



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E
ANTROPOLOGIA - PPGSA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ANTROPOLOGIA SOCIAL**

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA

URBI ET ORBI

Localização e globalização no mundo da canção popular paraense

**BELÉM DO PARÁ/PA
2021**

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA

URBI ET ORBI

Localização e globalização no mundo da canção popular paraense

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Pará (PPGSA/UFPa) como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociologia e Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa

BELÉM DO PARÁ/PA
2021

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

M835u

Moreira, Nélío Ribeiro Moreira. Urbi et Orbi: Localização e globalização no mundo da canção popular paraense / Nélío Ribeiro Moreira Moreira. — 2021. 435 f.: il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2021.

1. Canção popular paraense. 2. Mundo artístico. 3. Belém do Pará. 4. Globalização. 5. Redes sociais. I. Título.

CDD 301

NÉLIO RIBEIRO MOREIRA

URBI ET ORBI

Localização e globalização no mundo da canção popular paraense

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/PPGSA, da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Professor Dr. Antônio Maurício Dias da Costa, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia e Antropologia Social, apresentado, avaliado e aprovado no dia ____ de _____ de 2021, pela banca examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa – Orientador
(PPGSA-UFPA)

Profa. Dra. Luciana Gonçalves de Carvalho - Examinadora Interna
(PPGSA-UFPA)

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro - Examinador Externo
(PPGCOM-UFPA)

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann - Examinador Externo
(PPGCOM-UFRJ)

Prof. Dr. Flávio Leonel da Silveira - Examinador Interno
(PPGSA-UFPA)

Prof. Dr. Edilson Matheus da Silveira - Examinador Suplente
(PPHIST-UFPA)

Profa. Dra. Denise Machado Cardoso - Examinadora Suplente
(PPGSA-UFPA)

BELÉM DO PARÁ/PA
2021

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Antonio Maurício Dias da Costa pela orientação, diálogos, esclarecimentos e indicações.

Aos professores do PPGSA/UFGA, em especial aos professor Dr. Flávio Leonel da Silveira pelos diálogos e esclarecimentos durante as disciplinas ministradas.

À Rosângela, à Edileuza e ao Paulo (*in memoriam*), da secretaria do PPGSA, por todas as orientações e apoio nas resoluções das demandas institucionais.

À banca examinadora do Projeto de Qualificação de Doutorado, formada pelos professores Dr. Edgar Monteiro Chagas Junior, Dra. Luciana Gonçalves de Carvalho e Dr. Fábio Fonseca de Castro.

À turma do doutorado PPGSA/2017, companheiros da lida acadêmica: Petrônio Medeiros, Petrônio Potiguar, Alik, Felipe, Elson, Vicente, Tadeu, Thabata, Thiago e Valber.

Ao Grupo de Pesquisa História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia no século XX (UFGA/CNPq).

Ao Grupo de Pesquisa Representações da Amazônia na Literatura e no Audiovisual UNIFESSPA/CNPq).

Aos amigos, pelo incentivo e certo acompanhamento do processo: Denys Amorin (*in memoriam*) Expedito Quaresma, Valéria dos Reis, Elane Gomes, Marcos Rodrigo, Clei de Souza, Joy Anderson, Kleber Moraes, Benedito Pantoja, Edilson Matheus e Cleodir Moraes.

A todos os artistas da música popular paraense que aqui aparecem como interlocutores. Não citarei aqui nome a nome – o que se encontra nas referências das entrevistas e conversas - porque são muitos os que se dispuseram a conversar, fornecer informações, indicar lugares de pesquisa, me receber em suas casas e estúdios, permitir que acompanhasse suas apresentações, tocássemos juntos, abrir seus acervos. Mas destaco a prontidão do saxofonista Antonio Abenatar, do cantor e compositor Allan Carvalho e do pesquisador, produtor e compositor ouremense Arlindo Matos.

Cabe fazer menção aos falecimentos de importantes artistas do mundo artístico estudado no decurso dessa pesquisa: o violonista Sebastião Tapajós, os cantores e compositores Alcyr Guimarães, Maestro Didi e Ivan Cardoso, as cantoras Jacely Duarte e Cleide Moraes, e o Mestre da Guitarrada João Gonçalves.

