do indivíduo no mundo enquanto sujeito. Logo, instituímo-nos como paraenses ou como cariocas ou como franceses etc. pelo estabelecimento de um processo comunicacional; pelo dirigir de palavras, em determinado contexto social, para o outro e em relação a esse outro. A palavra, afinal, “é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 1995, p. 36).

Eis, desse modo, o primeiro motivo pelo qual optamos por aliar a Semiologia dos Discursos Sociais e os Estudos Culturais em nosso trabalho: a questão da representação, a qual se dá pelo uso social da linguagem. No que tange à Semiologia, Orlandi (1997) declara:

Como os processos discursivos se realizam necessariamente pelo sujeito, mas não têm sua origem no sujeito (...) ao falar o sujeito se divide: as suas palavras são também as palavras dos outros.
Dessa contradição, inerente à noção de sujeito (e de sentido), resulta uma relação particularmente dinâmica entre identidade e alteridade: um movimento ambíguo que

distingue (separa) e ao mesmo tempo integra (liga), demarcando o sujeito em sua relação com o outro.

No entanto, se há um apagamento necessário para a constituição do sujeito – e isto constitui sua incompletude – há também um desejo, ou antes uma injunção à completude (vocação totalizante do sujeito) que, em sua rela o com o apagamento, desempenha um papel fundamental na constitui o do sujeito (e do sentido) (ORLANDI, 1997, p. 79-80).

No momento em que o indivíduo se representa, por meio do uso social da linguagem, ele se institui enquanto sujeito. Assim, o indivíduo só se constitui como sujeito no processo de intera o, em rela o ao outro, dentro de um determinado contexto cultural, histórico, comunicacional e mercadológico. Constitui o tão subjetiva quanto fragmentada, pois ocorre pelo acionamento de discursos já em circula o, pela referência a outros contextos, a outros sujeitos etc. O sujeito, assim,   polivalente por natureza. Inclusive, como os contextos sociais variam, e muito, ao longo de nossas vidas, e até mesmo dos nossos dias, tendemos a assumir diferentes posi es discursivas para interagirmos em situa es diferenciadas. Ocasiões nas quais tendem a variar, também, os gêneros discursivos aos quais recorremos.

Constituímo-nos como sujeito, por conseguinte, no entrelugar em que se configura a comunica o e por meio da mobiliza o da materialidade simbólica do processo comunicacional, o discurso ou, nos termos de Bakhtin (1995, 2011), a palavra. Tão dialógica quanto relacional, “a palavra   o território comum do locutor e do interlocutor”⁴⁸ (BAKHTIN, 1995, p. 113). Tal premissa vai ao encontro da nossa proposi o de que, mais do que lugar, como propõe França (2001), a comunica o se constitui em entrelugar: de partilha, de reconhecimento mútuo, de troca cultural, de negocia es, de exercício de poderes via discurso.

Aqui entra a importância de Michel Foucault para a nossa perspectiva teórica, contribui o já mencionada no primeiro capítulo, de cuja obra recorremos   no o de micropoder. Disposto horizontalmente pela sociedade e encarado como produtor de discursos e de indivíduos, o poder, para Foucault (2007),   exercido por meio do discurso⁴⁹.

Pois minha hipótese   de que o indivíduo não   o dado sobre o qual se exerce e se abate o poder. O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si

⁴⁸ “Essa orienta o da palavra em fun o do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela   determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da intera o do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em rela o ao outro. Através da palavra, defino-me em rela o ao outro, isto  , em última análise, em rela o   coletividade. A palavra   uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor.” (BAKHTIN, 1995, p. 113)

⁴⁹ Em nossa sociedade, as rela es de poder constituem o corpo social e “não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produ o, uma acumula o, uma circula o e um funcionamento do discurso” (FOUCAULT, 2007, p. 179).

mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre os corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, forças (FOUCAULT, 2007, p. 161-162).

A produção discursiva de artistas, produtores culturais e gestores públicos quando da configuração comunicacional do carimbó e do brega dá-se em meio ao exercício de diversas formas de poder cultural, mercadológico e político. Poderes responsáveis pela unificação da diversidade em discurso de genuinidade cultural, convertido em vontade de verdade (FOUCAULT, 1999) no atual panorama de mercantilização de alteridades. É nesse sentido, então, que o poder produz indivíduos, segundo a perspectiva foucaultiana, ao ensejar a adesão a esse discurso hegemônico de artistas como Lia Sophia, por exemplo, cujo trabalho não dispunha do apelo identitário apresentado hoje em meados da década passada.

Ironicamente, o primeiro disco da artista, lançado em 2005 e de circulação local, chama-se “Livre” e tem repertório voltado para o gênero *pop*. Não proporcionou, entretanto, à cantora a tão almejada visibilidade fora do Estado do Pará, conquistada a partir de 2011, quando Lia Sophia passou a se dedicar ao carimbó. O mesmo ocorreu com a cantora paraense Juliana Sinimbú, conforme analisamos no primeiro capítulo. Podemos afirmar, então, que tanto Lia quanto Juliana, como artistas, são frutos dos jogos de poderes acima mencionados. Ademais, a coerção exercida por essa ideia de genuinidade cultural é forte o suficiente para fazer com que os artistas resistentes a tal essencialismo, como Arthur Nogueira, também surjam para o mercado global pressionados por esse discurso hegemônico.

Exemplo dessa hegemonia discursiva é o título de matéria sobre a carreira desse cantor paraense, publicada no Jornal do Brasil em julho de 2013: “Na voz de Arthur Nogueira, um Pará que vai muito além do tecnobrega...”⁵⁰. Mesmo resistindo a esses discursos de genuinidade e de autoafirmação cultural, conforme o próprio Nogueira declarou, a exposição do artista na mídia nacional tende a se dar em relação a essa vontade de verdade, para a qual o carimbó e o brega têm demonstrado certa eficácia simbólica.

Daí serem alardeados como gêneros autenticamente paraenses, junto com as guitarradas, no discurso do Governo do Estado sobre o projeto Terruá Pará, com o intuito de propor, para os consumidores, a ideia de música legitimamente paraense. Essencialismo cultural imbuído de apelo comunicacional no contexto global e que tem proporcionado a artistas egressos do Pará, a exemplo de Felipe Cordeiro, Gaby Amarantos e Juliana Sinimbú, visibilidade (inter)nacional. Ademais, a própria identidade cultural é uma questão de linguagem, de uso social da linguagem. A identidade cultural, inclusive, está impregnada do caráter dialógico

⁵⁰ Disponível em: < <http://www.jb.com.br/heloisa-tolipan/noticias/2013/07/19/na-voz-de-arthur-nogueira-um-para-que-vai-muito-alem-do-tecnobrega/>>. Acesso em: 11 dez. 2014.

inerente tanto ao uso da língua quanto ao processo comunicacional: é também uma questão de demarcação do posicionamento em relação ao outro; de alteridade; de diferença:

(...) os significados das palavras não são fixos, numa relação um a um com os objetos ou eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm em comum com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a “noite” porque ela *não* é o “dia”. Observe-se a analogia que existe aqui entre língua e identidade. Eu sei quem “eu” sou em relação com “o outro” (por exemplo, minha mãe) que eu não posso ser (HALL, 2011, p. 40).

O “eu” só é, portanto, por meio da linguagem e em relação ao “outro”. Chegamos, assim, a mais um motivo pelo qual recorreremos à Semiologia dos Discursos Sociais e aos Estudos Culturais para compor o nosso quadro teórico de referência: a identidade é uma questão de discurso; tão dialógica, relacional e movente quanto a linguagem o é e, conseqüentemente, quanto o somos também. Além disso, tanto a Semiologia dos Discursos Sociais quanto os Estudos Culturais se debruçam sobre o que o paradigma praxiológico se propõe a estudar, a dimensão social e simbólica da comunicação (FRANÇA, 2003). Comunicação que não está apenas na emissão, tampouco na recepção⁵¹, mas no lugar partilhado pelos interlocutores que se materializa na palavra. Ou no discurso, *entrelugar*.

⁵¹ “Não há comunicação se cada um ler no jornal o que lhe der na cabeça. Dão se outras coisas: neuroses, histerias, mas não um processo de comunicação. Nesse ponto, não podemos cair em extremos.” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 57).

CAPÍTULO 3

Comunicação, interdisciplinaridade e importações metodológicas

Uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes produz referências que *fazem sentido* no interior da cultura e que definem (pelo menos momentaneamente) quem é o sujeito. A marcação pode ser simbólica ou física, pode ser indicada por uma aliança de ouro, por um véu, pela colocação de um *piercing*, por uma tatuagem, por uma musculação “trabalhada”, pela implantação de uma prótese... O que importa é que ela terá, além de efeitos simbólicos, expressão social e material (LOURO, 2004, p. 83).

O conceito de hibridação, de acordo com García-Canclini (2011), abrange também a combinação de processos sociais modernos e pós-modernos. A adoção do discurso de autoafirmação cultural no contexto globalizante, vimos, configura-se como uma postura moderna em meio ao contexto pós-moderno de valorização de regionalismos. Processo híbrido, assim, que visa a garantir a inserção do carimbó e do brega no mercado de música (inter)nacional, concedendo visibilidade simbólica não só a artistas, mas também a sujeitos dos mais diversos campos sociais.

Hibridação que é reflexo também do que García-Canclini (2011) chama de “heterogeneidade multitemporal” das nações latino-americanas, onde coadunam o tradicional, o moderno e pós-moderno, consequência “de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo” (GARCÍA-CANCLINI, 2011, p. 74). Tal perspectiva bastante se assemelha à de Adriano Duarte Rodrigues (2012), para quem a concepção historicista da modernidade responde, em grande parte, pelo esquecimento das expressões modernas de outras eras e de outras sociedades.

Do ponto de vista de Rodrigues (2012), devemos falar em experiência tradicional e experiência moderna, em vez de adotarmos concepções historicistas que as concebem como excludentes períodos temporais, passíveis de uma calendarizada superação. Já a pós-modernidade, para García-Canclini (2011, p.XXX), não é nem período e nem experiência, mas “um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar”:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição, entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericanas e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais (GARCÍA-CANCLINI, 2011, p.73-74).

Para além das articulações entre local e global, encaramos a hibridação como um processo também de tensão comunicacional e mercadológica por excelência, fruto das negociações (conformações e resistências) ocorridas no âmbito da cultura, “espaço estratégico da hegemonia” (MARTÍN-BARBERO, 2011, p. 181). Fora da perspectiva colecionista, caracterizada pelo arrolar de elementos supostamente constituintes de uma cultura, cabe à cultura, agora, encobrir as diferenças de classe e reconciliar os gostos (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 181). Daí as reconfigurações discursivas empreendidas na configuração comunicacional do carimbó e do brega produzido no Pará, as quais inscrevem esses gêneros

musicais na ordem da virtualidade⁵², como sugere Gomes (2011) a respeito dos gêneros televisivos. Virtualidade por não se caracterizarem como algo fechado, estanque, e, sim, como espaço de disputas e de tensões negociadas conforme a cena musical em que os gêneros estão circulando:

Uma cena *heavy metal*, por exemplo, certamente é reconhecida por sonoridades de um gênero que apresenta características específicas em qualquer lugar do planeta, mas, ao mesmo tempo, essas mesmas características são negociadas e se transformam em diferenças sonoras e valores sociais que se conformam de acordo com as singularidades dos territórios sonoros em que circulam. Assim, se o outro de uma cena metal em Salvador é a música axé, em uma cidade como Porto Alegre essa circulação sonora negociará com outras expressões musicais. Isso demonstra que os conteúdos das experiências sonoras (o som que é escutado) está atrelado não só aos gêneros em sentido estrito bem como aos lugares e suas delimitações sociais (JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 8).

Isso porque, apesar de nossa perspectiva teórica não conceber e tampouco aceitar abordagens culturais colecionistas, sabemos das divergências existentes entre as experiências culturais de localidade para localidade, de região para região. Ademais, em cada uma dessas localidades, os consumidores são dotados de diferentes competências culturais, das quais derivam diferentes expectativas em relação aos produtos da indústria cultural. O que nos permite afirmar a qualidade de mediação exercida por essa indústria ao ensejar, por exemplo, a incorporação de sonoridades de guitarra, baixo e bateria ao carimbó na década de 1970. Instrumentos que respondem, hoje, pelo sufixo *pop* com o qual o carimbó feito por Lia Sophia ganhou o mercado de música nacional, sem prejuízo, aparentemente, para a ideia de genuinidade cultural da qual está a serviço.

Reconfigurações discursivas com vistas a adequar o gênero às expectativas, competências e experiências culturais do público de fora do Pará, empreendidas em conformidade com estratégias mercadológicas e comunicacionais. Desse modo, podemos afirmar também o caráter híbrido do carimbó e do brega, gêneros que aludem às experiências culturais de outros contextos, de outras sociedades, caracterizando hibridações culturais. Entrecruzamento assinalado no carimbó, por exemplo, pela dança em formato de roda e pela utilização de instrumentos percussivos, práticas ecoantes das experiências indígenas; pela dança, em pares ou mesmo individual, na qual o ritmo é marcado com gestos, palmas e estalar de dedos, fruto de práticas europeias; e pelo ritmo acelerado, pelo batuque e pelo molejo da

⁵² Para Gomes (2011, p. 41), “o gênero televisivo é algo da ordem da virtualidade, mas, como virtualidade, ele encontra sua atualização em programas específicos e, no sentido que adotamos aqui, nos modos de endereçamento que cada programa constrói na relação com os receptores.”. Não trabalhamos com o conceito de modos de endereçamento; investimos, porém, na ideia de que, como os programas televisivos, o gênero musical atualiza-se em gravações e apresentações específicas, em atenção ao contexto comunicacional imediato.

dança, ressoando práticas culturais dos negros africanos (IPHAN, 2013). Vozes e contextos diversos acionados na proposição de identidade autenticamente – e pretensamente – paraense.

Já o brega apresenta ecos do *rock* surgido nos Estados Unidos e traduzido no Brasil primeiramente pela Jovem Guarda, movimento musical da década de 1960 que também contribuiu para a conformação comunicacional do brega (VIANNA, 2003). Além dos ecos caribenhos, representados principalmente pelo bolero e pelo merengue, gêneros protagonistas das festas de aparelhagem em meados do século XX, quando o brega e o tecnobrega ainda não haviam se configurado como tais.

São gêneros musicais híbridos, pois, mas a serviço da estratégia discursiva de autoafirmação cultural, acionada em atenção à vontade de verdade em voga e fazendo jus à valorização de regionalismos imperante no mercado global. Estratégia mobilizada no entrelugar em que se instaura a comunicação, tensionado também por políticas de identidade e pelo que estamos chamando, a partir de Hall (2011), de políticas de alteridade – o apelar para o outro:

As regras do processo comunicacional não são portanto redutíveis às regras de probabilidade de ocorrências dos fenômenos naturais [como no processo informativo], mas por princípios de natureza simbólica, as suas manifestações enraízam-se nas expectativas geradas pela convivência no seio de um espaço cultural concreto (RODRIGUES, 1994, p. 22).

Nossas expectativas acerca dos produtos da indústria cultural, como o são os gêneros musicais, são elaboradas pela vivência em um espaço cultural concreto, tal qual afirma Rodrigues (1994, p. 22), e compartilhado coletivamente. Expectativas convertidas em escutas possíveis (BRAGA, 2012) quando da configuração comunicacional desses produtos, a exemplo do carimbó e do brega, pela indústria cultural. Tal configuração, aliás, dá-se pressupondo uma interação tensiva entre a criação e a conformação como produto midiático, como propõe Janotti Júnior (2012, p. 5) a respeito da música popular massiva, cujo ambiente comunicacional envolve “processos de midiaticização em seus aspectos sensíveis, sociais, tecnológicos e econômicos, conectando cidades a redes virtuais, *shows* a escutas individualizadas, consumo coletivo à produção privada de música” (JANOTTI JÚNIOR, 2012a, p. 3).

Ademais, o conceito de gênero musical deste autor busca a compreensão da música popular massiva tanto no aspecto estético quanto como produto da indústria cultural. Tendo isso em vista, elegemos três métodos de pesquisa para nos auxiliar na análise dos possíveis

sentidos sobre identidades culturais propostos no carimbó e no brega. São eles a Iconografia, a Iconologia e a Análise de discursos. Temos, portanto, uma combinação metodológica.

3.1 COMBINAÇÃO METODOLÓGICA

Em meio a todas essas tensões culturais, mercadológicas e comunicacionais, reflexo dos jogos de poder nos quais está imersa a configuração comunicacional do brega e do carimbó, propomo-nos a analisar os possíveis sentidos sobre identidades culturais sugeridos nesses dois gêneros musicais. Neste capítulo, mostramos como o faremos, discutindo os métodos⁵³ e as técnicas de pesquisa convocados em tal empreitada; discutindo, portanto, a metodologia da pesquisa.

Orozco e González (2011) definem metodologia como o *conjunto de decisões* tomadas durante o processo de pesquisa, com o intuito de obtermos determinados dados da realidade investigada por meio da utilização de métodos, técnicas e ferramentas de pesquisa. Em perspectiva semelhante, Braga (2011) destaca a necessidade de encararmos a metodologia de maneira pouco ortodoxa, não como um receituário e, sim, como um processo flexível de *encaminhamento de decisões*, misto de conhecimento, prática e invenção⁵⁴. Até mesmo pela natureza interdisciplinar da Comunicação, área marcada pela importação de “teorias, conceitos e metodologias de múltiplos horizontes – que pedem transferências e harmonizações complexas para funcionarem juntos” (BRAGA, 2011, p. 8).

