

O espetáculo musical Terruá Pará: a música popular massiva convertida em política de estesia¹

THE TERRUA PARÁ MUSICAL SHOW: MASSIVE POPULAR MUSIC CONVERTED INTO AESTHESIA POLICY

Talita Cristina Araújo Baena²
Otacílio Amaral Filho³

Resumo: *O artigo analisa a experiência musical do espetáculo e projeto de divulgação da música produzida no estado do Pará, denominado Terruá Pará. Para este exercício de análise e reflexão, o artigo relaciona a experiência do Terruá Pará com estágios da música popular massiva e aspectos históricos e identitários da cultura da música na Amazônia Paraense. Partindo da concepção de que “o princípio da midiaticização orienta a priori a representação e a interpretação dos fenômenos comunicacionais” (Muniz Sodré), o artigo descreve o espetáculo e conclui que além de uma política de estesia, o Terruá Pará é produto de uma espécie de metonímia das experiências musicais vivenciadas no território paraense, pronto para ser comercializado no mainstream.*

Palavras-Chaves: *Música. Midiaticização. Estesia.*

Abstract: *The article analyzes the musical experience of the show and project dissemination of the music produced in the state of Pará, named Terruá Pará. For this exercise of analysis and reflection, the article relates the experience of Terruá Pará with stages of the massive popular music and historical aspects and identity of the culture of music in Paraense Amazon. Starting from the conception that “the principle of mediatization guides a priori the representation and interpretation of the communication phenomena” (Muniz Sodré), the article describes the show and concludes that beyond a aesthesia policy, the Terruá Pará is a product of a kind of metonymy of the musical scene from state of Pará, ready to be marketed in the mainstream.*

Keywords: *Music .Mediatization. Aesthesia.*

1. Introdução: o princípio da midiaticização para análise de materialidades de cenas musicais

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. E-mail: talita.baena@gmail.com. Integrante do grupo Pesquisa Midiática na Amazônia. Orientanda do Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho.

³ Diretor Geral e Docente do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará. Docente do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. E-mail: otacilio@ufpa.br.

O presente artigo apresenta alguns aspectos observados na análise midiática do projeto de divulgação da música paraense denominado Terruá Pará. Como nos últimos anos o projeto governamental tem-se apresentado como determinante para a publicização de práticas musicais da capital paraense, Belém, uma abordagem analítica do espetáculo mostra-se fundamental para o entendimento de como vem se estruturando a cultura da música na Amazônia paraense. Nesta análise, parte-se da concepção de que “o princípio da midiaticização orienta a priori a representação e a interpretação dos fenômenos comunicacionais” (Muniz Sodré, 2007). Como para o autor os objetos comunicacionais descrevem e integram uma experiência imediata e comum, que é a da midiaticização, isto é, “da articulação das instituições com as mídias – o bios virtual”, esses objetos inscrevem em si mesmos um agenciamento cognitivo, uma “estratégia sensível”.

É por esta perspectiva de uma ambiência midiática que se observa o fortalecimento de práticas musicais em determinadas cenas musicais⁴ na e da Amazônia paraense. Vale destacar que são inúmeros os vetores desse fortalecimento. Contudo, em certa medida, o crescimento vertiginoso das comunidades de gosto numa sociedade midiaticizada e marcada por uma vida virtualizada é o principal vetor de visualidade da música produzida na Amazônia Paraense. E como nessas comunidades virtuais ficam materializadas as redes e relações de interação social, as formas simbólicas de práticas culturais e suas retóricas, o projeto Terruá Pará busca, por meio de suas gramáticas de produção de sentido, produzir efeitos de um sentir único do que pode ser entendido como a musicalidade paraense. Dessa forma, entende-se o Terruá Pará como uma política de estesia, no qual, a música de natureza gregária, que destaca a experiência vivida do ser a partir do mito da natureza bela e exuberante, é transformada em potência de estesia. A fantasia da harmonia entre o homem e natureza é convertida, por meio da música, num fluxo de emoções e sensações que caracteriza experiência sensível do espetáculo e dos produtos do Terruá Pará. Sobre o termo estesia, Sodré (2006, p. 46) argumenta:

Estética ou estesia são de fato designações aplicáveis ao trabalho do sensível na sociedade. É um tipo de trabalho feito de falas, gestos, ritmos e ritos, movido por uma lógica afetiva em que circulam estados oníricos, emoções e sentimentos. A

⁴ Diferentes autores conceituam cenas musicais. Contudo, neste trabalho adota-se as considerações elaboradas por Cardoso e Oliveira (2012). Dessa forma, o termo cena faz referência a um determinado espaço urbano onde é possível perceber uma prática musical específica.

emoção é o que primeiro advém, como consequência da ilusão que fazemos de caminho para chegar à realidade das coisas. “A alma não conhece sem fantasia”, ensina Aristóteles (Sobre a alma), indicando que inexistente o triunfo absoluto do logos sobre o mythos (SODRÉ, 2006, p. 46).