À minha família: minha mãe Percila Ribeiro Moreira (*in memoriam*) e ao meu pai Benedito de Jesus Moreira pelo apoio incondicional. Ao meu irmão Nahin e sua esposa Paula. À minha irmã Patrícia e seu esposo Carlos. À minha mana Simone e meu cunhado Walter.

À família que me abraçou como um membro: minha sogra Natalina Freire (*in memoriam*) meu sogro Marlon, cunhados Marlene e Marlon Jr. e minhas filhotas Lanna e Hanna. À minha esposa, Tatylenne pelo grande e importante incentivo.

À SEDUC/PA pela liberação para a realização do curso.

À CAPES, pela concessão de bolsa de pesquisa, sem a qual teria sido inviável a realização do trabalho.

No decurso desse trabalho fui impactado com a perda de pessoas muito próximas a mim, às quais tomo aqui a liberdade de fazer uma “nota pessoal” em suas memórias.

A primeira foi minha avó Teresa. Ao longo de toda sua vida sempre me ajudou, incentivou. Embora sempre dissesse que não entendia nada do que eu estudava, o importante era que eu parecia feliz em fazer o que eu fazia. No fundo, sempre se colocava como minha mãe, o que de fato era. Hoje é saudade. Mas lhe deixo aqui um beijo imenso minha avó. Obrigado por tudo.

Em seguida, minha tia Maria das Graças, sua filha, com quem convivi durante mais da metade da minha vida, que cuidou de mim quando criança, também faleceu. Impacto quando a família ainda sentia a partida da vovó.

E aí veio o golpe mais duro. Como um céu desabando, nos momentos finais do trabalho a vida/morte me dá a rasteira mais cruel de todas, levando a pessoa mais importante da minha vida, minha mãe, Percila Ribeiro Moreira. Este trabalho, embora todos os incentivos e apoios de várias pessoas, a quem reitero os agradecimentos, teve como objetivo realizar o desejo de minha mãe de que eu “concluísse meus estudos, que era o que me fazia feliz”, na sua aguda e carinhosa percepção. Me indagava sobre “o que era mesmo que eu ia ser doutor, para explicar às pessoas que lhe perguntavam”. Imagino isso como um impulso de orgulho por mim. Infelizmente, no processo de finalização do trabalho minha mãezinha nos deixou, vitimada por complicações da COVID-19. Não está aqui para ler esse agradecimento. Não estará para assistir “eu defender minhas ideias”. Fiz esse trabalho por ela. Ela me deu um suporte sem o qual seguramente eu não teria conseguido fazer como o fiz. Sinto muito sua ausência nesse momento e em tudo, minha mãe. Sou só gratidão a ti por tudo, por tudo. Te amo, mãe. Te amarei para sempre.

Quando minha mãe morreu, minha sogra reiterou que eu tinha nela uma “mãe”. Quase duas décadas de convívio e sempre foi compreensiva como uma mãe amigável. Muito apoio, ajuda quando necessitei. Sempre incentivando e parabenizando por cada coisa alcançada. Por uma infelicidade indescritível, desmesurada, três meses após minha mãe me deixar a dona Natalina Freire também nos deixou. Ainda sob o impacto do seu falecimento a família sobrevive. Mas aqui lhe digo um “muito obrigado por tudo”, minha sogra amada.

Também vitimado pela COVID-19, meu amigo-irmão Denys Amorim nos deixou. Companheiro de longos 30 anos de amizade. Companheiro de profissão: historiador e professor apaixonado pelo ofício e pela família. Companheiro de trabalho. Estava fazendo mestrado quando perdeu a vida. A ti, meu parceiro de uma vida recheada de muitos momentos alegres, dedico especialmente esse trabalho, o qual vistes em projeto e sobre o qual me ouvistes falar muitas vezes.

Sufrimento perene. Perdas. Mas a vida continua, e com esse sofrimento que é ao mesmo tempo obstáculo e motor. Assim quero crer, embora seja muito difícil lidar com isso na prática.

Para as filhotas Lanna e Hanna;
Para meus sobrinhos amados: Patrick, Cauê, João e Heytor.