Neste trabalho, também recorreremos a importações metodológicas para analisarmos nossos objetos empíricos. Tomamos emprestado, do campo da História da Arte, dois métodos de pesquisa, a Iconografia e a Iconologia, aliando-os à Análise de discursos em combinação baseada na flexibilidade metodológica proposta por Braga (2011). Depois de explicarmos a maneira como tais métodos de pesquisa permitir-nos-ão analisar os possíveis sentidos sobre identidades culturais propostos no carimbó e no brega, justificaremos o porquê de termos optado pela junção de três métodos de pesquisa.

Adiantamos, porém, que todos focam na questão do sentido, tratando-o como um processo dialógico, como o faz Fausto Neto (1995), que implica um interlocutor, permitindo-

⁵³ Métodos de pesquisa correspondem ao conjunto de técnicas que, coerente com o que queremos obter e com o uso de determinadas ferramentas, permitirão a obtenção de um produto particular (OROZCO; GONZÁLEZ, 2011).

⁵⁴ “Longe de ser um receituário de passos a serem dados, trata-se [a metodologia] do processo de encaminhamento de decisões – parte sendo conhecimento estabelecido, a que devemos recorrer com pertinência; parte, prática incorporada, a ser desenvolvida durante toda a carreira do pesquisador; e parte invenção, a ser testada por sua coerência e resultados, no próprio exercício da pesquisa” (BRAGA, 2011, p. 9).

nos, então, pensar os sentidos sobre identidades culturais a partir da natureza comunicativa do carimbó e do brega. Começamos pela Análise de discursos.

3.1.1 Análise de discursos

Voltada para a dimensão social da linguagem, a Análise de discursos é método de pesquisa cujo movimento “consiste em reconstituir o processo de produção a partir do ‘produto’, consiste em passar do texto (inerte) à dinâmica de sua produção” (VERÓN, 2004, p. 51). De acordo com Verón,

O analista de discursos pode interessar-se ora pelas condições de produção de um discurso, ora pelas leituras que tiveram como objeto tal discurso, ou seja, pelos seus efeitos. Dizemos que ele se interessa, no primeiro caso, pela gramática de produção e, no segundo, por uma (ou várias) gramáticas de reconhecimento. É claro que pode interessar-se pelas duas, ou seja, interessar-se, na verdade, por um processo de circulação (VERÓN, 2004, p. 51).

Acreditamos, no entanto, que o interesse pelas condições de produção já pressupõe o interesse, também, pelas possíveis leituras dos discursos, pois vimos, em Braga (2012), que a fala já se constitui como uma escuta possível. Vimos também, em Fausto Neto (1995), sobre a construção da recepção no interior do processo discursivo por meio das operações articuladas via linguagem. Ademais, na perspectiva dialógica ora adotada, o discurso é sempre relacional, como o são os sujeitos e os sentidos.

Logo, estudar a configuração comunicacional do carimbó e do brega, com o intuito de analisar os possíveis sentidos sobre identidades culturais neles propostos, implica o esforço de colocarmos-nos, também, no lugar dos consumidores pretendidos, buscando contemplar-lhes as expectativas e competências comunicacionais. Esforço semelhante ao empreendido pelo campo da produção e que deixa marcas no texto: “Tais marcas podem ser interpretadas ora como traços das operações de produção (...) ora como traços que definem o sistema de referências das leituras possíveis do discurso no reconhecimento” (VERÓN, 2004, p. 53). As estratégias discursivas a que nos propomos analisar na configuração comunicacional do carimbó e do brega equivalem a essas marcas. São acionadas na tensão entre identidade e alteridade e entre cultura e mercado, em conformidade com as condições de produção em vigência, ou seja, com o contexto, que concorre para o acionamento de determinados discursos e para o silenciamento (ORLANDI, 1997) de outros:

Do ponto de vista de uma teoria da *produção social* do sentido, um texto não pode ser analisado “em si mesmo”, mas apenas em relação a invariantes do sistema produtivo de sentido. Ora, para mostrar que certas propriedades de uma economia discursiva estão realmente associadas a invariantes produtivas determinadas (seja na produção, seja no reconhecimento) é preciso que, sob condições diferentes, os discursos produzidos sejam diferentes (VERÓN, 2004, p. 62).

A mudança no contexto de circulação do carimbó e do brega acarreta mudanças, também, na configuração comunicacional desses dois gêneros musicais, como temos discutido reiteradamente ao longo deste trabalho. Um processo negociado de readequação discursiva, capaz, portanto, de ilustrar o caráter de “virtualidade” (GOMES, 2011) dessas formas de expressão musical. Exemplos dessa readequação são o silenciamento das canções de tecnobrega cujas letras têm forte apelo sexual; o silenciamento do gênero brega na ascensão comercial da banda Calypso; a introdução de sonoridades de guitarra, baixo e bateria ao carimbó na década de 1970; e algo como que a “sofisticação” das canções da Gang do Eletro no *show* Terruá Pará 2, gravado em 2011, em São Paulo (SP), por meio do acréscimo das sonoridades de violino.

Discursos acionados como estratégias culturais, mercadológicas e comunicacionais no contexto de valorização de regionalismos da globalização. Acionados, também, em atenção às estratégias de reconfiguração discursiva que buscam fazer, do carimbó e do brega, pretexto para a comunicação, para a interação, para o reconhecimento, para a fuga do isolamento simbólico. “Essa mudança do texto como foco de análise característico da semiótica estruturalista deu hoje um passo para uma descentralização, e coloca como objeto prioritário a interlocução, o diálogo, a interação” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 63). Daí o porquê de não podermos, simplesmente, passar do texto ao contexto e desconsiderar, dessa forma, o que Martín-Barbero (2001, p. 191) chama de “mediação constituidora da leitura”⁵⁵.

Isso porque analisar os possíveis sentidos sobre identidades culturais a partir, apenas, das condições de produção discursiva, silenciando as competências culturais e comunicacionais dos consumidores, iria de encontro à concepção praxiológica da Comunicação que guia a nossa dissertação. Iria de encontro, também, à própria noção de gênero proposta por Martín-Barbero (2001), assim como à de gênero musical, proposta por Janotti Júnior (2006b). Afinal, ressalta Martín-Barbero (2001), o gênero é questão de pragmática, e não de sintaxe ou semântica: elaborado, no mínimo, a quatro mãos.

⁵⁵ “Da leitura viva, isto é, daquela que as pessoas fazem a partir de sua vida e dos movimentos sociais em que a vida se vê enredada. Essa ausência da leitura na análise do folhetim exprime, à direita e à esquerda, a não-valorização do popular, um procedimento que não o leva em conta como sujeito da leitura” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 191).

Os sentidos sobre identidades culturais, ponto nodal desta dissertação, são propostos nessa ambiência de tensão, na qual discursos são acionados estrategicamente, conforme as negociações empreendidas constantemente entre os campos da produção e da recepção. Ademais, a identidade é uma questão discursiva e irrevogavelmente histórica (HALL, 2013): conjuga discurso e história, relação sobre a qual a Análise de discursos deve se debruçar ao inscrever o objeto analisado “na relação da língua com a história, buscando na materialidade linguística as marcas das contradições ideológicas⁵⁶” (BRANDÃO, 2007, p. 50).

Brandão (2007) ressalta, ainda, que o discurso nunca é neutro, inocente, tampouco natural, mas resultante de interesses os mais diversos, configurando-se, assim, como exercício de poder, o que nos remete a Foucault (2007), para quem o poder advém, sempre, de um saber, além de também produzir saberes. Lembremos: na perspectiva foucaultiana, o poder não tem caráter repressivo, à moda marxista, mas produtivo: produtor de discursos e de sujeitos. Inclusive, alguns artistas da cena musical paraense que não recorriam a discursos de autoafirmação cultural no início da carreira, quando se apresentavam em bares de Belém (PA), aderiram à ideia de genuinidade cultural para, primeiramente, integrar o elenco do projeto Terruá Pará e, a posteriori, alcançar visibilidade midiática.

Caso de Lia Sophia. Depois de um primeiro disco *pop*, intitulado “Livre” e lançado em 2005, com circulação restrita, basicamente, a Belém, a cantora mergulhou no universo do brega “regional” no álbum “Amor, Amor”, lançado em 2010. Já no disco posterior, o primeiro de circulação nacional, lançado em 2013, Lia Sophia aderiu de vez à vontade de verdade materializada em discursos de genuinidade cultural, chegando a substituir as guitarras e violões pelo banjo, instrumento associado ao carimbó, em algumas apresentações (Figura 4). Postura que lhe proporcionou o rótulo de “carimbopop” e a admiração do jornalista, crítico, compositor e produtor musical Nelson Motta, que arrolou a artista dentre as “cantoras novas” da MPB mais admiradas por ele, junto com a paraense Gaby Amarantos, a potiguar Roberta Sá, a paulista Ana Cañas e a carioca Teresa Cristina. Só a menção a Lia Sophia, no entanto, veio acompanhada da proveniência da artista: “Lia Sophia de Belém do Pará”. Procedência descartada quando da menção de Motta a Gaby Amarantos.

⁵⁶ “Trata-se do ideológico cada vez que uma produção significativa (quaisquer que sejam seu suporte e suas matérias significantes em jogo) é considerada *em suas relações com os mecanismos de base do funcionamento social enquanto condições de produção do sentido*. Em outras palavras, ‘ideológico’ é o nome do *sistema de relações entre um discurso e suas condições (sociais) de produção*” (VERÓN, 2004, p. 56). Perspectiva próxima à de Bakhtin (1995, p. 31), para quem “tudo o que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo”.



Figura 4 - Lia Sophia é a única a ter a "origem" destacada na lista das melhores de Nelson Motta (Fonte: Facebook)

É nesse sentido, portanto, que o poder produz indivíduos como afirma Foucault (2007). No caso, um poder exercido pela indústria cultural, com supremacia suficiente para converter em vontade de verdade, em saber hegemônico, esse discurso de genuinidade cultural, que reflete também o investimento, por parte dessa indústria, em pretensa unidade de sentido da qual alguns artistas de carimbó e de brega, como Lia Sophia e Gaby Amarantos, estão – ou estiveram – a serviço. E, se produz indivíduos, o poder é capaz de produzir identidades, cuja materialidade simbólica é o discurso, assim como no processo comunicacional. Ambos, discurso e identidade, sempre interpelados pela diferença, pela alteridade, apesar de estarem investidos de uma autossuficiência ilusória:

(...) se algo fica como alvo fixo nessa constante movência [dos discursos], é sem dúvida o reconhecimento de que se tem necessidade da “unidade” para pensar a diferença, ou melhor, há a necessidade desse “um” na construção da relação com o múltiplo. Não a “unidade” dada mas o fato da unidade, ou seja, a “unidade” construída imaginariamente. Aí está a grande contribuição da análise de discurso: observar os modos de construção do imaginário necessário na produção dos sentidos (ORLANDI, 1997, p. 18).

Além disso, “o sentido é múltiplo porque o silêncio é constitutivo” (ORLANDI, 1997, p.73). E sendo o silêncio constitutivo do sentido⁵⁷, cabe-nos perguntar o porquê do acionamento de determinados discursos e, conseqüentemente, do silenciamento de outros, como proposto por Michel Foucault: “A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente [em relação à análise da língua como sistema abstrato]: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2008, p.30).

A ideia bakhtiniana de enunciado, aliás, descrita no capítulo anterior, engloba tanto o conteúdo temático quanto a construção composicional e as condições e finalidades em meio às quais ele é produzido (BAKHTIN, 2011). Aspectos dos quais as definições de gênero discursivo, gênero e gênero musical – de Bakhtin (2011), Martín-Barbero (2001) e Janotti Júnior (2006), respectivamente – estão imbuídas e para os quais está voltada a Análise de discursos:

Os objetos da análise de discursos são as práticas discursivas, que se concretizam em discursos, cuja materialidade é expressa nos textos circulantes. Ela opera, então, sobre textos, detectando marcas e possibilitando ao analista saber, em dada circunstância, como um conjunto textual foi investido por determinadas regras operacionais de sentido e não outras, realizando assim a dimensão explicativa da Semiologia. O trabalho do analista é exatamente esse: o de conseguir detectar no texto esses traços e procurar sua fonte de origem, chegando às condições de produção e, por conseguinte, desvelando os mecanismos discursivos de funcionamento social (LIMA, 2010, p.48).

Essas marcas, mencionadas tanto por Regina Lima (2010) quanto por Verón (2004), compõem, em nosso trabalho, as estratégias discursivas, que serão identificadas em meio às condições de produção e de reconhecimento constituintes de um espaço cultural concreto e coletivamente compartilhado. Caráter dialógico, portanto, para o qual contribui a abordagem do silêncio como constitutivo do sentido, ponto de vista capaz de reforçar o quanto esse dialogismo está impregnado de conflitos e de tensões, afinal, a própria tentativa de silenciar outros possíveis sentidos já pressupõe levá-los em consideração. Ademais, o apagamento de sentidos indesejáveis por meio da política de silenciamento (ORLANDI, 1997) não significa subtrair, do público do carimbó e do brega, a possibilidade de produzir tais significações quando do consumo desses produtos.

Não se trata, vale destacarmos, de tentarmos determinar quais as competências culturais e comunicacionais dos públicos dessas expressões musicais. Trata-se, sim, de emprendermos um esforço para analisá-las do entrelugar em que se constitui a comunicação e investirmos,

⁵⁷ Não como falta ou ausência, mas, sim, como totalidade significante domesticada pela linguagem (ORLANDI, 1997).

assim, na especificidade comunicativa do nosso objeto de estudo. Com esse mesmo viés, recorreremos à Iconografia e à Iconologia, dois métodos de pesquisa tomados de empréstimo do campo da História da Arte, ambos propostos pelo alemão Erwin Panofsky (2012) e voltados para a análise da obra de arte como portadora de um “conceito” que é condicionado pelo contexto social de produção e circulação, cujo reconhecimento exige, do consumidor, o acionamento do repertório cultural de que dispõe. Dedicaremos a próxima seção à discussão desses dois métodos.

3.1.2 Iconografia e Iconologia

De acordo com Panofsky (2012), o consumidor da obra de arte – “observador ingênuo”, nas palavras dele – não se limita a contemplá-la. Diante de uma pintura, por exemplo, ele mobiliza a experiência sociocultural da qual dispõe para interpretá-la. E o faz sem culpa:

(...) o observador ingênuo não goza apenas, mas também, inconscientemente, avalia e interpreta a obra de arte; e ninguém pode culpá-lo se o faz sem se importar em saber se sua apreciação ou interpretação estão certas ou erradas, e sem compreender que sua própria bagagem cultural contribui, na verdade, para o objeto de sua experiência (PANOFSKY, 2012, p.36).

Ponto de vista capaz de converter, então, o que seria a simples contemplação da obra artística em experiência comunicacional do consumidor, em processo de interpretação e, por que não, de produção de sentidos diante da obra. Ao reconhecer a condição de sujeito do discurso desse consumidor, Panofsky (2012) reconhece, também, a natureza comunicativa da obra, ou seja, a capacidade dela para viabilizar a produção de sentidos, segundo o conceito de Martín-Barbero (2001), em perspectiva que dialoga com a concepção praxiológica da Comunicação. Essa comparação é possível, mesmo havendo alguns termos e expressões utilizados pelo historiador capazes de nos remeter, a priori, ao paradigma funcionalista da comunicação e à lógica transmissiva “emissor-mensagem-receptor”, rejeitada, hoje, na área. “Veículo de comunicação”, “meio de comunicação” e a ideia de transmissão de conceito, atribuída por Panofsky (2012) à obra de arte, são algumas dessas expressões.

Valendo-nos, entretanto, da flexibilidade proposta por Braga (2011) acerca do processo de encaminhamento de decisões, misto de conhecimento, prática e invenção, no qual se configura a metodologia, propomo-nos a investir, sobretudo, no caráter descritivo e contextual da Iconografia, método que nos informa quando e onde determinados temas foram visualizados e por quais motivos específicos (PANOFSKY, 2012). Esse método de pesquisa

não se resume pura e simplesmente à descrição sugerida no sufixo “grafia”, proveniente do verbo *graphein*, ou seja, escrever⁵⁸ (PANOFSKY, 2012): envolve também a contextualização dos discursos – utilizando a terminologia adotada nesta dissertação – acionados na obra de arte, conforme o contexto social de produção e de circulação.

Não empreenderemos, vale destacar, a importação *ipsis litteris* da Iconografia. Procuraremos, sim, adequá-la à especificidade comunicacional da nossa pesquisa, começando pela noção de “imagem” elaborada por Panofsky (2012). De acordo com esse historiador, a imagem não se esgota nas formas, como certas configurações de linha e cor. Vai além. Exige a ligação desses motivos artísticos a “assuntos” e “conceitos” partilhados socialmente, coletivamente. Como exemplo, Panofsky (2012) cita a percepção de que uma figura masculina portando uma faca representa São Bartolomeu. Percepção equivalente ao “tema secundário ou convencional” da obra de arte, apreendido graças à aplicação da Iconografia (PANOFSKY, 2012).