É portanto nesta perspectiva de sentir único que a trama enunciativa de diversos produtos do projeto deixa de revelar a diversidade da experiência musical paraense, que pode ser encontrada e reconhecida no espaço intersticial que é o espaço da cultura (BHABHA, 1998). O que o projeto revela, na verdade, são experiências sonoras do carimbó e das práticas musicais contemporâneas como a guitarrada e o tecnobrega, articuladas a códigos hegemônicos da música popular massiva (JANOTTI JÚNIOR, 2011), tendo como objetivo uma política de estesia que favoreça a manutenção do imaginário alegórico nativista paraense.

2. O contexto Terruá

A título de contextualização, projeto Terruá Pará foi desenvolvido, no ano de 2006, a partir do programa especial de televisão exibido na TV Cultura do Pará, emissora de televisão mantida pela Fundação de Telecomunicações do Pará (Funtelpa). O programa foi gravado “no auditório do Parque Ibirapuera, em São Paulo, e reuniu naquele ano 60 músicos paraenses em três apresentações” (CASTRO, 2012). Em 2007, com o governo estadual nas mãos do Partido dos Trabalhadores (PT), o projeto Terruá Pará foi interrompido e só voltaria a ocorrer no ano de 2011, com a volta da administração do PSDB, autor da proposta. Nesta segunda edição, o show é dirigido e produzido por Carlos Eduardo Miranda e Cyz Zamorano, produtores musicais reconhecidos do âmbito da grande indústria (mainstream) da música. Nesta nova edição, o show é ampliado para um projeto de difusão do que é, para o projeto, a musicalidade “genuinamente” paraense a partir do trabalho de 46 artistas que participam do espetáculo.

Para este empreendimento, o projeto constrói um amplo plano de marketing. Jornalistas e produtores culturais são contratados e artigos de naturezas diversas são produzidos. Segundo reportagem publicada no site de notícias Agência Pará, a edição de 2012 foi especial e foi criada para o lançamento dos CDs e DVDs gravados nas duas primeiras edições do evento, realizadas em 2006 e 2011. Os produtos são oferecidos em três tipos de boxes: com CD e DVD do primeiro show; com CD e DVD do segundo show e

também com CD e DVD das duas edições. Outros produtos também são lançados por meio da Funtelpa/Tv Cultura. Em um desses produtos de difusão, o vídeo de apresentação, o projeto explica o termo Terruá e define sua atuação:

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

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

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

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

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

E essa tentativa de reunir as experiências musicais ocorridas no território paraense obteve repercussão positiva na crítica musical nacional. Contudo, se a priori as identidades não são unificadas (Woodward, 2012, p. 7), seria possível definir em um só conceito a complexidade das experiências e diferentes identificações sonoras de um determinado lugar?

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

É uma adaptação do vocábulo terroir, que, em francês, designa um produto, geralmente alimentício, de fabricação artesanal e, por isso mesmo, valorizado por sua autenticidade. O Terroir é um produto também simbólico, um bem cultural de raiz, e evoca uma dimensão identitária bastante valorizada na França contemporânea, país cuja opinião pública, crescentemente, tende a valorizar – e a re-valorizar – suas

produções locais – face ao globalismo conquistador que julga ameaçar seu espaço mental (CASTRO, 2012, p. 162).