Se a invenção é assim de importância crucial para a nossa apreensão da ação e do mundo, a convenção não o é menos, pois a convenção cultural define a perspectiva do ator.

Roy Wagner, 1975.

A cultura não é somente a objetivação da alma nas formas (“o sujeito se objetiva”), mas também, inversamente, a formação da alma através da assimilação das formas objetivadas (“o objetivo se subjetiva”). A cultura é a alma a caminho de si mesma, o caminho que vai da unidade fechada à unidade desdobrada, passando pelo desdobramento de uma multiplicidade.

Georg Simmel, 1911.

Sempre que um grupo de pessoas tem parcialmente uma vida comum com um pequeno grau de isolamento em relação a outras pessoas, uma mesma posição na sociedade, problemas comuns e talvez alguns inimigos comuns, ali se constitui uma cultura.

Everett Hughes, 1961.

RESUMO

A tese procura abordar, por meio de uma perspectiva teórica da cultura como invenção, do processo social como convenção (WAGNER, 2012) e da agência dos objetos artísticos (GELL, 1996), como se caracteriza uma cultura musical em seu processo, um mundo artístico (BECKER, 2010), por meio de sociações de diversas colorações (SIMMEL, 2006) consolidando um grupo sonoro (BLACKING, 2010) que atua em um contexto de interação mundial por meio dos processos globalizadores (HANNERZ, 1996; CANCLINI, 2008; APPADURAI, 1994). Procuro mostrar que o mundo da canção popular paraense contemporâneo é uma formação social caracterizada como um conjunto social marcado por certa estabilidade nas suas ações e perspectivas socioculturais e por formas de interação diversas que são praticadas entre uma diversidade de membros, intra e intergrupais, que formam redes de sociação e atuam em diversas dimensões, como em cenas locais e translocais, sendo esta última tomada a partir das 1) conexões entre artistas locais com outros artistas já estabelecidos no cenário nacional brasileiro, e 2) das experiências de atores em contextos transnacionais. A forma de obtenção de dados se valeu da proposta de etnografia multissituada (MARCUS, 1995), elemento fundamental para compor o quadro de elementos a ser analisado, haja vista o contexto marcado por certa dispersão de tais dados. Isso feito por meio do “seguir” os eventos, atores e os dados, em lugares físicos ou virtuais. O trabalho está dividido em duas partes. A primeira, intitulada Cultura Musical como Invenção, está dividida em quatro capítulos “Trajetória e campo”, “Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – I” “Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – II” e “Recriações na cultura musical paraense contemporânea: o caso do carimbó”. A segunda parte, chamada de Processo Musical como Convenção, é composta por cinco capítulos: “A cena local: os *lugares da canção* como espaço praticado para projetos”, “A cena translocal: projetos e práticas, redes e conexões”, “A cultura musical paraense em processos globais: fluxos, fronteiras e hibridações”, “Festival de Música Popular: a(tua)ção ritual no processo musical” e “A cena local em ambientações digitais: o Jambu Live como festivalização virtual”.

Palavras-chaves: 1. Canção popular paraense. 2. Mundo artístico. 3. Belém do Pará. 4. Globalização. 5. Redes sociais.

ABSTRACT

The doctoral thesis seeks to address, through a theoretical perspective of culture as an invention and the social process as a convention (WAGNER, 2012) and the agency of artistic objects (GELL, 1996), how a musical culture is characterized in its process, as a world artistic (BECKER, 2010), through associations of different colors (SIMMEL, 2006) consolidating a sound group (BLACKING, 2010) that operates in a context of worldwide interaction through globalizing processes (HANNERZ, 1996; CANCLINI, 2008; APPADURAI, 1994). I try to show that the world of contemporary Pará popular song is a social formation characterized as a social group marked by a certain stability in its actions and sociocultural perspectives and by different forms of interaction that are practiced among a diversity of members, intra and intergroup, which form networks of sociation and ataum in different dimensions, such as local and translocal scenes, the latter being taken from 1) connections between local artists with other artists already established in the Brazilian national scene, and 2) from the experiences of actors in transnational contexts. The form of data collection was based on the proposal of multi-sited ethnography (MARCUS, 1995), a fundamental element to compose the framework of elements to be analyzed, given the context marked by a certain dispersion of such data. The work is divided into two parts. The first, entitled *Cultura Musical como Invenção* is divided into four chapters: “Trajetória e campo”, “Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – I” “Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – II” e “Recriações na cultura musical paraense contemporânea: o caso do carimbó”. The second part, called *Processo Musical como Convenção*, comprises five chapters: “A cena local: os *lugares da canção* como espaço praticado para projetos”, “A cena translocal: projetos e práticas, redes e conexões”, “A cultura musical paraense em processos globais: fluxos, fronteiras e hibridações”, “Festival de Música Popular: a(tua)ção ritual no processo musical” e “A cena local em ambientações digitais: o Jambu Live como festivalização virtual”.