É, portanto, um método de pesquisa que preza pelo contexto de produção e circulação da imagem. Ou, conforme a terminologia adotada neste trabalho, que preza pelas condições de produção, as quais englobam também as possíveis condições de reconhecimento. Premissa reforçada pelo fotógrafo e historiador brasileiro Boris Kossoy:

A contextualização tem por objetivo estabelecer as relações entre o conteúdo da imagem e o contexto em que a mesma foi produzida. Isto significa que essas relações se desenvolvem entre o que vemos na imagem e tudo aquilo que lhe é externo, o extraquadro espacial e temporal que iremos explorar por meio da pesquisa histórica e iconográfica: o circunscrito de ordem sociocultural, político, econômico, que envolveu o tema no instante em que se deu o registro, isto é, no momento de sua gênese, suas condições de produção, assim como a história própria do assunto, independentemente da representação. Trata-se de trazer à tona dados de abrangência multidisciplinar que constituem elos de ligação com o iconográfico: aquilo que vemos na imagem, de forma a produzir sentido (KOSSOY, 2012, p. 106).

Kossoy (2012) se apropria da Iconografia e, também, da Iconologia para fugir das abordagens estetizantes acerca da fotografia, tendentes a reduzi-la aos motivos artísticos, e encarar o documento fotográfico como propositor de sentido, texto passível de ser transformado em pretexto para a comunicação. Sentido que, para Kossoy (2012), nunca é intrínseco à fotografia, mas, em perspectiva bakhtiniana, produzido em conformidade com o contexto social imediato. Sentido movente.

⁵⁸ “O sufixo “grafia” vem do verbo grego *graphein*, “escrever”; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e a classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos” (PANOFSKY, 2012, p. 53).

O significado mais profundo da vida não é o de ordem material. O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto *visível* passível de ser retratado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos *ausentes* da imagem. Além da verdade iconográfica (KOSSOY, 2012, p. 130).

Para além dos termos e expressões de cariz funcionalista, à primeira vista, empregados por Panofsky (2012) e por Kossoy (2012) ao discorrerem sobre esses dois métodos de pesquisa, valer-nos-emos da proposição de que a compreensão imagética implica relacionar a imagem às condições sociais de produção – e, conseqüentemente, de reconhecimento – dela. Implica, portanto, tratá-la como discurso, o que nos permite tanto a Iconografia quanto a Iconologia. A Iconografia, aliás, constitui-se em etapa necessária da Iconologia, método advindo mais da síntese que da análise (PANOFSKY, 2012). Esse historiador concebe a Iconologia como uma Iconografia de caráter interpretativo, e recorre à pintura “A Última Ceia”, de Leonardo da Vinci, para explicar tal concepção:

(...) quando tentamos compreendê-la [“A Última Ceia”] como um documento da personalidade de Leonardo ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo a mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”. A descoberta e a interpretação desses “valores simbólicos” (...) é o objeto do que poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia” (PANOFSKY, 2012, p.52-53).

Ambas, Iconografia e Iconologia, referem-se a um mesmo e indivisível processo (PANOFSKY, 2012). São separadas apenas para fins metodológicos e analíticos. Importamo-las porque nos permitirão analisar o carimbó e o brega enquanto “sintomas culturais” – expressão atribuída por Panofsky (2012) às obras de arte quando da aplicação da Iconologia – da valorização de regionalismos em vigência na globalização. Além disso, esses dois métodos de pesquisa permitir-nos-ão analisar a configuração comunicacional de tais gêneros musicais, a fim de discutirmos os sentidos sobre identidades culturais neles propostos. Afinal, sendo gêneros musicais, o carimbó e o brega são, também, estratégias de comunicação, de acordo com as premissas elaboradas por Martín-Barbero (2001) acerca de gêneros, no geral.

A Iconografia e a Iconologia permitir-nos-ão, portanto, analisar essas duas formas de expressão musical como constituídas por discursos acionados contextualmente e dialogicamente. Como o faz, aliás, a Análise de discursos, ao se voltar para as marcas deixadas no texto graças às operações discursivas articuladas pela linguagem no âmbito das

condições de produção e de reconhecimento. Operações que compõem as estratégias a serem identificadas e analisadas com o auxílio da Iconografia, da Iconologia e da Análise de discursos. Contamos, desse modo, com três métodos de pesquisa que, convocados como guias no processo de encaminhamento de decisões em que se configura a metodologia (BRAGA, 2011), auxiliar-nos-ão a mergulhar nos possíveis sentidos sobre identidades culturais, investindo na natureza comunicativa do nosso objeto de estudo.

3.2 AFINIDADES E APROXIMAÇÕES

A produção discursiva é a materialidade simbólica da comunicação (FRANÇA, 2001). Assim, o discurso pode ser considerado a matéria-prima da comunicação. Para Bakhtin (1995),

É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbui-se do seu poder vital e torna-se uma realidade. As condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época (BAKHTIN, 1995, p. 154).

Devidamente dimensionada em um contexto sociocultural específico, a língua ganha vida, resultando em verdades ou mentiras, notícias boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis (BAKHTIN, 1995). Vida concretizada em via de mão dupla, tanto pelo locutor quanto pelo interlocutor, dentro de um processo no qual ambos os sujeitos revezam entre os papéis de locutor/produtor/falante e interlocutor/receptor/ouvinte. Revezamento capaz de nos remeter ao contrafluxo da recepção para a produção, constatado por Braga (2012) na contramão da perspectiva funcionalista de encarar o receptor como depósito de conteúdos.

Mais do que mero receptor, esse sujeito constitui-se, hoje, em um consumidor, no ensejo da proposição de Michel de Certeau (2012) acerca do consumo: uma *outra* produção, astuciosa, dispersa, visível nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante ou por uma elite produtora de linguagem. A indústria cultural dispõe, já vimos, de efeitos de supremacia, fruto do lugar institucional ocupado por ela, que a permitem investir em uma pretensa – e ilusória – unidade de sentido. Pretensão que só se concretiza – ou não – na recepção, no público, que primeiro se reconhece para, só então, consumir os produtos dessa indústria. Ou não, novamente. A possibilidade de esses produtos “passarem em branco” deve ser cogitada.

O importante disso tudo é que a linguagem se realiza como discurso no entrelugar em que se configura a comunicação. A enunciação, propõe Bakhtin (1995), é produto da interação de dois indivíduos organizados socialmente. Dois ou mais, pois, no caso do carimbó e do brega, enquanto canções populares massivas, são confeccionados discursivamente tendo em vista coletividades ou comunidades culturais, no plural. Desse entrelugar discursivo, partilhado coletivamente, propomo-nos a analisar o nosso objeto de estudo e manuseá-lo por meio da Análise de discursos, da Iconografia e da Iconologia.

Combinação metodológica possível porque, antes de tudo, tais métodos de pesquisa nos permitem trabalhar o carimbó e o brega a partir da natureza comunicativa desses gêneros musicais, ou seja, da relação de produção e interpretação de sentidos que eles proporcionam aos sujeitos, posto que são processos comunicacionais. Segundo, porque nos debruçaremos sobre discursos verbais, particularmente sobre as letras das canções e as falas dos artistas no decorrer das apresentações, e sobre discursos não verbais, representados por sons e imagens.

Iconologia e Iconografia são trabalhadas por Panofsky (2012) e Kossoy (2012) em relação a imagens paradas. Investiremos, porém, na eficácia dessas duas metodologias para a identificação das estratégias discursivas acionadas nas apresentações de carimbó e de brega, ou seja, no audiovisual, valendo-nos uma vez mais da flexibilidade proposta por Braga (2011) acerca da metodologia. Esses dois métodos de pesquisa abrangem os discursos imagéticos, excluindo, a priori, discursos sonoros e verbais.

O movimento de análise, porém, quando da utilização desses métodos importados do campo da História da Arte será bastante similar ao exercido pelo emprego da Análise de discursos: de contextualização social, cultural e mercadológica, por meio da descrição iconográfica, para posterior identificação e análise, primeiramente, das estratégias e, depois, dos possíveis sentidos sobre identidades culturais. Afinal, a Iconografia, a Iconologia e a Análise de discursos dispõem de afinidades no que diz respeito, particularmente, à possibilidade de manuseio dos objetos analisados sob a perspectiva discursiva, o que nos permite aproximá-los quando da análise dos possíveis sentidos sobre identidades culturais propostos no carimbó e no brega, a partir da natureza comunicativa desses gêneros musicais.

CAPÍTULO 4

Identities, relações de poder e a estética da diferença no carimbó e no brega

E são lugares e culturas se criando
é gente se multiplicando
novas caras, novas casas
e esquinas e paradas
e galeras pra fazer
ritmo e rima em todas elas
pra inventar uma língua nova
misturando só pra mexer
enquanto o mundo tá lá fora
inventa dança, inventa moda
inventa tudo novamente
até a roda

Fernanda Abreu, Roda que se Mexe

Nossa análise dá-se a partir das apresentações de carimbó e de brega registradas no DVD Terruá Pará 2, cujo *show* foi gravado em 2011, no Auditório Ibirapuera, em São Paulo (SP), e das apresentações de brega integrantes do DVD Tecno Melody Brasil, de 2010, gravado no Cidade Folia, em Belém (PA), e lançado graças a uma parceria da BIS Entretenimento⁵⁹ com a gravadora carioca Som Livre, vinculada à Rede Globo. Ambos, portanto, dedicados à exportação da música produzida no Pará e lançados tão logo alguns artistas egressos do Estado começaram a cair nas graças da mídia nacional, há cerca de cinco anos. Gaby Amarantos, por exemplo, aparece em ambos.

A partir da leitura teórica e metodológica, identificamos o acionamento de duas grandes estratégias discursivas nesses gêneros musicais: a de *autoafirmação cultural* e a de *reconfiguração discursiva*. Partiremos delas para analisarmos os possíveis sentidos sobre identidades culturais propostos nessas duas formas de expressão musical, reiteradamente alardeadas como genuinamente paraense.

A estratégia de *autoafirmação cultural* é caracterizada pela operação discursiva de delimitação do sentido, a partir das premissas de Orlandi (1997), com o intuito de assegurar a proposição de identidade genuinamente paraense tanto no brega quanto no carimbó. Essa operação tem por intuito garantir o que Silva (2006) chama de fixação identitária e viabilizar, assim, a inserção mais fluente do carimbó e do brega em um mercado simbólico que tem valorizado, cada vez mais, diferenças regionais.

A autoafirmação cultural representa a conformação, por parte dos artistas e demais sujeitos envolvidos na configuração comunicacional ora analisada, a um discurso de cunho essencialista sobre cultura e identidade, convertido em vontade de verdade – ou seja, em discurso hegemônico – pela indústria cultural. É acionada para assegurar maior visibilidade não só a artistas e produtores culturais, sujeitos do campo artístico, mas também a empresários e gestores públicos, no caso da empresa BIS Entretenimento e do Governo do Pará, realizador do Terruá. Alguns desses sujeitos dispostos em lugares institucionais que lhes proporcionam efeitos de supremacia no exercício do poder cultural. Daí trabalharmos com a definição de Certeau (2012) para estratégia, viabilizada por um espaço institucionalizado, e não com o conceito de tática, relacionada ao tempo, à ausência de voz institucional (CERTEAU, 2012).

⁵⁹ Empresa pertencente às Organizações Rômulo Maiorana (ORM), que detêm um dos dois jornais impressos de maior circulação no Estado, “O Liberal”, e emissora de rádio e de TV, esta afiliada da Rede Globo de Televisão, além de portal de notícias na internet, o Portal ORM.

A segunda estratégia, de *reconfiguração discursiva*, faz jus ao aspecto de virtualidade dos gêneros e confere à indústria cultural o caráter de mediação, nos termos de Martín-Barbero (2001). A assimilação do carimbó e do brega por tal indústria promove o diálogo dessas formas de expressão musical com outras temporalidades, outras matrizes culturais, com outros públicos, implicando a reconfiguração comunicacional desses gêneros musicais e ensejando, assim, as polifonias ou hibridações culturais, que podem ser visibilizadas ou silenciadas, de acordo com a conveniência comunicacional.

Essa reconfiguração é marcada pelo acionamento de alguns discursos em atenção às expectativas e competências culturais dos públicos almejados, ou seja, do “outro”, o que pressupõe o silenciamento de muitos outros discursos e sentidos, considerados como inconvenientes à vontade de verdade em vigência. Operação de silenciamento que se presta, também, à domesticação dos sentidos sobre cultura e identidade no carimbó e no brega, só que por manobras discursivas diferenciadas quando comparada à operação de delimitação do sentido.

Visando a corresponderem às expectativas de um mercado ávido por consumir regionalismos, essas duas grandes estratégias discursivas mostram-se, assim, impregnadas do dialogismo bakhtiniano, pois são acionadas pela indústria cultural já em função das possíveis escutas a que esses gêneros serão submetidos. Temos, então, a ocorrência do processo dialógico em meio a assimétricas relações de poder cultural, mercadológico e político que concorrem para a configuração comunicacional do carimbó e do brega, constituindo-se em condições de produção dessas formas de expressão musical. Gêneros, aliás, reconhecidamente híbridos ou polifônicos, pois conformados por práticas culturais que extrapolam o território paraense e, por isso, configuram-se como vozes alheias.

Temos, portanto, três conceitos – dialogismo, polifonia e hibridação – que corroem a concepção moderna de sujeito da qual está imbuída a pretensa identidade genuinamente paraense sugerida nos projetos do Governo do Estado e da BIS Entretenimento, o Terruá Pará e o Tecno Melody Brasil, respectivamente. Sugestão bastante clara na citação abaixo, que reproduz o parágrafo de matéria publicada no Portal das Organizações Rômulo Maiorana, o Portal ORM, em dezembro de 2010⁶⁰, por ocasião do lançamento do DVD Tecno Melody Brasil:

⁶⁰ Disponível em: <http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=503052&%7Csom+livre+e+bis+lan%C3%A7am+dvd+de+tecnomelody#.VL-qT0fF_9V>. Acesso em: 12 out. 2014.

O trabalho foi recebido com muitos aplausos e muita alegria, porque é o primeiro grande projeto para levar de forma coletiva a todo o Brasil um *ritmo genuinamente paraense*. “Acreditamos na qualidade dos músicos e da música porque ela é diferente. É uma novidade para a música brasileira. Isso vem desde o carimbó, passando pelo merengue, o calypso, as guitarradas, o que resultou nessa musicalidade toda, muito autêntica paraense. É nessa mistura da música paraense que nós acreditamos.”, afirmou Ronaldo Maiorana, diretor executivo da Bis Entretenimento e do Projeto Tecnomelody Brasil (ORM, 2010, grifo nosso).

Nesse parágrafo, a proposição de identidade autenticamente paraense fica por conta, sobretudo, da expressão *ritmo genuinamente paraense*, aí utilizado em referência ao tecnobrega, configurando, então, estratégia discursiva de autoafirmação cultural. Vejamos como essas estratégias e as respectivas operações discursivas aparecem em nossos objetos empíricos, o registro audiovisual dos *shows* Terruá Pará 2 e Tecno Melody Brasil, onde carimbó e brega estão a serviço de um suposto essencialismo cultural.

4.1 ESTRATÉGIA DE AUTOAFIRMAÇÃO CULTURAL

Logo nos primeiros segundos do DVD Tecno Melody Brasil, antes mesmo de começar o *show*, a câmera foca em algumas pessoas do público. Uma delas ergue bandeira do Pará, cuja disposição, bem no centro da tela, em meio a vários braços erguidos e de mãos balançando, remete-nos a um ídolo sendo reverenciado (Figura 5). Manobra discursiva capaz de sugerir que as performances ali registradas são de gênero musical oriundo do Pará e pertencente exclusivamente ao Estado, o brega, caracterizando estratégia de autoafirmação cultural cujo objetivo é a fixação de identidade considerada como genuinamente paraense.

“Fixação” é termo utilizado por Tomaz Tadeu da Silva (2006) na explicação da dinâmica de produção identitária, a qual ocorre pela demarcação de simbólica fronteira, extremamente tênue, entre um “nós” e um “eles”. Demarcação, ressalta Silva (2006), ocorrida em meio a jogos de poder que preveem, também, a fixação de determinada identidade cultural em detrimento de outras identidades, de outras vozes, de outros sujeitos e de outros sentidos. É nesse contexto que emergem, da superfície discursiva do carimbó e do brega, as marcas discursivas da estratégia de autoafirmação cultural, como a aparição da bandeira.

Autoafirmação reiterada em outros momentos do DVD também com a aparição da bandeira do Estado. Ainda integrante da banda Tecno *Show*, Gaby Amarantos canta a música “Eu Vou Pro Vetron” ostentando esse símbolo identitário (Figura 5), sugerido também na camisa e no sutiã dos bailarinos e bailarinas da banda Fruto Sensual. Eles usam figurino onde predominam as cores vermelha e branca, as cores da bandeira paraense, sendo que elas usam

sutiã estampado por reproduções desse símbolo e eles exibem estrela azul, no peito esquerdo da camisa, em referência a ele, além de exibirem a própria bandeira estampada nas costas da camisa. (Figura 5).



Figura 5 - Gaby Amarantos (à esquerda) e Fruto Sensual (à direita) exibem a bandeira do Pará; no centro, a primeira imagem do DVD Tecno Melody Brasil (fonte: fotograma do DVD).

Já no *show* Terruá Pará 2 a bandeira do Estado é acionada no carimbó, particularmente quando Gaby Amarantos, já em carreira solo quando deste registro, de 2011, empunha-a durante a música “Embarca morena” (Figura 6), cuja letra diz: “Embarca, morena, embarca / Molha o pé, mas não molha a meia / Viemos de nossa terra fazer barulho na terra alheia”. Neste instante, a estratégia de fixação identitária já proposta na letra desta música de Pinduca é caracterizada, também, pela exibição da bandeira e ainda pela fala de Gaby Amarantos antes de exibi-la: “Eu sou Gaby Amarantos e essa é nossa música paraense!”.