Ao analisar a *superfície discursiva* (VERON, 2004), da trama narrativa do espetáculo, das retóricas dos artistas e idealizadores do projeto e também a retórica dos que definem o conceito do espetáculo, observa-se que as marcas, os traços da rede enunciativa construída em torno do Terruá evidenciam gramáticas de produção conforme estratégias mercadológicas. Mas, além de oferecer uma cena musical enquanto produto, os efeitos de sentido do Terruá também buscam a manutenção de um projeto de identidade cujo motor seria uma subjetividade caracterizada por um pensamento conservador de longa duração e com grande eficácia simbólica no imaginário paraense. Ainda segundo Castro, tal pensamento

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

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

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

Percebe-se também que, a partir do conceito Terruá, alguns artistas que compõem o espetáculo adotam, em suas performances, gramáticas de produção e reconhecimento dos produtos da indústria do entretenimento. Com a assimilação dos códigos da indústria, a utilização de processos estratégicos de agenciamento (CARDOSO, 2006, p. 56) do campo da produção musical, os músicos e artistas do projeto articulam valores de culto e de exposição

(Walter Benjamin), isto é, trabalham aspectos tradicionais e valores mercadológicos no sentido de promover uma musicalidade que, na retórica do Terruá Pará, é apresentada como única, diferente (Fig. 1).



Figura 1 - Trecho do Vídeo de apresentação publicado no Youtube.

Portanto, se a sonoridade e as experiências musicais visibilizadas pelo projeto Terruá Pará adquirem outras gramáticas de produção de sentido e de reconhecimento, é possível perceber autenticidade e diversidade no espetáculo apresentado?

Partindo da perspectiva utilizada por Homi Bhabha (1998), podemos entender este projeto como aquela máxima fundadora da sociedade política da nação moderna, a metáfora progressista da coesão social também moderna – “muitos como um”. Tal metáfora, como nos lembra o autor, é compartilhada por teorias orgânicas do holismo da cultura e da comunidade e por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias. Entretanto, para Bhabha é necessária uma abordagem desconstrutiva das narrativas de nação, cultura e comunidades, pois a experiência de viver nas margens da nação, na ambivalência retórica unificadora da ideia de povo e nação evidencia a necessidade desta abordagem desconstrutivista.

Com base nisso, para que possamos desconstruir a rede de sentido proposta pelo projeto Terruá Pará é preciso enquadrar e relacionar a questão da cultura no estado do Pará a outras questões, como o contexto político-econômico no âmbito nacional e internacional.

Neste exercício, resgata-se o contexto amazônico vivenciado entre as décadas de 1970 e 1980. Neste período, a Amazônia viveria mais uma tentativa de inserção no mundo (MENDES E SACHS, 1997, p. 133). Nesta tentativa, o governo militar objetivava ocupar mais plenamente o território amazônico, explorando matérias-primas minerais e incentivando a ocupação do território, visto ilusoriamente como vazio. A partir desta concepção do espaço amazônico, o governo estimulava a migração sob o slogan do Programa Integração Nacional:

“homens sem terra do Nordeste para as terras brasileiras sem homens da Amazônia. O estado do Pará, mais especificamente em suas sub-regiões Sul e Oeste, vistas como um grande vazio demográfico, receberia então migrantes de diversas partes do país. Uns trabalharam nos grandes projetos da Amazônia, como o da Hidrelétrica de Tucurí e o da Estrada de Ferro Carajás; outros tantos migrantes receberiam terras para a produção na agricultura e pecuária, em projetos como o Grupo Especial de Terras Araguaia-Tocantins (GETAT).

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

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

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

A experiência estética desta cena, portanto, proposta pelo Terruá, apresenta a música escolhida pelo grupo que possibilita uma política de cultura centralizada e não o que poderia ser uma cena musical paraense, mas a unificação de produtos para o mainstream.

3. O folk residual e a Música Popular Brasileira do espetáculo

Embora a experiência musical do espetáculo Terruá Pará seja pautada por três sonoridades regionais – o carimbó, a guitarrada e o tecnobrega –, o que é visibilizado pelo projeto é, essencialmente, o carimbó estilizado e reproduzido pela intelectualidade paraense. É a sonoridade do carimbó que acaba como um fio condutor do espetáculo, pois é com ele que o show começa na apresentação do grupo de carimbó “Uirapuru” (Fig.2) e termina com o retorno de todos os participantes ao palco cantando carimbó.

Outra marca que revela o sentido nativista do espetáculo é a cenografia. Composta por três cenários com mais de 300 peças feitas em miriti e confeccionadas por artesões da Associação Arte Miriti de Abaetetuba, a cenografia do espetáculo funciona como uma moldura que ambientaliza e remete cada experiência sonora em três momentos do espetáculo. Tanto na edição de 2011 quanto na edição de 2012, o primeiro cenário só é revelado após a apresentação do grupo de carimbó, quando a banda-base entra no palco. É neste primeiro momento que o colorido das peças de miriti forma a plástica e revela a fruição estética dos tradicionais brinquedos de miriti.