Keywords: 1. Popular song from Pará. 2. Artistic world. 3. Belém do Pará. 4. Globalization. 5. Social networks.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1: Retratos do campo	47
Imagem 2: Capa e contracapa do CD Música na Rede é Peixe	89
Imagem 3: Terruá Pará	120
Imagem 4: Cartaz Festival Se Rasgum	138
Imagem 5: Lia Sophia performatizando um banjo	171
Imagem 6: Lia Sophia performatizando um curimbó	172
Imagem 7: Pedrinho Calado na capa do CD Lelelé do Carimbó	174
Imagem 8: Arthur Espíndola com banjo artesanal	183
Imagem 9: <i>Jam session</i> no Espaço Cultural Boiúna	226
Imagem 10: Felipe Cordeiro guitarreiro	258
Imagem 11: Luê Soares e Betão Andrade	266
Imagem 12: Arthur Nogueira, um dos nomes do “pop no tucupi”	278
Imagem 13: Marisa Brito, outro nome do “pop no tucupi”	283
Imagem 14: Logomarca do Festival da RBA 2015	361
Imagem 15: Logomarca do Festival da RBA 2018	361
Imagem 16: Uma das apresentações nos primeiros anos do Festival da Canção Ouremense	367
Imagem 17: Capa do caderno de Regulamento do Festival da Canção Ouremense – 7ª Edição	372
Imagem 18: Cartaz do Festival da Canção Ouremense – 9ª Edição	371
Imagem 19: Trófeu de premiação Aclamação Popular - 10ª Edição	372
Imagem 20: Camisa com símbolo oficial do Festival - 10ª Edição	373
Imagem 21: Trófeu de premiação - 21ª Edição	373
Imagem 22: Maloca às margens do rio Guamá onde foram realizadas as primeiras edições do Festival da Canção Ouremense	376

Imagem 23: Concha Acústica onde atualmente ocorre o Festival da Canção Ouremense	376
Imagem 24: Vencedores do Festival da Canção Ouremense 2019 – 35ª edição	383

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: CD <i>Invento</i>	64
Quadro 2: CD <i>Etnomúsica</i>	84
Quadro 3: 4º Festival Se Rasgum – novembro de 2009 (Casa de shows African Bar)	133
Quadro 4: “Music On The Table” – Rodada de negócios no Festival Se Rasgum/2017	142
Quadro 5: Grupo sonoro como mundo da canção popular paraense	198
Quadro 6: Estúdios na cena local	219
Quadro 7: Outros lugares de canção - bares e botecos	244
Quadro 8: CD <i>Temporal</i>	247
Quadro 9: Atores do mundo da canção paraense em experiência internacional	337
Quadro 10: Finalistas do VI Festival de Música Popular Paraense – RBA (16/10/2014)	349
Quadro 11: Finalistas do VII Festival de Música Popular Paraense – RBA (26/11/2015)	355
Quadro 12: Vencedores de cada edição do Festival da RBA – Melhor Canção	358
Quadro 13: Vencedores de cada edição do Festival da RBA – Melhor Intérprete	358
Quadro 14: Vencedores de cada edição do Festival da RBA – Melhor Arranjo	359
Quadro 15: Finalistas do VIII Festival de Música Popular Paraense – RBA (19/10/2016)	361
Quadro 16: Festival da Canção Ouremense – Premiados nas 35 edições	384
Quadro 17: Artistas e o mix gêneros no Jambu Live	399
Quadro 18: Jambu Live em números no ambiente digital	402