Neste momento, todos os artistas participantes do concerto encontram-se no palco, como que em uma confraternização identitária embalada pela música de Pinduca, outrora rejeitada e, hoje, comercializada como autenticamente paraense. É o encerramento do *show* e do DVD, e o intuito é reiterar a suposta procedência dos gêneros musicais vistos e ouvidos ao longo do audiovisual do Terruá. Por isso, a fala de Gaby Amarantos, seguida da ostentação da bandeira pela cantora, para além de atuar a favor da produção da diferença, afirma e reafirma relações de poder: “‘nós’ e ‘eles’ não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes ‘nós’ e ‘eles’ não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder.” (SILVA, 2006, p. 82).



Figura 6 - Gaby Amarantos ostenta bandeira do Pará no *show* do Terruá Pará, ao som do carimbó de Pinduca (fonte: fotograma do DVD).

Mais do que marcas de autoafirmação, essas menções à bandeira representam marcas da operação de delimitação do sentido a favor do essencialismo cultural, empreendida pelos emissores com o intuito de enfatizar a ideia de música autenticamente paraense e viabilizar, assim, aquela estratégia. Pois o brega apresenta vozes remetentes a práticas e experiências culturais que extrapolam o território paraense, constituindo polifonia de reconhecimento mais fácil do que no carimbó em função do aparecimento mais recente daquele gênero. Dessas vozes alheias, as sonoridades de música eletrônica são as mais facilmente caracterizáveis como polifonia, estando presentes em todas as apresentações do DVD “Tecno Melody Brasil”.

Tais sonoridades são representadas pelos teclados e programações eletrônicas ouvidos nos arranjos das canções de tecnobrega, músicas incrementadas ainda com efeitos gerados pelo processamento de vozes e sonoridades no computador, a exemplo dos que ouvimos na introdução das músicas “Galera da golada”, de Viviane Batidão, e “Só por uma noite de amor”, da Banda Xeiro Verde. Efeitos conhecidos por figurarem em canções genericamente classificadas como música eletrônica, gênero surgido na Europa e de sotaque mais global, cuja influência e aparição no brega representa polifonia.

São, assim, vozes desestabilizadoras da identidade supostamente paraense normalizada pela BIS Entretenimento e pela Som Livre por meio do DVD “Tecno Melody Brasil”, graças aos efeitos de supremacia dos quais usufrui a indústria cultural no exercício do poder. Essa

normalização identitária, segundo Silva (2006, p. 83), “é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença”. No caso, um poder cultural, que se insinua em meio à polifonia do brega para restringir os sentidos sobre cultura e identidade propostos no gênero.

Daí a necessidade da operação discursiva de delimitação do sentido. Ela não se esgota nas aparições da bandeira do Pará, deixando marcas também na superfície discursiva verbal. Uma delas é a fala de Viviane Batidão, a primeira artista a se apresentar, pronunciada antes mesmo de ela entrar no palco: “Alô, Belém do Pará! É Viviane Batidão! É Tecnomelody! É Brasil!”. “Alô, Belém do Pará!” é fala também da vocalista da banda Ravelly, dita antes de a artista começar a cantar a música “Rubi”, a primeira apresentada pelo grupo, referente a uma das aparelhagens integrantes do circuito bregueiro belenense (COSTA, 2009). A letra afirma: “Rubi, nave do som / Faz a pedra, vem pra cá”, em tom imperativo comum àquele circuito e reconhecível por alguns paraenses, pois, assim como o Rubi manda “fazer a pedra”, o Superpop, outra aparelhagem, manda fazer o *S*. O verso de “Rubi” ratifica, assim, a estratégia de autoafirmação cultural, por meio da delimitação do sentido, anunciando prática cultural que aí se configura como “exclusiva” do Pará.

Artista que apresenta a música “Eu Vou Pro Vetron” ostentando bandeira do Pará, Gaby Amarantos, em determinado trecho da canção, substitui a parte da letra que diz “Não brinque comigo / DJs Marcos e Gaiato é quem vão tocar” por “Não brinque comigo / Porque eu sou do Norte / de Belém / Eu sou do Pará”, em referência ao provérbio “Não venha forte que eu sou do Norte!”. Inclusive, antes de cantar, Amarantos, afirma: “Vamos mostrar pro Brasil, galera!”, fazendo jus à diferença com que o DVD “Tecno Melody Brasil” almeja se inserir no mercado de música nacional. Suposta diferença capaz de potencializar o apelo comunicacional desse produto na era de mercantilização de alteridades (HALL, 2011).

Discursos semelhantes são acionados nas apresentações de brega do *show* Terruá Pará 2. O cantor Marcos Maderito, da banda Gang do Eletro, diz, olhando em direção à câmera: “Aí, Belém do Pará!”. Também vocalista da Gang do Eletro, Keyla Gentil afirma, ao final da apresentação do grupo: “Isso é Belém, isso é Pará, isso é Terruá, isso é Brasil!”, em gradação geográfica que sugere dialogismo (BAKHTIN, 1995, 2011) com a música “Belém, Pará, Brasil”, de Edmar Rocha, cantada pelo grupo Mosaico de Ravena, que usufrui de forte apelo identitário junto à parte da população do Estado. “Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês”, diz a letra, em alusão ao imaginário exógeno acerca da Amazônia, que a restringe à fauna e à flora, mas evocado na conformação discursiva do brega e, sobretudo, na do carimbó, como veremos mais adiante.

As recorrentes menções explícitas a Belém e ao Pará, assim como as aparições da bandeira do Estado, para além de configurarem marcas das operações de delimitação do sentido, contribuem para a proposição da ideia de cultura e identidade genuinamente paraenses, reforçando o apelo comunicacional do brega diante do mercado global. São consideradas, ademais, marcas explícitas da delimitação do sentido porque se valem de discursos com potencial para serem associados imediatamente ao território paraense, a exemplo da bandeira e da enunciação do nome do Estado e da respectiva capital.

Essa associação imediata faz-se mais necessária no brega pois este gênero ainda não dispõe do forte apelo identitário no qual está envolto o carimbó, que desde as décadas de 1920 e 1930, quando vigorou o Modernismo Paraense, subsidia discurso musical regionalista (COSTA, 2010). Apesar disso, o brega já é utilizado pela indústria cultural na reiteração de suposta tradição musical paraense (COSTA, 2011); utilização, entretanto, muito recente e que, por isso, exige as menções explícitas ao Pará e a Belém, contribuindo para a operação de delimitação do sentido por meio da qual a indústria cultural pretende unificar os sentidos sobre identidades culturais experimentadas no Estado.

Uma única apresentação de brega, afinal, pode revelar identificações com várias experiências culturais que extrapolam o território geograficamente delimitado como paraense. Por exemplo, as sonoridades eletrônicas e as vozes processadas em computador, presentes na introdução da música “São Amores”, apresentada pela Banda Quero Mais no *show* Tecno Melody Brasil, revelam sentimentos de pertença extracontinentais, pois, reza a lenda, a música eletrônica surgiu na Europa. Esses efeitos são responsáveis por transformar o começo de “São Amores” quase em um *remix*⁶¹, cuja orquestração aproxima ainda mais a canção do universo eletrônico, intensificando o caráter polifônico não só da música, mas do próprio gênero brega.

Além da convocação das sonoridades da música eletrônica, a polifonia é perceptível na apresentação da Banda Quero Mais graças à presença de dançarinos e às coreografias por eles realizadas, que sugerem intertextualidade com as performances de música *pop* (Figura 7). Gênero reconhecido globalmente e cujos artistas têm que demonstrar habilidade não só com a voz, mas também com a dança, “senso físico da produção de sentido diante da música” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 11), que exige a conversão do corpo em discurso, investindo-o também de sentido. Madonna, Michael Jackson, Mariah Carey e Britney Spears, por exemplo, são alguns artistas *pop* que raramente apresentam-se solitariamente. Estão quase sempre

⁶¹ “Nova orquestração; orquestração atualizada (de música)” (HOUAISS, 2009).

rodeados não só de bailarinos, mas de telões e de suntuosas escadarias, elementos presentes também nas apresentações do DVD Tecno Melody Brasil, inclusive nas duas músicas da Banda Quero Mais, “São Amores” e “Porta Mala”, caracterizando algumas dentre as várias vozes alheias presentes nessa apresentação (Figura 7).



Figura 7 - O dialogismo entre os gêneros *pop*, representado por Madonna (à esquerda), e brega, representado pela Banda Quero Mais (à direita) (fonte: squaremadonna e fotograma do DVD Tecno Melody Brasil).

Logo depois da Banda Quero Mais vem a apresentação da Banda Fruto Sensual com a avalanche de cores vermelha, azul e branco em alusão à bandeira paraense. A própria disposição das músicas no DVD representa marca da operação de delimitação do sentido a serviço da autoafirmação cultural, pois a enxurrada de referências não verbais à suposta cultura paraense presentes na performance da Fruto Sensual parece atenuar a polifonia reforçada na apresentação anterior. Híbridação cultural, aliás, presente também na estada do grupo Fruto Sensual sobre o palco, banda que importa da música *pop* a presença de dançarinos e a conversão do corpo em discurso por meio das coreografias (Figura 1).

Além de desestabilizarem a pretensa identidade genuinamente paraense, a serviço da qual a BIS Entretenimento e a Som Livre mobilizam o brega, essas vozes apontam para o que García-Canclini (2011, p. XXXIII) chama de “variabilidade de regimes de pertença”, responsável por desafiar “o pensamento binário e qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples”. Na visão de Silva (2006), problematizar esses binarismos significa problematizar, também, a identidade e a diferença como frutos das relações de poder – lembremos, afinal, que o poder produz tanto discursos quanto sujeitos (FOUCAULT, 2007).

É, afinal, em meio a essas relações de poder cultural, exercido com efeitos de supremacia (FOUCAULT, 2007) pela indústria cultural, que o carimbó e o brega são convertidos em processo comunicacional, de texto em pretexto para comunicação, e em que são normalizadas determinadas identidades, em detrimento de outras. É também nesse contexto que os artistas aderem a essa postura de essencialismo cultural, reivindicada pelo mercado global, e adotam essa identidade pretensamente paraense, anunciada pelas menções ao Pará e pela aparição da bandeira do Estado, com o intuito de conquistar visibilidade midiática em outras regiões do Brasil e do globo. Daí Silva (2006) afirmar que as identidades não são ingenuamente definidas, mas impostas.

Uma única apresentação de tecnobrega, entretanto, pode revelar a pertença não a uma cultura apenas, considerada como “paraense”, mas a várias culturas, geograficamente disformes por não remeterem a localizações exatas, pois cultura não dispõe de certidão de nascimento. Ou, em vez de falarmos em “pertença” e “cultura”, talvez seja melhor dizermos identificação com várias práticas culturais. Identidade cultural, afinal, consiste em um “posicionamento provisório” (HALL, 2013); consiste em posicionarmo-nos em lugar que não diz respeito só ao “eu”, mas também ao “outro”, convertido em “exterioridade constitutiva” (HALL, 2013): o “eu” é paraense a partir do momento em que existe o “não paraense”, o global. Entrelugar, portanto, onde o “eu” e o “outro” se constituem relacionalmente, dialogicamente, contextualmente, e onde se dá o processo comunicacional, diretamente relacionado à assunção de determinada identidade:

(...) [os processos comunicativos] não correspondem a um domínio de fatos particulares no espaço social. Pois eles são oriundos do processo mesmo de constituição deste espaço, do trabalho de *mise en forme* da sociedade, de criação das condições de existência de uma comunicação entre seus membros e de constituição dos quadros institucionais que garantem sua identidade e sustentem sua ação (QUÉRÉ apud FRANÇA, 2003, p. 42).

Premissa que vai ao encontro da afirmação de Silva (2006, p. 81) de que a identidade, assim como a diferença, “é uma relação social”. Ao configurarem-se, assim, como entrelugares onde os sujeitos não apenas dizem, mas também assumem o papel social de “paraense”, o brega e o carimbó são convertidos de textos em pretexto para a comunicação, para a redução do isolamento (BRAGA, 2010) cultural e mercadológico. Daí a configuração comunicacional desses gêneros musicais ocorrer já com base nas possíveis escutas, processo dialógico que conforma a superfície discursiva com as marcas das estratégias de autoafirmação cultural e também de reconfiguração discursiva, capazes de nos informar sobre

as condições de produção e de reconhecimento (VERÓN, 2004) dos gêneros musicais em análise.

Condições ora caracterizadas, sobretudo, pela valorização de regionalismos instituída como vontade de verdade – ou discurso hegemônico, segundo Foucault (1999) – pela indústria cultural e que justifica a presença das marcas explícitas da operação de delimitação do sentido, a serviço da estratégia de autoafirmação cultural, no brega. Constituído como tal na virada da década de 1970 para 1980 (COSTA, 2009), esse gênero tem trajetória recente, se comparado à secular trajetória do carimbó, e se conformou como tal graças à reunião de vozes o *rock* e a Jovem Guarda, facilmente identificáveis na atualidade em relação às vozes constituintes do carimbó. Acrescentemos ao brega, ainda, a música eletrônica, de grande importância para a modalidade tecnobrega surgida na virada do século XX para o XXI (VIANNA, 2003; COSTA, 2009) – portanto, mais recente ainda.

Dessa maneira, o *rock*, a Jovem Guarda e a música eletrônica constituem polifonia que a indústria cultural busca atenuar com as menções recorrentes ao Pará e a Belém, perceptíveis tanto na superfície discursiva verbal (“Alô, Belém do Pará!”) quanto na não verbal (aparições e sugestões da bandeira). Estratégia de autoafirmação cultural presente, também, no carimbó, mas de forma diferenciada. Nesse gênero, muito mais antigo quando comparado ao brega e cuja trajetória nos reporta ao Brasil colonial, as marcas explícitas das operações de delimitação do sentido somam-se às marcas implícitas representadas por discursos comumente associados à Amazônia no imaginário exógeno, como floresta, barco e rio.

Daí o carimbó ser ainda mais eficaz na sustentação de pretensa identidade autenticamente paraense. Por isso, mais mobilizado pela indústria cultural na conformação de produtos midiáticos à essencialista ideia de cultura convertida em discurso hegemônico. Prova disso é o *show* Terruá Pará 2, que começa e termina com apresentações de carimbó, particularmente com a modalidade “pau e corda”, que imperava antes do processo de modernização ao qual o gênero foi submetido quando da assimilação pela indústria cultural (COSTA, 2010, 2011). O carimbó “pau e corda” possui arranjo eminentemente acústico, produzido em ambiência quase rústica, muito diferente da proposta do brega e do tecnobrega. Segundo o historiador Tony Leão da Costa, o “pau e corda” é caracterizado por

Instrumental específico que tem por base dois ou no máximo três grandes tambores de madeira oca (que podem chegar a ter até 1,5 metros de comprimento), com uma das extremidades coberta com couro animal. Estes tambores eram tocados na horizontal com os tocadores sentados sobre o tambor (...) A música marcada por ritmo sincopado e dançante e com letras que no geral tratam do cotidiano do homem do campo e do pescador. Fora esses elementos, era possível encontrar instrumentos

de sopro (clarinete, flauta ou sax), de corda (geralmente um banjo ou rabeca) e de percussão (xeque-xeque ou pandeiros) (COSTA, 2010, p. 77-78).

A despeito de o autor descrever essa modalidade no passado, vinculando-a à década de 1970, a ambiência por ele descrita é reproduzida com excelência na introdução do *show* Terruá Pará 2, a cargo do Conjunto O Uirapuru com a música “Meu Barquinho” que, por ser de domínio público, reitera a ideia de antiguidade, de tradição implícita no gênero. Enquanto os dois músicos dispostos no centro do palco ocupam-se dos tambores conhecidos como curimbós, tocando-os sentados sobre eles, os outros estão a cargo de banjo, flauta, sax e instrumentos percussivos (Figura 8).



Figura 8 - Conjunto de Carimbó O Uirapuru e a ambiência "pau e corda" introduzindo o DVD Terruá Pará 2 (fonte: fotograma do DVD).

Para além de representar o carimbó ao gosto do mercado global, como que estanque no tempo e no espaço, a inserção de O Uirapuru logo no começo do concerto assegura o tom do que será visto e ouvido posteriormente: música autenticamente paraense, produzindo, dessa forma, sentido semelhante àquele gerado pela aparição da bandeira do Pará nos primeiros segundos do DVD “Tecno Melody Brasil”. Só que com manobras discursivas e sentidos diferenciados.

Alocar O Uirapuru no início do *show* funciona, pois, como estratégia de autoafirmação cultural. E mais: funciona, também, como marca da operação de delimitação do sentido, pois pretende sugerir ao consumidor global, afeito às diferenças regionais, que o conteúdo a ser apreciado no *show* Terruá Pará 2 é de cunho puramente paraense. Marca implícita, aliás, pois

não diz respeito ao Pará e à Amazônia diretamente, mas não menos eficaz do que as marcas explícitas (mais) recorrentes no brega. Pelo contrário: reforça a ideia de tradição, de apego nostálgico a um passado tão inventado e idealizado quanto a identidade essencialista em questão.

O Conjunto de Carimbó O Uirapuru foi criado na década de 1960 pelo Mestre Verequete, declarado pelo projeto Terruá Pará no *Facebook* como “rei do carimbó tradicional”⁶². Verequete foi considerado o principal representante do carimbó “pau e corda” na década de 1970 e, por isso, era tido como rival de Pinduca, espécie de porta-voz da modernização do gênero. Este artista, hoje, está para o carimbó hoje como Verequete o estava na década de 1970. Tanto que recebeu a Ordem do Mérito Cultural em 2014, do Governo Federal, graças ao trabalho feito no âmbito do gênero e outrora rechaçado. Isso prova que o gênero diz menos sobre texto do que contexto, pois o carimbó de Pinduca, atualmente, parece bastante eficaz na sugestão da identidade exclusivamente paraense pretendida pela indústria cultural. Já Mestre Verequete, falecido em 2009, foi alçado à condição de mito por essa mesma indústria.