É nesta moldura que, na edição de 2012, entram em cena alguns nomes da música instrumental e popular – Trio Manari, Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, Sebastião Tapajós, Grupo Charme do Choro, Paulo André Barata, Pio Lobato, Dona Onete e Toni Soares.



Figura 2 – O espetáculo começa com o Grupo de Carimbó Uirapuru.

A estética nativista deste momento do espetáculo, além de representar a intersubjetividade da classe artística de Belém, também revela o processo de conversão semiótica de determinados códigos do contexto tradicional da cultura amazônica paraense. Este processo de conversão semiótica é para Paes Loureiro, “o quiasmo de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento que ocorre a transfiguração, na criação artística, no trajeto antropológico ou em processos de anomia”, (PAES LOUREIRO, 2001, p. 54). Por outro lado, é preciso ressaltar que este modo de pensar a experiência musical de determinados intelectuais da cultura na capital paraense faz parte de um projeto político de identidade cultural. E para aumentar os efeitos desta política de identidade, o projeto Terruá Pará faz uso do sentir em comum dominante, entrecruzando-o com as regras de visibilidade do mercado. Ao resgatar os nomes e formas dominantes da música paraense, não é a lógica da dinâmica cultural que se observa no espetáculo, mas sim, a lógica do colonizador, que pretende manter o modelo cultural imposto por meio de uma política de estesia.

Dessa forma, a estética nativista e a sonoridade do carimbó revelam o aspecto folk e residual do espetáculo. Indo além de um posicionamento estético, o aspecto folk do Terruá forma um conceito de produto vinculado ao que Amaral Filho (2011) determina como a *marca Amazônia*, isto é, uma representação simbólica e mercadológica da região. E sobre as

circunstâncias históricas determinantes para a produção da marca Amazônia, o autor argumenta que :

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

Numa lógica em que a dinâmica da cultura é domesticada o que predomina é a lógica mercadológica. Na lógica e no espaço da cultura coexistirão formas e práticas culturais não só dominantes, mas também formas residuais e emergentes da cultura. Embora, segundo Williams, práticas residuais da cultura adotem processos imediatos de reprodução, em muitos casos elas também são formas alternativas às práticas dominantes, já que, para Williams, a reprodução cultural ocorre essencialmente no nível (em mudança) do dominante. No extremo oposto das práticas residuais estão as práticas emergentes da cultura. Elas são vistas como obras novas e variadas. As práticas culturais emergentes são correlatas, mas não idênticas às práticas inovadoras.

É certo que há uma retórica que destaca a importância e valorização das práticas culturais de territórios marcados por populações e práticas tradicionais, como é caso do amplo e diversificado território amazônico. Contudo, quando se fala de diversidade cultural, fala-se também de particularidades de experiências que não estão paradas no tempo e no espaço. Dessa forma, é relevante destacar que, na Amazônia contemporânea, coexistem práticas culturais caracterizadas pelas fortes raízes tradicionais das populações que vivem no território amazônico, há várias gerações, desde os tempos coloniais.

Exemplos deste tipo de comunidades tradicionais são muitos, das aldeias indígenas às comunidades remanescentes de quilombos. Um caso emblemático dessas práticas culturais residuais é o caso da festividade da Irmandade de São Benedito no município de Santarém Novo, região nordeste do estado do Pará. Ela surgiu há quase 200 anos e, de acordo com os registros históricos, a irmandade mantém uma tradição complexa que envolve 11 dias ininterruptos de festa, na qual a sonoridade do carimbó é o ritmo que conduz inúmeros

códigos da festividade, como as novenas, as ladainhas, as alvoradas e também o levantamento de mastro.

Mesmo em relação a um ritmo tradicional como o carimbó, praticado em diversas regiões da Amazônia paraense, a diversidade simbólica da sonoridade é percebida em cada território onde a experiência musical ocorre. E o que é denominado pelo Terruá como único e original da experiência musical paraense é, na verdade, resultado de um longo processo de interculturalidade, e por conta disso tal experiência configurou-se de diversas formas.