Aura mítica, aliás, na qual está envolvida a modalidade “pau e corda” que introduz o *show* Terruá Pará 2, configurando, assim, marca da operação de delimitação do sentido a favor de estratégia de autoafirmação cultural. A letra da música “Meu Barquinho”, entoada pelo Conjunto O Uirapuru, também faz jus à descrição de Costa (2010) acerca do carimbó “pau e corda” ao descrever bucólica ambiência em meio aos rios amazônicos: “O meu barco vai rolando / Olê, olá / Vai rolando com você / Olê, olá”. Esses versos, então, recorrem ao imaginário exógeno construído sobre a região e que constitui, decerto, a experiência do público global para com a Amazônia: a escuta possível mencionada por Braga (2012).

No mais, “Meu Barquinho” se assemelha à crônica de um amazônida apaixonado. E a temática da paixão, aí, também desestabiliza a suposta identidade autenticamente paraense ao imprimir caráter universal ao gênero. Qual sujeito, afinal, não se reconhece em versos de amor? Além disso, a paixão constitui-se em “modo popular de recepção” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 52), deslegitimado pelo que Certeau (2012, p. 39) classifica como “elites produtoras de linguagem”.

⁶² “No final dos anos 60, [Mestre Curica, considerado como um dos mestres das guitarradas] participou da criação do Conjunto de Carimbó Uirapuru, de Mestre Verequete, *rei do carimbó tradicional*, gravando o primeiro disco de carimbó do Pará”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/TerruaPara/posts/430953053610721>>. Acesso em: 3 dez. 2014.

(...) há uma deslegitimação dos modos populares de recepção, dos modos populares de desfrutar as coisas. Por exemplo: as classes populares se apaixonam, e a paixão é perigosa e deve ser controlada, educada, domesticada. Desde o século XVIII, nos teatros populares as pessoas se emocionavam tanto que rompiam os assentos para atirar nas personagens. Como conta Richard Sennet, em *O declínio do homem público*, precisavam renovar a cada ano os teatros porque as poltronas se acabavam. Esse modo tumultuado, ruidoso e apaixonado de desfrute é deslegitimado em nossa sociedade. Essa expressividade popular seria a marca da ausência de cultura, de gosto e de educação (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 52).

Enquanto expressividade popular, a paixão se faz ainda muito mais presente nas letras das canções do *show* Tecno Melody Brasil, o que pode ser constatado apenas pelo título de algumas delas: “Ninguém te ama como eu”, de Viviane Batidão; “Vem meu amor”, da Banda Ravelly; “Paixão”, de Bruno e Trio; “Só por uma noite de amor”, da Banda Xeiro Verde; “São amores”, da Banda Quero Mais; “Amiga amante”, da Banda Fruto Sensual; “Amor Sincero”, da Banda Eletro Batidão; entre outras. Títulos indicadores do despudorado desfrute da paixão pelos sujeitos do brega, sejam emissores ou consumidores, o que contribui para o estigma de cafona e de mau gosto (GUERREIRO DO AMARAL, 2009) atribuído ao gênero, sobretudo no sul e sudeste do Brasil.

A paixão, assim, representa modo popular de recepção (MARTÍN-BARBERO, 1995) de sotaque universal, que desestabiliza a identidade supostamente pura proposta nos audiovisuais do Terruá Pará 2 e Tecno Melody Brasil. Mais ainda para o brega, pois a maioria das letras do gênero apresentadas nesses dois projetos são de tom amoroso e nada bucólico, o que aumenta a necessidade de os artistas lembrarem, recorrentemente, que a música em questão é egressa de Belém, do Pará, da Amazônia. Marcas explícitas da operação de delimitação do sentido que estão presentes, também, no carimbó. Ao final da música “Meu Barquinho”, um dos integrantes do Conjunto O Uirapuru afirma: “Obrigado, São Paulo! Um abraço, um abraço, Marapanim do meu Pará!”, evocando município do nordeste paraense considerado um dos “berços” mais “tradicionais” do carimbó no Estado.

Discursos regionalistas, por conseguinte, capazes de atenuar a polifonia nos dois gêneros analisados, corroborando para a demarcação da fronteira simbólica entre “paraense” e “não paraense”. Também percebemos essa operação de delimitação do sentido, a serviço da estratégia de autoafirmação cultural, nas duas canções entoadas por Dona Onete, “Amor Brejeiro” e “Jamburana”, no Terruá Pará 2. Cantora cuja imagem tem sido vinculada a subgênero chamado de “carimbó chamegado”, Onete canta em meio à ambiência impregnada de marcas implícitas da operação de delimitação do sentido que remetem, sobretudo, a mato, planta e bicho, conforme o imaginário exógeno sobre a Amazônia (Figura 9).



Figura 9 - O cenário em que se apresenta Onete (aí acompanhada do grupo Charme do Choro) evocando mato e bicho; à direita, a cobra de miriti (fonte: fotograma do DVD e artesol.org.br).

Formado apenas pelas cortinas fechadas do Auditório Ibirapuera quando da apresentação do Conjunto de Carimbó O Uirapuru⁶³, o cenário do *show* sugere ambiente de floresta e de manguezal na apresentação de Dona Onete, graças às estruturas de miriti, presas ao teto do auditório em disposição que lembra a planta conhecida como cipó. O miriti, recordemos, é fibra vegetal de forte apelo identitário em certas regiões do Pará, incluindo Belém, onde serve de matéria-prima para os brinquedos bastante associados à festividade do Círio de Nazaré, apesar de serem comercializados o ano inteiro.

A própria estrutura do cenário do Terruá Pará 2 que lembra cipó remete, também, à cobra de brinquedo feita de miriti, caracterizando dialogismo acionado a serviço não só do imaginário exógeno acerca da região, mas da experiência do não paraense para com a Amazônia: a serviço, portanto, da estratégia de autoafirmação cultural. Intertextualidade proposta nos elementos cenográficos configurada como marca implícita da operação de delimitação do sentido, que se faz presente também na música “Amor brejeiro” por meio de marcas explícitas, a exemplo das menções ao Pará e à Região Norte feitas na letra dessa canção.

“Onde eu vim encontrar esse amor / Foi no Pará” canta Dona Onete no último verso da música, depois de repetir, por cinco vezes, a última palavra do verso anterior, “brejeiro”⁶⁴.

⁶³ Até porque a própria disposição dos músicos e dos instrumentos no palco, evocando a ambiência acústica e rústica do carimbó “pau e corda”, tem força simbólica e apelo identitário suficiente para garantir que a apresentação, por si só, de O Uirapuru funcione como estratégia de autoafirmação, dispensando a necessidade de cenário, ou seja, de outros elementos capazes de referenciar as práticas culturais experimentadas em território paraense.

⁶⁴ Brejo, segundo o Houaiss (2009), significa “terreno plano, de extensão mais ou menos considerável, alagadiço ou apaulado, que ocorre nas cabeceiras ou em áreas de transbordamento de rios”: um dentre três possíveis significados apontados no dicionário, todos indicando terreno rodeado por água. Significados, aliás, capazes de

Associação entre brejo e Pará que reflete a adesão do projeto Terruá Pará à noção essencialista e mitificada de cultura, instituída como vontade de verdade pela indústria cultural na contemporaneidade. Adesão perceptível já na repetição do substantivo “brejeiro” por Dona Onete, intensificando a ideia do Terruá como “festa da Floresta”, tal qual expressão utilizada por Ney Messias Júnior no já mencionado texto assinado pelo ex-Secretário de Estado de Comunicação e publicado no livreto do DVD em análise.

Assim, o último verso de “Amor brejeiro” – “Onde eu vim encontrar esse amor / Foi no Pará” – faz, da letra dessa canção, estratégia de autoafirmação cultural e marca explícita da operação de delimitação do sentido, da qual carece o carimbó para sustentar a pretensa identidade genuinamente paraense almejada pelo Terruá. Necessidade de reiterar tal essencialismo reivindica pela própria música, pois a polifonia em “Amor Brejeiro” tende a se insinuar já na participação do grupo Charme do Choro, cujas instrumentistas imprimem à canção sonoridade de chorinho. O choro, então, é gênero responsável pela desestabilização identitária, equilibrada pela autoafirmação acionada nos versos cantados por Dona Onete a favor da fixação de uma identidade paraense.

Polifonia evocada até mesmo nas duas flores presas à tiara verde que adorna o penteado de Dona Onete, certamente com o intuito de reforçar a ambiência de floresta proposta no cenário do *show* e, conseqüentemente, a suposta identidade exclusivamente paraense. A presença dessas flores, pois, no penteado da artista é capaz de nos remeter à imagem da cantora norte-americana Billie Holiday, famosa por adornar o penteado também com flores (Figura 10). E o dialogismo entre essas duas artistas não para por aí.

O trabalho de mitificação da imagem de Dona Onete feito pela indústria cultural junto à mídia local e nacional se assemelha à aura mítica em que a figura de Billie Holiday está envolta atualmente: Onete estaria para o carimbó assim como a cantora norte-americana estaria para o *jazz*. Dona Onete tem ascendido midiaticamente como veterana cantora de carimbó, cujo trabalho parece ter surgido para o mundo após ter ficado, por muito tempo, restrito à “Floresta”, representada nas flores exibidas no cabelo da artista.

Discursos, assim, assentados sobre um essencialismo cultural refletido, também, no primeiro disco de Onete, lançado em 2012 e intitulado “Feitiço Caboclo”, cuja capa é ilustrada com flores e folhas, sugerindo, novamente, a ideia de mato. Com esse álbum, lançado no ano seguinte ao *show* do Terruá aqui analisado, a artista tenta visibilidade nacional.

reforçar a ideia construída sobre a Amazônia em outras partes do país, quiçá do mundo, embasada na existência de mato, de bicho e de rio.



Figura 10 - O dialogismo entre as imagens de Dona Onete e Billie Holiday (fonte: fotograma do DVD e pbs.org).

Função discursiva semelhante à de tais flores é exercida pela menção verbal ao jambu na segunda música cantada por Dona Onete, “Jamburana”, batizada com o nome da erva que, assim como o miriti, usufrui de forte apelo identitário em certas localidades do Pará. A jamburana ou jambu é uma das iguarias usadas na feitura do “pato no tucupi”, prato no qual parte dos paraenses investe forte sentimento de pertença e, por isso, comumente arrolado em abordagens colecionistas acerca da cultura experimentada em território paraense, como a do projeto Terruá Pará.

“O jambu é um tempero gostoso / Que tempera o Pará / Onde tem tucupi / O jambu vai temperar” define a canção, em sinestésica letra que parece crônica das sensações proporcionadas pelo jambu ao corpo humano, todas baseadas em suposto tremor. “O jambu treme”, declara Dona Onete na música, que repete a menção ao Estado no verso: “Caldeirada no Pará tem jambu”. Fusão de marcas implícitas e explícitas da operação de delimitação do sentido que atenuam a polifonia indicada na guitarra e no baixo tocados por Pio Lobato e MG Calibre, respectivamente, remetendo ao outrora rejeitado carimbó de Pinduca.

Instrumentos cuja presença corroem a moderna noção de sujeito paraense uno e autossuficiente, sugerida com o auxílio do brega, da guitarrada e, sobretudo, do carimbó, o gênero mais presente no concerto em análise, em três modalidades distintas: “pau e corda”, carimbo “chamegado” e o *carimbopop*, este a cargo da cantora Lia Sophia, oriunda da Guiana Francesa, criada em Macapá e consolidada como cantora em Belém (PA), onde iniciou a carreira em meados da década de 2000, cantando e tocando nos bares da capital paraense.

Lia Sophia representa a personificação do que García-Canclini (2011, p.XXXIII) chama de “variabilidade de regime de pertença”, conforme declaração da própria para o programa Terruá Entrevista:

Eu nasci na Guiana Francesa em 1978 (...) por conta de meus pais irem tentar a vida lá, como muitos brasileiros fazem ainda hoje. Macapá é muito próximo, ali, à fronteira do Brasil com a Guiana, então meus pais saíram de Macapá pra Guiana pra tentar a vida, e foi um momento bem difícil que eles passaram lá. Voltamos pro Brasil, eu tinha três anos de idade. Já tinha começado a falar, falava francês... Meu pai fala muito bem francês até hoje, mas aí cresci em Macapá. O Pará foi uma terra, um lugar que me abraçou, onde eu comecei minha carreira (...) Então eu me sinto um pouco macapaense, um pouco paraense... Sou Brasileira total e paraense de coração.

Logo, a identidade paraense de Lia Sophia não é questão de certidão de nascimento, mas de identificação, de posicionamento provisório, que proporciona às identidades culturais o caráter de virtualidade, conforme a expressão de Itânia Gomes (2011) para destacar a flexibilidade discursiva e ideológica dos gêneros televisivos e aplicável, também, aos gêneros musicais. Longe de representarem uma camisa de força, as identidades tendem a se atualizar a cada situação comunicacional, adequando-se tanto ao contexto social imediato quanto ao outro, ao interlocutor. Então, ora Sophia assume a identidade de macapaense, ora de guianense e ora de paraense, sendo esta última a identidade exigida pelo mercado de música para que a cantora adquirisse visibilidade nacional. E adquiriu, chegando, inclusive, a emplacar a música “Ai Menina”, do disco lançado em 2013, em trilha de novela global.



Figura 11 - Capa do primeiro disco de Lia Sophia (à esquerda); no centro, o disco lançado em 2013, de visibilidade nacional; à direita, Lia empunha banjo (fonte: liasophia.com.br).

Identidade de cunho essencialista não sugerida no primeiro disco da cantora, intitulado “Livre” e lançado em 2005 (Figura 11), tampouco no *show* de lançamento do álbum e nas apresentações da cantora nos bares de Belém. Logo, mudar a proposta do trabalho, vinculando-se ao carimbó, e a forma de se apresentar diante do público, substituindo a guitarra e o violão por um banjo vez por outra (Figura 11), representa a conformação de Lia Sophia à vontade de verdade estabelecida pela indústria cultural, garantindo visibilidade à música da artista para além do Pará.

Portanto, mais do que cambiante e fragmentada, a identidade é uma questão política. Tanto que Hall (2011, p. 45) fala em “política de identidade”, afeita ao lema “uma identidade para cada movimento”, premissa da qual partimos para propor a existência do que definimos, no primeiro capítulo, como política de alteridade: quando a diferença é evocada para atrair consumidores. Política de alteridade de caráter eminentemente dialógico, pois a inserção do “eu” no mercado simbólico global sob o discurso da autenticidade cultural, do exotismo, pressupõe a existência do “outro”, diferente daquele “eu”, em dialogismo que acaba desestabilizando também a ideia do sujeito autossuficiente.

A diferença deixaria de estar lá fora, do outro lado, alheia ao sujeito, e seria compreendida como indispensável para a existência do próprio sujeito: ela estaria *dentro*, integrando e constituindo o eu. A diferença deixaria de estar ausente para estar presente, fazendo sentido, assombrando e desestabilizando o sujeito (LOURO, 2004, p. 48).

Em função dessa diferença que não é mais tão alheia quanto julgamos e assombra, constantemente, a estabilidade e o equilíbrio do sujeito é que são acionadas e reiteradas, a todo momento, as estratégias de autoafirmação cultural pelos sujeitos do carimbó e do brega. Até mesmo para garantir, com o auxílio simbólico desses dois gêneros, a fixação da identidade essencialista capaz de assegurar a visibilidade almejada pelos sujeitos em questão, a exemplo de Lia Sophia. A disputa pela identidade, pois, está envolvida em “disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade” (SILVA, 2006, p. 81), sendo a ascensão midiática um desses recursos.

Por isso, Lia Sophia faz questão de destacar o sentimento de pertença ao Pará. Daí entrar no palco do Terruá Pará 2 dançando carimbó, de braços ligeiramente erguidos, devido ao movimento de balançar a longa e volumosa saia do vestido (Figura 12), em passos cuja função discursiva é a de anunciar que a música a ser ouvida adiante é um carimbó, mesmo que introduzido por notas de guitarra, ao som das quais a artista entra, dançando, no palco. O

dançar de Lia Sophia não se restringe, no entanto, a tal anúncio: atenua, também, a polifonia que se faz presente no carimbó pela guitarra.



Figura 12 - Acima, Lia entra no palco dançando carimbó; abaixo, já empunhando a guitarra na música "Ai menina" (fonte: fotograma do DVD).

A própria Lia Sophia toca guitarra na primeira canção por ela apresentada, “Ai menina”, a mesma que virou trilha de novela da Rede Globo. A lembrança, porém, de que se trata de carimbó é constante na letra da música, cujos versos fazem referência aos elementos do que seria o universo “carimbolesco”: saia rodada, tambor, palma, couro e curimbó. São marcas, assim, da operação de delimitação do sentido, a favor da estratégia discursiva de autoafirmação cultural diante do mercado global.

Autoafirmação que faz jus a uma política de alteridade descrita, aliás, na primeira estrofe da música “Ai menina”: “Menina, o que fazer com seu rebolado? / Menina, o que fazer com essa saia rodada? / Se o tambor começa, tua saia gira / O mundo inteiro para pra te ver, menina”. Lia Sophia, então, está ciente do forte apelo comunicacional, junto ao mercado global, exercido por discursos essencialistas acerca das práticas culturais experimentadas no

Pará e na Amazônia. E não hesitou em adotar outra postura identitária para conquistar visibilidade, pois as identidades não vêm de berço, mas das histórias, das situações da vida cotidiana e das injunções culturais, políticas e mercadológicas com que nos confrontamos diariamente: assumimo-las conforme o contexto social em questão.

Ademais, a presença da guitarra na configuração comunicacional do carimbó já não parece causar tanta estranheza como causou quando da introdução do instrumento ao gênero na década de 1970. Pinduca, o primeiro a promover essa “atualização” do carimbó, foi inclusive acusado de deturpar o que seria a música paraense e amazônica por excelência. Porém, assim como as sonoridades de guitarras são, hoje, encaradas com certa naturalidade nos arranjos desse gênero, Pinduca é considerado uma das grandes referências dessa forma de expressão musical. Prova de que os gêneros musicais são tão dependentes das condições de produção e de reconhecimento quanto qualquer outro processo comunicacional; prova, também, do caráter ideológico desses produtos midiáticos:

Os gêneros não são somente sonoridades, eles envolvem aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevrálgico as expressões musicais. Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais, tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos (JANOTTI JÚNIOR, p.8, 2012).

Isso explica o porquê do carimbó *pop* de Lia Sophia, de sotaque mais global e produzido na esteira das reconfigurações discursivas empreendidas por Pinduca há quarenta anos, ser considerado eficaz na fixação identitária (SILVA, 2006) da qual o carimbó, assim como o brega, está a serviço, a despeito da polifonia presente no trabalho da artista e ilustrada, por exemplo, pelas notas emanadas da guitarra na introdução de “Ai menina”. Nota de tons caribenhos, acrescentadas ao gênero também por Pinduca, na década de 1970, e cujo sentido polifônico é delimitado pela evocação das aparelhagens no cenário em que Lia Sophia se apresenta, composto por estruturas semelhante a caixas de som.

Elementos cenográficos feitos de miriti, tal qual o cenário em que canta Dona Onete, caracterizando estratégia de autoafirmação cultural que sugere as aparelhagens como manifestação cultural típica do Pará (Figura 13). Operação de delimitação do sentido, assim, que faz jus à percepção exógena sobre esses eventos ilustrada, por exemplo, na letra da música “Brasil É o País do Suingue”, lançada pela cantora carioca Fernanda Abreu em 1995. “Vem comigo dançar / Em Belém do Pará / Na festa aparelhagem Tupinambá”, diz verso de letra, assinada também pelo antropólogo Hermano Vianna, que associa manifestações

culturais a determinadas localidades: “reggae do Maranhão”, “fórró bem cearense”, “mangue beat recifense”.



Figura 13 - Lia se apresenta em meio à aparelhagem de miriti (fonte: fotograma do DVD)

Assim como a floresta de miriti nas apresentações anteriores, a aparelhagem de miriti se configura como marca implícita da operação de delimitação de sentido, acionada com o intuito de atenuar a polifonia que é perceptível, também, na apresentação de Gaby Amarantos, cuja imagem à época, 2011, galgava a condição de rainha do tecnobrega. Das três canções cantadas por Amarantos, duas têm o arranjo constituído por sonoridades atribuídas à música produzida na região caribenha: “Vem me amar” e “Merengue Latino”. Ambas com base percussiva remetente a gêneros como soca, calipso e merengue, por exemplo.

“Vem me amar”, porém, tem ritmo mais lento, ao tom do brega romântico apreciado em certas regiões do Pará. Bastante ouvido no merengue, o sax, nessa canção, é substituído pelo violino tocado por Luiz Pardal. Já a letra versa sobre o amor, temática de reconhecimento universal e que, aliada às vozes egressas da região caribenha, desestabiliza a hermética identidade almejada pelo Terruá Pará com o auxílio do brega e do carimbó.

Desestabilização identitária ainda mais intensa na canção “Merengue Latino”, onde o ritmo da percussão fica mais veloz do que em “Vem me amar”, bem ao tom caribenho, e a letra evidencia claramente a existência da rede de difusão musical transatlântica que, segundo Farias (2011), enseja as trocas culturais entre Pará e Caribe: “Pequena, tu vais de Belém pro

Caribe / Dançando merengue latino / Me ensina, me ensina o volteio / Tu veio, tu veio na praia / Já tô Macapá mês e meio”. Ecos caribenhos semelhantes são abafados na terceira música apresentada por Gaby Amarantos, “Gemendo”, pelas sonoridades eletrônicas emanadas do computador do DJ Waldo Squash, da banda Gang do Eletro, bem no estilo tecnobrega.

O tecnobrega é evocado também quando sobe ao palco Edilson Morenno, cantor vinculado ao brega considerado como “tradicional”, em cuja apresentação a polifonia se faz presente desde o título da música, *Stop*, em cosmopolitismo atenuado, no entanto, pelo grito do cantor intercalado com movimentos de tapar e destapar a boca com a mão. Grito entoado em referência aos indígenas, em consonância com a declaração de Ney Messias Junior⁶⁵ sobre os gêneros musicais presentes no *show* Terruá Pará 2: “Que só existem e só podem ser produzidas neste ambiente de floresta onde armamos nossas ocas”. Oca aí empregada em alusão à moradia indígena.

O indígena, então, é evocado como povo supostamente puro e original que, de acordo com Hall (2011), sustenta as identidades nacionais aos moldes modernos, os mesmos requeridos pelos sujeitos para barganhar visibilidade para as identidades regionais, vendendo-as como unificadas e autossuficientes, na pós-modernidade. Recorrer aos indígenas para fixar pretensa identidade paraense significa, ademais, recorrer a um “mito fundador”, que

(...) remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heroico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura “providencial”, inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são “verdadeiros” ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma eficácia (SILVA, 2006, p. 85).

Postura simbólica, assim, semelhante à do Romantismo no século XIX, escola literária que, na fase Nacionalista ou Indianista, recorreu à figura do indígena na sustentação da identidade nacional. O grito entoado por Edilson Morenno representa, assim, marca da operação de delimitação do sentido a serviço da estratégia de autoafirmação cultural. Mas ilustra, também, o quanto a identidade pretendida pelo Terruá Pará está imbuída de anacrônica⁶⁶ postura moderna que apregoa sujeito autossuficiente e o faz pela mobilização de

⁶⁵ Declaração feita no já mencionado texto, redigido por Ney Messias Junior quando ele era Secretário de Estado de Comunicação e encartado na embalagem do DVD.

⁶⁶ Anacrônica porque, na contemporaneidade, as identidades culturais são fragmentadas e flexíveis, em função do caráter dialógico, relacional e contextual do processo comunicacional, por meio do qual elas tendem a ser assumidas pelos indivíduos.

discursos como as práticas dos indígenas, independente das condições simbólicas e institucionais nada favoráveis a que estão submetidos esses povos no Brasil da atualidade – ou desde que o Brasil foi configurado como Brasil.

Todo esse esforço para sugerir essa pretensa identidade autenticamente paraense recheia a superfície discursiva do brega e do carimbó dessas marcas deixadas pela operação de delimitação do sentido, empreendida pelo campo da emissão a favor da estratégia de autoafirmação cultural. Esforço necessário, aliás, pois a indústria está ciente dos processos de hibridação cultural (GARCÍA-CANCLINI, 2011) que resultaram na configuração comunicacional atual desses gêneros musicais. Esses entrecruzamentos culturais, pois, tendem a prejudicar certos privilégios culturais em meio à atual valorização de regionalismos (HALL, 2011), pois são desestabilizadores por excelência dos essencialismos culturais (SILVA, 2006).

Na teoria cultural contemporânea, o hibridismo “coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas” (SILVA, 2006, p. 87), processos que são de ordem cultural, mercadológica e até mesmo político-partidária, como vimos a respeito da BIS Entretenimento e do Terruá Pará. Assim, ao prejudicar certos privilégios culturais, a hibridação afeta o poder, conforme destaca Silva (2006). Daí o porquê de as reconfigurações discursivas empreendidas no carimbó e no brega pelo campo da emissão, em conformidade com as escutas possíveis (BRAGA, 2012), concederem visibilidade a algumas vozes ou práticas culturais, em detrimentos de outras, conforme estratégia discursiva analisada na próxima seção.

Em detrimento, particularmente, daquelas vozes consideradas como inconvenientes à política de alteridade que visa a potencializar o apelo comunicacional desses gêneros no mercado global, reiterando-lhes suposta origem e genuinidade, o Estado do Pará. Essencialismo capaz de assegurar aos artistas, produtores culturais, empresários e gestores públicos a tão almejada visibilidade, recurso simbólico que haverá de garantir-lhes recursos materiais. Lia Sophia, por exemplo, emplacou música na novela.

4.2 ESTRATÉGIA DE RECONFIGURAÇÃO DISCURSIVA

Falamos anteriormente da referência aos povos indígenas durante a apresentação de Edilson Morenno, em grito configurado como marca da operação de delimitação do sentido, a favor da estratégia de autoafirmação, mas também como marca da concessão de (questionável) visibilidade ao indígena pela indústria cultural. Concessão que não é ingênu.

Na era de mercantilização de alteridades, evocar o indígena potencializa o apelo comunicacional do produto midiático, contradizendo o silenciamento (ORLANDI, 1997) a que são submetidos esses povos na realidade amazônica, conforme fala Pacheco (2012).

O uso dos termos “caboclo” e “ribeirinho” ilustra esse silêncio, pois invisibiliza as matrizes afroindígenas que conformaram as identidades e fronteiras experimentadas, hoje, na Amazônia, posto que produzidos na esteira de uma “cultura da morte”, de cunho eurocêntrico (PACHECO, 2012). Essa dinâmica discursiva descrita por Pacheco (2012) se assemelha à da produção da identidade cultural, cuja afirmação e a conseqüente demarcação da diferença implica operações de inclusão e exclusão (SILVA, 2006). Considerando que, assim como o processo comunicacional, a identidade tem no discurso a materialidade simbólica, podemos falar, então, em visibilização e silenciamento estratégicos no âmbito dessa produção identitária.

Ademais, adotamos nesta dissertação a perspectiva de que falar é calar, a partir das premissas de Orlandi (1997) e Foucault (2008), pois compomos nossos enunciados por meio da seleção de determinados discursos e do conseqüente descarte de outros. Assim funciona a reconfiguração discursiva do carimbó e do brega quando da assimilação deles pelo mercado de música, via processo que converte a indústria cultural em mediação (MARTÍN-BARBERO, 2001). Tal indústria, afinal, aproxima esses gêneros de outras temporalidades, de outras matrizes culturais, tornando-os inteligíveis e familiares para um público mais amplo, cujas experiências socioculturais podem diferir das práticas experimentadas em território paraense.

Essa diferença gera outras expectativas em relação ao carimbó e ao brega, fazendo com que a indústria acione outros discursos na configuração comunicacional dessas formas de expressão musical, calando, conseqüentemente, vários outros. A própria evocação dos indígenas por Edilson Morenno, parte do intento de deixar o brega ao gosto do mercado global, silencia as matrizes culturais africanas, perceptíveis na base percussiva da canção “Merengue Latino”, de Gaby Amarantos, o que intensifica a polifonia ou hibridação cultural já perceptível nessa canção por meio das sonoridades caribenhas e da própria letra, que faz alusão às trocas culturais entre o Pará e o Caribe, como analisado anteriormente.

O uso dos tambores conhecidos como curimbós na apresentação de O Uirapuru também ilustra a presença de matrizes culturais africanas. Estes tambores também são conhecidos como carimbós, de onde vem o nome do gênero musical, termo cujas primeiras referências históricas datam do final do século XIX, quando eram reprimidos por leis, em tratamento

semelhante àquele então conferido às manifestações da cultura popular negra ou mestiça nos demais estados brasileiros (COSTA, 2011).

Decorridos mais de cem anos, essas percussões afroindígenas são mencionadas por Lia Sophia na ênfase da pretensa origem genuinamente paraense do trabalho dela, ao recusar o rótulo “carimbó eletrônico”, atribuída pela crítica do eixo Rio de Janeiro-São Paulo à música da artista, que, oportunamente, declara ao Terruá Entrevista: “Não tem nada de eletrônico na minha música. Eu uso percussões paraenses, afroindígenas e tudo...”. Percebemos, nesse depoimento, uma equivalência entre o termo “paraenses” e “afroindígenas”, o que indica a apropriação de matrizes outrora silenciadas na proposição de essencialista identidade paraense por meio do carimbó. Isso ilustra não apenas conveniências identitárias, mas conveniências também comunicacionais ao visibilizar vozes africanas e indígenas para potencializar o apelo comunicacional diante do mercado global.

Potencialização proporcionada também pelas sonoridades caribenhas, ouvidas na primeira música cantada por Amarantos, “Vem me Amar”, na qual o sotaque brega fica por conta do ritmo lento e da letra sobre o amor, tema ainda da outra canção apresentada pela cantora, “Gemendo”, cujo refrão também acena para a polifonia e cosmopolitismo: “*My love, I’m crazy for you / Mon cher, ma vie, mon amour*”. Misto de português, inglês e francês que, mais do que constituir vozes alheias, aludem à variedade dos idiomas falados no Caribe, evocando, mais uma vez, práticas culturais experimentadas na região caribenha. A polifonia e o cosmopolitismo ficam por conta, também, das programações eletrônicas predominantes em “Gemendo”, as mesmas programações que trazem Edilson Morenno, artista vinculado ao brega considerado como “tradicional”, para o universo do tecnobrega em música polifônica desde o título: *Stop*.

A ênfase nessas influências caribenhas e eletrônicas, assim como a presença do inglês e do francês, integra a estratégia da indústria cultural de reconfigurar o brega de acordo com as expectativas do “outro”, não paraense, para o qual essas vozes alheias sinalizam, mais do que um cosmopolitismo, a influência de tradições musicais e de práticas culturais capazes de serem consideradas como meritórias, dentro de uma perspectiva eurocêntrica, em relação ao brega. Dessa forma, tais hibridações culturais são enfatizadas com o intuito de atenuar o estigma de cafona e de mau gosto atribuído ao brega fora do Pará (GUERREIRO DO AMARAL, 2009).

A despeito de desestabilizar a pretensa identidade genuinamente paraense, da qual o carimbó e o brega estão a serviço, a concessão de visibilidade às trocas culturais entre Pará e Caribe, que resultaram no brega como apreciado hoje, é conveniente às expectativas do

público global, cujo representante médio⁶⁷ tende a rejeitar esse gênero musical. E, a par dessa possibilidade de rejeição, a indústria cultural destaca as polifonias acima mencionadas, mesmo sabendo da possibilidade de essas hibridações prejudicarem a fixação da identidade paraense, dando mais visibilidade a vozes caribenhas que são familiares também para alguns paraenses, cuja experiência foi alargada pelos dispositivos informacionais⁶⁸. Nem só de formatos industriais, afinal, são constituídos os gêneros, conformados também por matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 1995, 2001). E, considerando a história do brega e do carimbó, podemos afirmar que a música caribenha constitui-se em matriz cultural junto à parte da população do Estado.

Além disso, o próprio tecnobrega é colocado a serviço dessa operação de silenciamento do brega. Mesmo na música *Stop*, de Edilson Morenno, onde os timbres de guitarra e a base percussiva remetem-nos às sonoridades da Jovem Guarda e de bolero e, conseqüentemente, à trajetória do brega, conferimos ecos de música eletrônica. O mesmo processo de apagamento do brega adotado pela Banda Calypso na década passada e que é ainda mais perceptível na superfície discursiva verbal do DVD Tecno Melody Brasil, onde o gênero é subtraído desde o título do produto, em favor do termo *melody*.

“Alô, Belém do Pará! É Viviane Batidão! É tecnomelody!”, apresenta-se Viviane Batidão ao entrar no palco do *show* promovido pela BIS Entretenimento, em enunciado que alia a estratégia de autoafirmação cultural à de reconfiguração discursiva, esta perceptível na substituição do brega por *melody*. Silenciamento reiterado em outros momentos do DVD, como no início da música “Meteoro”, da Banda Ravelly, quando a vocalista propõe ao público: “Vamos fazer o Brasil conhecer o tecnomelody de Belém do Pará!”. Neste enunciado, notamos a menção à Belém e ao Pará equilibrando o cosmopolitismo sugerido, novamente, no termo *melody*, que tende a aparecer acompanhado das menções à cidade e ao Estado, a exemplo da fala de Viviane Batidão, caracterizando estratégia de autoafirmação cultural via delimitação do sentido.

Para além do cosmopolitismo, a palavra *melody* configura polifonia e responde, também, pela desestabilização do sentido sobre identidade genuinamente paraense almejado não só pelo projeto Tecno Melody Brasil, mas, e sobretudo, pelo projeto Terruá Pará. *Melody*

⁶⁷ “Representante médio” é expressão usada por Bakhtin (1995) ao afirmar que, mesmo que não haja um interlocutor real para a enunciação, ele pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor.

⁶⁸ Lembremos o radinho de pilha que possibilitou ao Mestre Solano, ainda na infância, apreciar gêneros caribenhos, como cumbia, bolero e calipso, mais tarde empregados na configuração comunicacional das guitarradas. Episódio relatado logo na introdução do primeiro capítulo desta dissertação, via trecho extraído de matéria do Estadão.

caracteriza uma dentre várias marcas de desestabilização identitária, reveladoras de sentimentos de pertença experimentados no Pará e que, ao extrapolarem os limites geográficos do Estado, tornam-se inconvenientes para a política de identidade da qual o carimbó e o brega estão a serviço. Inconveniência identitária que revela identificações, por parte dos paraenses, com práticas culturais atribuídas ao Caribe, à Europa (música eletrônica) e à América do Norte, considerada o berço do *rock*, do qual a Jovem Guarda é tributária.