Na verdade, o que pode ser denominado como particular e talvez singular na sonoridade da música paraense foi construído ao longo da história da ocupação da região. Como bem lembra Vicente Salles (1980), a música da e na Amazônia paraense é fruto de fluxos e refluxos culturais que não estabelecem dependência, mas sim interdependência. A perspectiva da interdependência é relevante para Salles; no entanto para o pesquisador, a chegada do colonizador europeu não teria favorecido o desenvolvimento ideal de uma cultura musical na Amazônia. Na visão de Salles,

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

Antes da chegada dos colonizadores, a experiência sonora do homem que vivia na região amazônica estava relacionada aos seus ritos e mitos que caracterizam a vida na tribo. A sonoridade, o ritmo e o canto eram acompanhados da dança, e constituíam os rituais indígenas. Com a chegada do europeu, outro modelo cultural é imposto. E para que a dominação da terra fosse concreta, a música constitui-se em elemento estratégico para o processo de colonização do território.

O relato histórico de Salles (1980) evidencia que, desde as origens, a cultura musical na Amazônia paraense é marcada pelo preconceito, proibições e indiferença. Por outro lado, a prática e a escuta da música erudita foram fortemente estimuladas e imponentes obras e equipamentos públicos foram criados para o consumo e ensino de uma modelo de música pautado numa concepção europeia de cultura. A construção do Teatro da Paz e a fundação do

Conservatório Carlos Gomes, no final do século XIX, são exemplos emblemáticos das conquistas e dos hábitos musicais da intelectualidade que então se formava.

Apesar das proibições, registradas na própria história do carimbó do município de Santarém Novo, as expressões musicais populares permaneceram em seus rituais, mitos, festejos e cortejos de rua ao longo dos séculos XIX e XX. Seria com essas expressões e experiências sonoras que a verdadeira singularidade da musicalidade da Amazônia paraense seria posteriormente evidenciada em manifestações populares.

A popularidade do carimbó que atualmente se materializa no Terruá Pará só ocorreria na década de 1970, a partir do registro fonográfico de Mestre Verequete e também da poética nativista de Ruy Barata, Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro. É a partir deste momento que o discurso da “autenticidade” da música regional paraense é inserido pelo contato com os ideais do movimento do Centro Popular de Cultura (CPC). Segundo Silva (2010), foi no contexto político-econômico dos anos 1970 que a experiência musical paraense deu uma guinada e fez os artistas envolvidos buscarem a sua própria ‘autenticidade’.

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

É a todo esse universo histórico e social que a experiência musical do Terruá se refere. Não é à toa que na edição de 2011 do Terruá é encerrada com um pot-pourri de carimbó, a canção “*Esse Rio é Minha Rua*” e o cortejo dos artistas pela plateia.

Contudo, à medida que a sociedade avança rumo a uma sociedade cada vez mais midiaticizada, a cultura da música na Amazônia paraense também se transforma. E na tentativa de representar as transformações da experiência musical, no segundo momento do espetáculo, a sonoridade da guitarrada e do tecnobrega entram em cena.

3. Segundo momento do Terruá: interações entre música regional e Música Popular Massiva

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



Figura 3 – O segundo cenário do Terruá Pará 2012.

No entanto, diferentemente do argumento de genuíno, Lamen (2011) observa que a Amazônia que a guitarrada nos permite pensar

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

Dessa forma, longe da retórica de autenticidade, da poética nativista que a música popular, instrumental e erudita possuía, a guitarrada nasceu nas camadas mais populares da região metropolitana de Belém durante a década de 1970. Com a influência das rádios

caribenhas de amplitude modulada (AM) e também da música tocada nos bailes populares e embalada pelas aparelhagens, a então lambada, hoje guitarrada, surgia em Abaetetuba com uma poética da beirada, como caracteriza Lamén (2011).

A poética da beirada é a expressão de uma consciência geográfica social. Se, por um lado, ela se alicerça na proximidade afetiva e geográfica do Norte brasileiro com o Caribe, por outro, ela surge da marginalização social e política da Amazônia em relação aos centros de poder nacionais. Como sugeriremos a seguir, a poética da beirada também dá expressão a um desejo de mobilidade e pertencimento cosmopolita que é fruto contraditório dos processos de colonização e globalização (Lamen, 2011, p. 150).

O terceiro e último momento do espetáculo Terruá Pará volta-se para a sonoridade do tecnobrega, com a performance do DJ Waldo Squash, Gang do Eletro, Edilson Morenno e Gaby Amarantos. É o subgênero da música brega paraense que assume o ápice do espetáculo. Na edição de 2011, a passagem da guitarrada ao tecnobrega é marcada apenas pelo jogo de iluminação, que ganha uma velocidade mais acelerada. Já na edição de 2012, o cenário da guitarrada é substituído pelo cenário das aparelhagens.