Isso corrobora a premissa de Silva (2006) de que a fixação identitária é, simultaneamente, uma tendência e uma impossibilidade. Só se torna uma tendência, entretanto, quando amparada por lugares institucionais, como o ocupado pela indústria cultural, dos quais são acionados os estratagemas capazes de viabilizar essa fixação, como a estratégia de reconfiguração discursiva em análise. Viabilizá-la, mas não assegurá-la, pois, “tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando” (SILVA, 2006, p. 84). Eis, então, o porquê de o cosmopolitismo e a polifonia insinuarem-se já no termo *tecno*, de tecnobrega, prefixo que sobrevive às operações de silenciamento ora analisadas.

Além de tomar conta das festas de aparelhagem desde o surgimento, há cerca de quinze anos, o tecnobrega vem tomando para si o apelo identitário pertencente ao brega (COSTA, 2009), o que justifica a colocação desse subgênero a serviço do apagamento do brega. Tal função discursiva desse subgênero é perceptível, por exemplo, nas programações eletrônicas acionadas em *Stop*, de Edilson Morenno, visando ao silenciamento das influências da Jovem Guarda e do bolero e, conseqüentemente, ao silenciamento do brega. Pois, “quando Roberto Carlos quis virar cantor adulto, acompanhado por orquestras, a Jovem Guarda migrou para o interior, mas manteve público fiel entre as camadas mais pobres de nossa população, passando a ser chamada pejorativamente de brega” (VIANNA, 2006, p. 1).

Silenciamento do brega pelo tecnobrega que, no entanto, compromete a identidade essencialista imbuída de apelo comunicacional na contemporaneidade em função, também, da já anunciada polifonia insinuada no prefixo *tecno* do subgênero. Apreço pela tecnologia perceptível no *show* Tecno Melody Brasil, cuja ambiência reproduz a profusão de luzes e cores característica das festas de aparelhagens e reforçada, no palco do concerto, pelos telões onde são exibidas imagens de tons psicodélicos (Figura 14). Mas não só, pois na apresentação da banda Bruno & Trio, durante a música “24 horas”, o vocalista emite fogo da guitarra que empunha (Figura 14). O corpo humano, então, é convertido em discurso no âmbito desse apelo tecnológico. Conversão perceptível também quando os dançarinos da Banda Xeiro Verde sobem ao palco, vestindo simulações de armaduras em referência a robôs (Figura 14).



Figura 14 - À esquerda, palco com os telões em destaque; no centro, a guitarra que emana fogo; à direita, os figurinos que remetem à tecnologia (fonte: fotogramas do DVD).

Todo esse avanço tecnológico ostentado no DVD “Tecno Melody Brasil”, além de potencializar o reconhecimento desse produto midiático no mercado global, sinaliza também a extrapolação da experiência cultural do sujeito nascido na Amazônia para além da floresta e dos rios, simbologias com as quais a região é comercializada globalmente. O que compromete não só a hermética identidade da qual o brega ora analisado está a serviço, mas, também, o investimento da indústria cultural em ilusória unidade de sentido sobre cultura e identidade, reforçado no DVD da BIS por constantes menções explícitas a Belém e ao Pará.

Já no *show* Terruá Pará 2 esse apelo tecnológico do tecnobrega é, tal qual o brega, silenciado, na tentativa de adequar o subgênero à suposta tradição musical paraense sobre a qual o projeto se assenta. A aparelhagem proposta no cenário difere, e muito, da aparelhagem proposta no DVD Tecno Melody Brasil, soando anacrônica e defasada ao se restringir a algumas caixas de som, feitas de miriti, dispostas atrás dos cantores e da banda (Figura 15). Costumeiramente presente nas festas de aparelhagem atuais, os telões foram suprimidos pelo Governo do Pará. E o DJ, alocado no centro do palco no *show* Tecno Melody Brasil, sobre estrutura mais elevada em relação aos cantores, músicos e dançarinos, desce dessa espécie de altar no Terruá Pará 2, tornando-se mais um dentre os músicos da banda (Figura 15). Como manda a tradição e como gosta o mercado global.

A manutenção e a supressão do apelo tecnológico nos dois *shows* analisados sinalizam a diferença entre os públicos almejados pelos dois projetos. Parafraseando o carnavalesco Joãosinho Trinta⁶⁹, o antropólogo Hermano Vianna escreveu: “intelectual rico é que gosta de raiz, pobre gosta de tecnologia...” (VIANNA, 2006, p. 3). Máxima que se aplica à análise em

⁶⁹ “O povo gosta de luxo. Quem gosta de miséria é intelectual”, declarou o carnavalesco à Revista Veja. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=N0Jvs408crU> >. Acesso em: 17 dez. 2014.

questão, pois, ao destituir o tecnobrega do apreço pelo avanço tecnológico, o Terruá Pará opera silenciamento com o intuito de manter a ênfase em supostas raízes, ficando ao gosto, por exemplo, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)⁷⁰ – raízes, aliás, das quais Gaby Amarantos tenta se desvencilhar hoje, conforme discutido no primeiro capítulo.



Figura 15 - À esquerda, DJ em destaque no Tecno Melody Brasil; no centro, DJ Waldo Squash, da Gang do Eletro, no Terruá; à direita, a disposição de Squash no palco (fonte: fotografamas do DVD).

Sem levarmos em conta essa dialética entre escritura e leitura, portanto, torna-se inviável a análise dos gêneros, destaca Martín-Barbero (2001). Inclusive dos gêneros musicais, conceito que prevê a compreensão da música popular massiva tanto no aspecto estético quanto como produto de uma indústria cultural (JANOTTI JÚNIOR, 2006) que os reconfigura constantemente, graças ao caráter de virtualidade (GOMES, 2011) dos gêneros, no geral. Reconfiguração que considera tanto o contexto social de produção e de circulação quanto as experiências e as competências culturais do público almejado, que se faz presente no gênero desde a configuração discursiva, graças ao fluxo da recepção para a produção constatado por Braga (2012), na contramão do fluxo informacional.

Isso ilustra o caráter dialógico do carimbó e do brega, reconfigurados preminentemente visando ao consumo e, no caso do Terruá e do Tecno Melody Brasil, à concessão de visibilidade midiática não apenas a artistas, mas também a empresários e gestores públicos. Neste último caso, a política de alteridade ora discutida ganha colorações partidárias, pois assegura visibilidade à gestão de Simão Jatene, do Partido da Social Democracia Brasileira

⁷⁰ Em 2013, a APCA elegeu o Terruá Pará como o Melhor Projeto Especial, na categoria Música Popular. Aquele ano, ressaltamos, foi atípico para o Terruá Pará. Foi quando o Governo do Estado lançou edital público para seleção dos artistas participantes, diante das críticas de beneficiamento a um grupo restrito de músicos e da pressão popular. Mesmo assim, artistas como Felipe Cordeiro, Gang do Eletro, Luê Soares e Pio Lobato, participantes da edição de 2011, ora analisada, mantiveram-se no elenco.

(PSDB), ilustrando os jogos de poder em meio aos quais se dá a imposição da identidade cultural e o estabelecimento do processo comunicacional.

É nesse contexto que a indústria cultural estende a operação de silenciamento às letras de brega de cunho sexual. Não raro, emergem na superfície discursiva do gênero, particularmente do tecnobrega, versos como os da música “Chupa Paula”, cujo refrão ordena: “Chupa, chupa, Paula / Mete o pau na máquina / Chupa, safadinha, e vem pra cá dançar”⁷¹, não ouvidos nem no DVD Tecno Melody Brasil, tampouco no Terruá. A própria Viviane Batidão, primeira a subir ao palco no *show* da BIS Entretenimento, possui no repertório canção intitulada “Caçadores de Periquita”, grupo descrito no refrão da música: “São tantos amores que vou ter que escolher / Cobra, Baixinho, Grandão e Frangão / Ainda tem Marquinho e Cabaço / Mas todos eles cabem no meu coração...”.

O silenciamento dessas letras de tom sexual cala, também, o dialogismo existente entre o brega e o *funk*, outro gênero considerado como periférico, vinculado aos morros do Rio de Janeiro. Percebamos então que, enquanto a indústria cultural se esforça para unificar o sentido, o brega, assim como o *funk*, preza pelo duplo sentido... Inclusive no quesito identidade cultural, no qual a ambiguidade é potencializada por polifonia que propõe, em vez das unificadas identidades almeçadas por determinados sujeitos, identidades fragmentadas ou híbridas, tal qual a cultura: “A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas” (SILVA, 2006, p. 87). Se é que podemos falar em identidades “originais”...

...A não ser pelo investimento em determinada – e ilusória – unidade do sentido, possibilitado por privilégios institucionais no exercício do poder cultural, pretendendo a extirpação da polifonia ou hibridação cultural em meio à qual brega e carimbó se conformam. O investimento nessa unidade de sentido pressupõe o apagamento de vários discursos com o intuito de deixar o brega e o carimbó bem ao gosto do freguês global, tão comportados quanto as identidades aí almeçadas. Comportados e apaixonados, ressaltamos, pois o sexo é substituído pela temática do amor nas letras de brega presentes em ambos os DVDs.

Viviane Batidão emenda duas logo na introdução do *show* Tecno Melody Brasil, “Ninguém Te Ama Como Eu” e “Vem Meu Amor”: as duas primeiras de uma série de canções apaixonadas, cantadas principalmente por mulheres, sujeitos discursivos que têm a libido tolhida pela indústria cultural. O mesmo vale para o Terruá. Em ambos os casos, aliás, o sexo dá lugar tanto ao amor quanto às temáticas festeiras – presentes em menor grau, porém

⁷¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=34L8b4723MM>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

– as quais fazem jus à representação do gênero no Pará, como música para dançar e festejar (COSTA, 2009). Festa e amor: dois temas de reconhecimento global e desestabilizadores, também, da pretensa identidade paraense, sinalizando processos universais de identificação que, paradoxalmente, vêm à tona quando da assimilação não só do brega, mas também do carimbó, pela indústria cultural. Afinal, o público global pede a diferença, mas não consome caso não se reconheça nos discursos constituintes dos produtos midiáticos.

A indústria, então, torna-se mediação para esses dois gêneros musicais, ensejando processos de hibridação cultural capazes de potencializar a inteligibilidade deles. Percebemos isso na apresentação do carimbó de Lia Sophia por meio da guitarra, da bateria e do baixo que compõem o arranjo das canções “Ai menina” e “Amor de promoção”. Instrumentos que, decerto, auxiliaram na atribuição do rótulo *carimbopop* pela crítica musical do eixo Rio-São Paulo, logo descartado pela cantora, que tratou de alegar a utilização de “percussões paraenses e afroindígenas”. O *pop*, assim, é silenciado no carimbó feito pela cantora, que admite, porém, o crédito às guitarradas e às sonoridades caribenhas, das quais está impregnado.

Tanto que, ao fim de “Ai Menina”, a primeira música apresentada pela artista, Lia Sophia convida para entrar no palco artista declaradamente vinculado às guitarradas, anunciando: “Quero chamar ao palco um dos grandes mestres das guitarradas do Pará, das poderosas guitarradas do Pará, Rei Solano!”. Rei ou Mestre Solano, o mesmo que declarou, para o Estado de São Paulo⁷², a influência dos ritmos caribenhos na configuração comunicacional das guitarradas, constantemente reiteradas como gênero genuinamente paraense. Seja no Terruá ou fora dele.

Enquanto forma de expressão musical considerada como puramente paraense, as guitarradas são convenientes à política de alteridade da qual o carimbó e o brega ora analisados estão a serviço. O anúncio da hibridação cultural ou da polifonia é permitido neste caso, pois as guitarradas aludem às mesmas influências musicais consideradas como meritórias e enfatizadas, nas apresentações de brega, para silenciar esse gênero cafona e de mau gosto diante do público global: as sonoridades caribenhas. Não há problema, portanto, em ser paraense e caribenho.

Dona Onete, antes de cantar “Jamburana”, convoca para o palco o músico Pio Lobato, anunciando-o da seguinte forma: “(...) grande músico, pesquisador, que faz parte daquela famosa guitarrada do Pará, Pio Lobato, meu amigo!”. Novamente, as guitarradas são apresentadas como gênero autenticamente paraense. E, novamente, é concedida visibilidade à

⁷² Conforme matéria cujo parágrafo introduz o primeiro capítulo desta dissertação. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,bb-king-da-amazonia-imp-,1114229>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

hibridação cultural existente entre o carimbó e aquele gênero – ambos, ressaltamos, vendidos como música exclusivamente do Pará. A guitarra, porém, protagoniza episódio ímpar no que diz respeito à história da música produzida no Brasil. Episódio de caráter estético, sim, mas de caráter sobretudo identitário, que entrou para a história do Brasil como “Marcha contra a Guitarra Elétrica”, cujo *slogan* era “defender o que é nosso”.

Realizada em 1967, em São Paulo (SP), e encabeçada por artistas como Elis Regina e Edu Lobo, hoje considerados duas grandes referências do gênero definido como Música Popular Brasileira (MPB), a passeata tinha como alvo a “invasão” da guitarra elétrica na música brasileira, então propiciada pela Tropicália. Movimento de contracultura que mudou a concepção acerca da arte produzida no país, principalmente a música, a Tropicália foi encabeçada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros artistas, que lutavam contra um suposto tradicionalismo:

Os tropicalistas deram um histórico passo à frente no meio musical brasileiro. A música brasileira pós-Bossa Nova e a definição da “qualidade musical” no País estavam cada vez mais dominadas pelas posições tradicionalistas ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda. Contra essas tendências, o grupo baiano e seus colaboradores procuram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica⁷³.

No Pará, a guitarra foi alvo de esconjuros quando introduzida aos arranjos do carimbó alguns anos mais tarde, na década de 1970, por Pinduca, conforme relata Costa (2010). Não houve passeata, mas houve conflito identitário que antagonizou Pinduca e Verequete, quando este se tornou a maior referência do carimbó considerado como “tradicional”, o “pau e corda” (COSTA, 2010). A Pinduca, coube o herético papel de artista de carimbó “moderno”, de arranjo caracterizado pelas notas de guitarra e de outros instrumentos elétricos.

Esse instrumento, hoje, é encarado com maior naturalidade no universo “carimbolesco”, atuando, inclusive, como reforço simbólico de pretensa identidade genuinamente paraense ao evocar as guitarradas. Função discursiva exercida pela guitarra e conveniente, assim, à ideia de essencialismo cultural convertido em discurso hegemônico. Entretanto, a guitarra não pode ser anunciada como uma voz *rock* ou *pop* em meio ao carimbó, mesmo que a serviço de reconfiguração discursiva do gênero para deixá-lo inteligível junto ao público global.

Logo, é o contexto quem define a conveniência ou a inconveniência de determinado discurso e de determinada identidade; se mudam as condições de produção e de reconhecimento, muda, conseqüentemente, a configuração comunicacional do carimbó e do

⁷³ Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

brega. E o acionamento de quatro músicas de Pinduca para encerrar o *show* Terruá Pará 2 – “Sinhá Pureza”, “Carimbó do Macaco”, “Dança do Carimbó” e “Embarca Morena” – é a prova disso: outrora rejeitado, o carimbó de Pinduca torna-se conveniente no contexto de valorização de regionalismos que funciona, em nível global, como condição de produção do brega e do carimbó ora analisados. Basta lembrarmos, também, das diferenças existentes entre o brega apresentado no Tecno Melody Brasil e no Terruá Pará para constatarmos como a mudança no contexto acarreta a mudança no discurso.

Dona Onete, assim como Lia Sophia, pode anunciar a hibridação entre o carimbó e as guitarradas, gênero cujo suposto “embrião” é reconhecidamente caribenho, tendo que silenciar, no entanto, a hibridação cultural com o chorinho perceptível na música “Amor brejeiro”, que canta acompanhada da Banda Charme do Choro. Gênero atribuído ao Rio de Janeiro, instrumental por excelência, o chorinho se faz presente nesse *show* graças à menção feita no nome do grupo que acompanha Dona Onete, e só. É inconveniente demais para ser visibilizado, por não fazer jus à tão almejada identidade essencialista, apesar de aproximar o carimbó da competência cultural de outros públicos, tirando o gênero do isolamento simbólico.

Isso explica o motivo de artistas como Lia Sophia e Juliana Sinimbú aderirem a essa espécie de estética da diferença, anunciando-se e permitindo serem reiteradamente anunciadas como artistas egressas do Pará e adotando postura identitária não perceptível nas carreiras delas em meados da década de 2000, quando restritas ao Estado. Sophia aderiu até mesmo ao carimbó, gênero que não aparecia no repertório da artista, chegando, inclusive, a se justificar no *show* do Terruá Pará realizado em 2012, em Belém, no Teatro da Paz, considerado como templo da cultura erudita no Pará: “É por esse caminho que eu vou agora”, explicou a cantora⁷⁴.

Intitulado “O calcanhar de Aquiles do Terruá”, a matéria de onde consta a afirmação de Lia Sophia foi publicada em agosto de 2012, no jornal Diário do Pará, pertencente ao senador Jáder Barbalho, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), de oposição à gestão de Simão Jatene⁷⁵, do PSDB, realizadora do Terruá Pará. Isso prova o quanto a imposição da identidade cultural corresponde ao exercício de poderes culturais, mercadológicos e políticos, sendo que estes podem ganhar ares partidários, em dinâmica que

⁷⁴ Disponível em: <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-159447-O+CALCANHAR+DE+AQUILES+DO+TERRUA+.html>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

⁷⁵ Reeleito para o Governo do Estado nas eleições de 2014, agora para o terceiro mandato.

chega até mesmo a deslocar o foco das identificações sugeridas no carimbó e no brega, sofisticando-os ou elitizando-os.

Vinculado às guitarradas, o Mestre Solano surge no palco do Terruá Pará 2 vestindo terno digno, por exemplo, de Roberto Carlos⁷⁶, não fosse a cor preto da vestimenta, que o cantor global não usa mais. Estratégia de reconfiguração que marca a superfície discursiva do carimbó e do brega com polifonias e dialogismos a serviço não apenas de sentidos acerca de identidades essencialistas, mas, também, de uma certa “sofisticação” – para não dizermos elitização – desses dois gêneros, egressos de regiões consideradas como periféricas tanto a nível local quanto a nível global. Sofisticação sugerida tanto no figurino de Mestre Solano quanto no violino acionado nas apresentações de artistas como Gang do Eletro e Lia Sophia, adequando esses gêneros à ambiência do Theatro da Paz e do Auditório Ibirapuera, em São Paulo.

Ademais, as tradições atuam menos como doutrina do que como repertório de significado (HALL, 2013), em perspectiva colecionista de cultura que define o quão abrangentes ou restritas devem ser as identidades culturais. Definição ocorrida em meio a exercícios de poderes culturais, mercadológicos e políticos e que, no caso da identidade paraense de cunho essencialista sustentada com o auxílio do carimbó e do brega, tem garantido visibilidade simbólica a sujeitos de campos os mais diversos, artísticos, empresarial e político, e de regiões as mais diversas: o produtor musical Carlos Eduardo Miranda, por exemplo, é gaúcho.

Daí a necessidade de domesticar os sentidos sobre cultura propostos nesses gêneros musicais, em processo de fixação identitária que diz menos sobre igualdade do que sobre diferença. A almejada igualdade, afinal, é constituída pelo acionamento de várias vozes: no caso da identidade pretensamente paraense, vozes consideradas como sudestinas, caribenhas, europeias e norte-americanas, dentre outras: algumas visibilizadas, outras silenciadas. Um “eu”, desse modo, construído pelo “outro” e para o “outro”, sugerindo identidade mais do que fragmentada: identidade movente. Movida pelo mercado e pela política, no caso de nossa análise.

⁷⁶ Além disso, Sophia o chama de “Rei” Solano quando o convida para entrar no palco, utilizando alcunha também atribuída pela Rede Globo a Roberto Carlos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Do ponto de vista de uma ética da comunicação, o que pode existir de mais grave do que as manobras discursivas com que se propõe a fechar o campo da significação?” (FAUSTO NETO, 1995, p. 220).

Era agosto de 2013. Acompanhávamos, na monitoria, um dos grupos de trabalho do I Colóquio Internacional de Mídia e Discurso na Amazônia, realizado na Universidade Federal do Pará (UFPA), quando um dos participantes do GT em questão, doutorando na UFPA, disse, durante a apresentação do trabalho, em referência ao mestrado: “quando começa, ‘tá’ acabando”. É, de fato, como nos sentimos agora, o que reitera o caráter dialógico desta dissertação. Não a consideramos como o ponto final da nossa pesquisa, mas, sim, como o momento de reflexão acerca do nosso fazer científico, dos objetivos a que nos propusemos e dos questionamentos remanescentes, no qual pontuamos, aqui e ali, o que consideramos conveniente.

Conveniências, aliás, às quais estão submetidas as identidades culturais, cujo caráter movente foi destacado, reiteradas vezes, ao longo deste texto. O ato de movê-las para cá, para acolá, alargando o “eu” e restringindo o “eles” ou alargando o “eles” e estreitando o “eu”, é resultado de assimétricas relações de poder entre sujeitos que incluem uns e excluem outros, de acordo com o contexto sociocultural e com a presença ou ausência de privilégios institucionais nesse exercício de poder, que se dá pela prática discursiva; de acordo, portanto, com a conveniência comunicacional.

Daí a ênfase e a visibilidade proporcionadas às sonoridades caribenhas tanto no carimbó quanto no brega, sendo que, no âmbito deste gênero, contribuem para a operação de silenciamento do estigma de cafona e de mau gosto com que o brega é encarado fora do Norte e do Nordeste: silenciamento de um pela ênfase de outro. Assim como no carimbó, onde essas sonoridades que nos remetem ao Caribe são acionadas com o intuito de evocarem as guitarradas e silenciarem, assim, possíveis influências *pop* ou *rock* passíveis de serem lembradas pela presença da guitarra. As guitarradas, afinal, representam gênero musical genuinamente paraense no discurso da indústria cultural, tais quais o carimbó e o brega. Este paradoxalmente silenciado.

No entanto, vimos, a partir de Silva (2006), que a identidade sempre escapa às tentativas de fixação. E isso se deve, sobretudo, à condição de sujeito do discurso do receptor. Este, estando exposto a outras gramáticas e a outros saberes, “investe por conta própria e à sua maneira no discurso que lhe é apresentado”, mesmo sendo convidado a trabalhar segundo as regras operacionais pelas quais o texto foi investido de determinado sentido (FAUSTO NETO, 1995, p. 202):

Ele não interage com o texto por um processo ficcional e linear; interage, antes, com outros sujeitos, saberes e imaginários – no que se evidencia a sua experiência de sujeito e, também, a condição de que, sendo a comunicação humana um fenômeno

aberto, todo discurso é sempre suscetível de múltiplas leituras. (FAUSTO NETO, 1995, p. 202)

A comunicação, portanto, é da ordem do imponderável: sempre escapa às manobras discursivas que se prestam ao fechamento do campo do sentido. Manobras que fazem a imaginação produtiva ceder lugar ao encolhimento, “assinalando-se aí, certamente, uma característica típica do mal-estar moderno” (FAUSTO NETO, 1995, 220). Eis, aí, um dos questionamentos surgidos quando da elaboração desta pesquisa e que nos incomoda tanto quanto a reiteração de identidade essencialista em meio ao contexto multicultural pós-moderno: qual a implicação dessas manobras de fechamento do sentido para a sociedade?

Discutimos, por exemplo, a alusão do cantor Edilson Morenno aos indígenas por meio de grito semelhante ao ouvido na introdução da canção “Brincar de índio” gravada na década de 1980 pela então “rainha dos baixinhos” Xuxa. Sim, a indústria cultural fabrica saberes, como destaca Martín-Barbero (1995), e, dados os efeitos de supremacia dessa indústria no que diz respeito à produção e à circulação discursiva, urge a discussão sobre as implicações dessa visibilidade para os povos desprovidos de força institucional e que, por isso, valem-se, no exercício diário do poder, do que Certeau (2012, p. 44) chama de táticas: “as engenhosidades do fraco para tirar partido do forte”. Os povos indígenas, por exemplo, assim como as populações que vivem às margens dos rios amazônicos, dependendo de barcos para a locomoção, e que surgem romantizadas na animação que introduz o DVD Terruá Pará 2, antes mesmo da apresentação do Conjunto de Carimbó O Uirapuru. Discussões sobre as implicações do fechamento do sentido enveredam, segundo Fausto Neto (1995), para o debate sobre a ética da comunicação.

Ademais, desde o começo da pesquisa sentimos a necessidade de mergulhar na história tanto do carimbó quanto do brega e oferecermos, assim, um recorte histórico suficiente para embasar a nossa discussão sobre identidades culturais a partir desses dois gêneros musicais, identidade cuja produção está diretamente relacionada ao processo comunicacional, conforme sugerimos a partir de França (2001, 2003). Sim, a produção identitária é questão comunicacional, mas também é questão histórica, e isso Stuart Hall afirma, claramente, na obra “Da diáspora: identidades e mediações culturais” (2013). História, ressaltamos, no sentido foucaultiano: “A história não tem ‘sentido’, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade da luta, das estratégias, das táticas” (FOUCAULT, 2007, p. 5).

Desse modo, gostaríamos de ter mergulhado em autores que discutem, por exemplo, a presença do negro e do indígena na Amazônia, além de autores que abordem o processo de

formação social da região. Vez por outra, em nossas leituras, também nos deparamos com várias menções ao Modernismo Paraense, quando surgiu um discurso musical regionalista, abordado brevemente nesta dissertação quando discutimos a trajetória histórica do carimbó como gênero musical. Talvez fosse merecedor também de um mergulho mais a fundo. Talvez essas ausências se constituam como a maior dificuldade da nossa pesquisa. A comunicação, pois, caminha *pari passu* com a cultura, mas também com a história. Afinal, os discursos acionados na configuração comunicacional dos produtos midiáticos, por exemplo, não o são à toa: o merengue, o bolero e outras sonoridades caribenhas ilustram isso em nossa análise.

Grande parte do nosso esforço de pesquisa, porém, foi direcionado para a compreensão do nosso lugar de fala, a área da Comunicação, a especificidade do nosso saber, como destaca a professora Vera França, cujo texto “Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?” (2001) revelou-se extremamente intrigante e instigante ao longo dos dois anos do nosso mestrado. De acordo com a autora, essa especificidade comunicativa vem do olhar ou do viés que nos permite ver e analisar determinadas práticas enquanto comunicação, isto é, que nos permitem enxergar a natureza comunicativa delas (FRANÇA, 2001). E o conceito de natureza comunicativa, trabalhado também por Martín-Barbero (2001), fez toda a diferença não só para a nossa pesquisa, mas para a nossa formação em pesquisa na Comunicação.

Nesse sentido, os objetivos a que nos propusemos com esta pesquisa foram, acreditamos, minimamente alcançados. A análise dos sentidos sobre identidades culturais propostos no carimbó e no brega, nosso objetivo geral, foi feita. Para tanto, contextualizamos a trajetória desses dois gêneros musicais, procurando situá-los em meio ao cenário *glocal* da atualidade e buscando compreender, historicamente, os discursos neles mobilizados (primeiro capítulo); caracterizamos-os como processos comunicacionais, a partir do conceito de gêneros musicais (segundo capítulo); identificamos as estratégias discursivas neles acionadas e, a partir delas, analisamos os sentidos sobre identidades culturais propostos nessas duas formas de expressão musical.

No mais, o biênio do mestrado representou, também, uma grande aula para toda a vida. Compreender que o local e o global não são estruturas sólidas, movimentadas daqui para ali como em um jogo de damas ou de xadrez, mas, sim, conveniências discursivas atravessadas por assimétricas posições de poder, tão flexíveis quanto as identidades culturais, levou-nos a compreender, às vésperas dos trinta anos, que, se a vida não nos entrega respostas prontas no âmbito acadêmico, não o fará no âmbito pessoal. Pelo contrário, as perguntas sobejam. E isso reitera o papel desta dissertação como momento de (auto)reflexão, e não como ponto final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

BRAGA, José Luiz. Nem rara, nem ausente – tentativa. **MATRIZES**, São Paulo, a. 4, n. 1, p. 65-81, jul./dez. 2010.

_____. A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. **E-compós**, Brasília, v. 14, n. 1, p. 1-33, jan./abr. 2011.

_____. Interação como contexto da Comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, a. 6, n. 1, p. 25-41, jul./dez. 2012.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. rev. 3. reimp. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

CARIMBÓ do PA é declarado patrimônio cultural imaterial do Brasil. **G1 Pará**, Belém, 11. set. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/09/carimbo-do-pa-e-declarado-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil.html>>. Acesso: 16 out. 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. 19 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2. ed. Belém: Uepa, 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.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11306/6745>>. Acesso em: 29 dez. 2013.

_____. Carimbó e brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. 6, n. 1, p. 149-177, 2011. Disponível em: <http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/1%20-%20VI%20-%207%20-%202011%20-%20Tony_Costa.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2013.

FARIAS, Bernardo. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luis, v. XI, n. 22, p. 227-265, jan./jun. 2011.

FAUSTO NETO, Antonio. A deflagração do sentido: Estratégias de produção e de captura da recepção. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 189-222.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. **Microfísica do poder**. 23. ed. São Paulo: Graal, 2007.

_____. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANÇA, Vera. Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 5, 2001. Disponível em: < <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/314/195>>. Acesso em: 8 out. 2013.

_____. L. QUÉRÉ: dos modelos da comunicação. **Fronteiras – estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. V, n. 2, p. 37-51, dez./2003.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4. ed. 5. reimp. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2011.

GOMES, Itania Maria Mota. Metodologia de Análise de Telejornalismo. In: ____ (org.). **Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 17-47.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará**. 2009. 245 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: < http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17305?locale=pt_BR>. Acesso em: 25 dez. 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. A questão multicultural. In: _____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. 2. ed. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 56-109.

_____. Quando foi o pós-colonial?: Pensando no limite. In: _____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. 2. ed. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 110-140.

_____. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: _____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. 2. ed. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 219-240.

_____. A formação de um intelectual diaspórico: Uma entrevista com Stuart Hall, de Kuan-Hsing Chen. In: _____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. 2. ed. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 451-480.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Inventário Nacional de Referências Culturais. **Dossiê Iphan Carimbó**. Belém, 2013. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=4274>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-compós**, p. 2-15, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/84/84>>. Acesso em: 17 out. 2013.

_____. *War for Territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal*. In: Encontro da Compós, 21, 2012, Juiz de Fora. **Anais eletrônicos...** Juiz de Fora: Compós, 2012.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2012.

LEITE, Thales. Projeto Área 91. Belém, 2012. Disponível em: <http://www.area91.art.br/>. Acesso em: 18/7/2014.

LIMA, Regina. **Vozes em Cena: análise das estratégias discursivas da mídia sobre os escândalos políticos**. Belém: Fadesp, 2010.

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

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARIA, Júlio. BB King da Amazônia. **Estadão**, São Paulo, 2 jan. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,bb-king-da-amazonia-imp-,1114229>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTINS, Sérgio. Marisa Monte se afoga no brega. **Veja**, São Paulo, 6 nov. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/marisa-monte-se-afoga-no-brega>>. Acesso em: 4 set. 2014.

NOGUEIRA, Arthur. **[Opinião sobre a adesão de alguns artistas do Pará ao discurso do essencialismo cultural]**. Belém, 2014. Entrevista concedida a Revista Gotaz em agosto de 2014. Disponível em: <<http://gotaz.com.br/poesia-a-servico-da-liberdade/>>. Acesso em: 6 out. 2014.

O CALCANHAR de Aquiles do Terraú. **Diário do Pará**, Belém, 6 ago. 2012. Disponível em: <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-159447-O+CALCANHAR+DE+AQUILES+DO+TERRUA+.html>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

OROZCO, Guillermo; GONZÁLEZ, Rodrigo. **Uma coartada metodológica: abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias**. México, DF: Productora de Contenidos Culturales, 2011.

PACHECO, Agenor Sarraf. Os estudos culturais em outras margens: identidades afroindígenas em “zonas de contato” amazônicas. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 9, ano IX, n. 3, p. 1-19, set./out./nov./dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF30/ARTIGO_1_SECAO_LIVRE_AGENOR_SARRAF_PACHECO_FENIX_SET_OUT_NOV_DEZ_2012.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. 5 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura: A experiência cultural na era da informação**. 1. ed. Lisboa: Presença, 1994.

_____. Prefácio. In: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jeder; JACKS, Nilda. (org.). **Mediação e Mídiação**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 9-19 (Compós).

SANCHES, Pedro Alexandre. Musa do tecnobrega, Gaby Amarantos festeja música do Norte. **Portal IG**, São Paulo, 17 abr. 2011, Último Segundo. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/musa+do+tecnobrega+gaby+amarantos+festeja+musica+do+norte/n1300080395820.html>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

SILVA, Tomaz da Silva. A produção social da identidade e da diferença. In:____ (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 73-102.

SOM Livre e BIS lançam DVD de tecnomelody. **Portal ORM**, Belém, 1 dez. 2010. Disponível em: <http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=503052&%7Csom+livre+e+bis+lan%C3%A7am+dvd+de+tecnomelody#.VMVDkv7F_9W>. Acesso em: 12 out. 2014.

VERÓN, Eliseo. Dicionário das idéias não-feitas. In:____. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Unisinos, 2004. p. 49-75.

VIANNA, Hermano. A música paralela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 out. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

_____. Paradas do sucesso periférico. **Revista Sexta-feira**, 2006. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/>>. Acesso em: 30 out. 2013.

IMAGENS EXTRAÍDAS DA INTERNET

Figura 7 – Disponível em: <<https://squaremadonna.files.wordpress.com/2012/05/madonna-sticky-sweet-tour-4.jpg>>. Acesso em: 2 dez. 2014.

Figura 9 – Disponível em: <<http://artcsol.org.br/rede/wp-content/uploads/2013/11/AB016-cobra-P-1.jpg>>. Acesso em: 5 dez. 2014.

Figura 10 – Disponível em: <http://www-tc.pbs.org/wnet/americanmasters/files/2008/08/610_holiday_intro.jpg>. Acesso em 8 dez. 2014.

Figura 11 – Disponível em: <<http://liasophia.com.br/>>. Acesso em: 1 dez. 2014.

AUDIOVISUAIS ANALISADOS

TERRUÁ Pará 2. Direção de produção de vídeo de Adilson Tokita. Direção de vídeo de Romi Atarashi. São Paulo: Sonopress, 2012. 1 DVD.

TECNO Melody Brasil. Direção de vídeo de Christian Valente. Manaus: Microservice, 2010. 1 DVD.