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

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

Juntamente com a rede comunicativa, o circuito bregueiro paraense criou um novo modelo de negócio pautado nas festas de aparelhagem, que também sofreram reformulações. Foi por meio de toda essa dinâmica econômica e cultural que a prática da cultura da música na Amazônia alcançou a visualidade da rede virtual e conquistou o status de “música tecnológica, vanguardista, assumidamente brega”, como caracterizou Nelson Mota o tecnobrega de Gaby Amarantos, na crítica exibida no Jornal da Globo que foi ao ar no dia 14 de outubro de 2011. Nela foram destacadas a *performance* e as opções estéticas de Gaby Amarantos e Lia Sophia, a guitarrada de Felipe Cordeiro e o eletromelody da banda Gang do Eletro.



Figura 4 - O tecnobrega no terceiro momento do espetáculo.

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

Ainda segundo Lemos e Castro (2007), o tecnobrega surge entre os anos 2001 e 2003. A música nasceu da fusão da música eletrônica com o brega tradicional. Sobre a criação do tecnobrega, o DJ Tony Brasil revela:

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

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

A Gang do Eletro, formada pelo DJ Waldo Squash, MC Maderito, Keila Gentil e William Love, é representativa da cultura como um modo de vida dos grupos de jovens que frequentam o circuito da festa de aparelhagem. No entanto, na estética do Terruá Pará o grupo é apresentado como música eletrônica com uma pitada de punk, com direito ao grito *Hey! Ho!*, eternizado pela banda de punk-rock Ramones.

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

4. Conclusões

Embora a experiência musical do espetáculo Terruá Pará construa a sua trama narrativa relacionando as práticas musicais e as mutações das experiências observáveis na

cidade de Belém, prometendo diversidade e a originalidade da produção contemporânea, a análise aqui empreendida revela que tal música está cada vez mais articulada com os padrões dominantes e mercadológicos que caracterizam a música popular massiva na contemporaneidade.

Estas articulações favorecem uma identificação imaginária e nativista com a cultura amazônica, evidenciando aspectos canônicos e vanguardistas da cultura e prática musical ao longo do século XX. As marcas desses aspectos são observados mesmo quando o show volta-se para a música pop regional com as performances da Gang do Eletro e Gaby Amarantos.

Dessa forma, o projeto e o espetáculo constituem-se como uma política de estesia que promove determinados ritmos da experiência musical paraense no mercado mundial de bens simbólicos. É por meio desta política de estesia e de uma ampla ação mercadológica de posicionamento de mercado que a experiência musical da cidade de Belém é reveberada como genuinamente paraense. Neste cenário, a experiência musical do terruá pará é resultante de uma espécie de metonímia de cenas musicais paraense, pronto para ser comercializado no mainstream.

Referências

- AMARAL FILHO, Otacílio. **Verde que te quero verde: a estética da marca Amazônia**. In: MALCHER, Maria Ataíde; SEIXAS, Netília Silva dos Anjos; LIMA, Regina Lúcia Alves [et al.]. Comunicação Midiatizada na e da Amazônia. Vol.2. Belém, FADESP, 2011.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CARDOSO FILHO, Jorge. **Música popular massiva na perspectiva midiática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.
- _____; OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Fortaleza (CE), 2012.
- _____; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Brasília, 2006.
- CASTRO, Fábio Fonseca. Comunicação, identidade e TV pública no Pará. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-167, jul./dez. 2012.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: _____. GOMES, I. (Org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- LAMEN, Darien. Pelo mar do caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade, e a poética da beirada em Belém do Pará. **Anais do V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Belém: 2011.
- LEMONS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MENDES, Armando D.; SACHS, Ignacy. **A inserção da Amazônia no mundo**. In: Castro, Edna; Pinton, Florence (Orgs). *Faces do Trópico Úmido: Conceitos e Questões Sobre Desenvolvimento e Meio Ambiente*. Ed. Cejup: Belem, 1997.

O que é Terruá? Criação/Motion de Igor Chá. Belém, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=T1JBIYxom5I>.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica** – uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

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

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

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

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

_____. Sobre a episteme comunicacional. **Matrizes. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de São Paulo**, São Paulo, nº 1, pp. 15-22, segundo semestre, 2007.

Terruá Pará - Vol. 1 [DVD]. Belém: Governo do Estado do Pará, 2012.

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

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

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

Terruá Entrevista|Grupo Uirapuru. Terruá TV. Direção geral de Antonio Neto. Belém, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cFZew43XS7c>.

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

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

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