ÍNDICE DE SOCIOGRAMAS

Sociograma 1: Terruá Pará	128
Sociograma 2: Atores em ligações estáveis tecidas no/com o Espaço Cultural Boiúna	231
Sociograma 3: Redes estáveis tecidas entre atores no/com o Espaço Cultural Boiúna	233
Sociograma 4: Redes no Festival da Canção Ouremense	380

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	18
PARTE I	
CULTURA MUSICAL COMO INVENÇÃO	
CAPÍTULO 1: Trajetória e campo	31
1.1. Notas a uma antropologia da música <i>at home</i>	31
1.2. O campo e a etnografia multissituada	48
CAPÍTULO 2: Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – I	58
2.1. A canção popular paraense de temática amazônica	58
2.2. Canção popular de temática amazônica como agência e identidade	76
2.2.1. Canção popular de temática amazônica como artefato-agente na cena local	81
2.2.2. Agenciamento de referenciais identitários na cena local: a guitarrada	92
CAPÍTULO 3: Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – II	102
3.1. Festivalização e legitimação pelo polistilismo: o Festival Terruá Pará como convencionalização na cultura musical	102
3.2. A festivalização como invenção da “experimentação da diversidade”: o caso do festival <i>indie</i> Se Rasgum	131
CAPÍTULO 4: Recriações na cultura musical paraense contemporânea: o caso do carimbó	147
4.1. A ressimbolização do carimbó em tempos de globalização	147
4.2. Sobre “antropologia aplicada” e “antropologia teórica”: um aparte teórico	150
4.3. O INRC Dossiê Carimbó: ciência, ativismo e política	155
4.4. O pós-patrimonialização do carimbó e a “atitude carimbozeira”	161
PARTE II	
PROCESSO MUSICAL COMO CONVENÇÃO	
CAPÍTULO 5: A cena local: os <i>lugares da canção</i> como espaço praticado para projetos	188
5.1. “Em campo” na cidade: apontamentos teóricos	188
5.2. O <i>músico-lógico</i> : trajetória e projeto individual na cena local	207
5.2.1. O Estúdio como um <i>lugar de canção</i>	214
5.3. Espaço Cultural Boiúna, o “Bar do Mário”	224
5.4. Centro de Cultura e Turismo Sesc Ver-O-Peso	235

5.5. Outros lugares de canção: um circuito de bares e botecos	242
CAPÍTULO 6: A cena translocal: projetos e práticas, redes e conexões	251
6.1. Trajetórias relativas e deslocamentos	251
6.2. Outros atores: conexões em “sonoridades parentes”	286
CAPÍTULO 7: A cultura musical paraense em processos globais: fluxos, fronteiras e hibridações	295
7.1. Antropologia e globalização: a <i>glocalização</i> como perspectiva de agência	295
7.2. Conexão Belém-Mundo: experiências musicais internacionais	301
CAPÍTULO 8: Festival de Música Popular: a(tua)ção ritual no processo musical	340
8.1. Festival, a celebração da unidade no conflito como performance	340
8.2. “Que vença o melhor!”: Festival de Música Popular Paraense, ou “Festival da RBA”	344
8.3. “O ‘Woodstock’ dos músicos paraenses”: o Festival da Canção Ouremense	366
CAPÍTULO 9: A cena local em ambientações digitais: o Jambu Live como festivalização virtual	388
9.1. “Em campo” no ambiente digital: apontamentos teóricos	388
9.2. O Festival Jambu Live	391
CONSIDERAÇÕES FINAIS	405
REFERENCIAS	410
1. Bibliográficas	410
2. Discográficas	426
3. Entrevistas	428
4. Comunicação informal	429
5. Ciberespaço	430
6. Jornais/Revistas	434

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como se caracteriza o mundo da canção popular paraense contemporânea, do ponto de vista das atuações dos atores que o compõem, no contexto dos processos desencadeados pela globalização? Quem são esses atores, os estabelecidos e os *outsiders*? Quais os lugares sociais ocupados por esses diferentes atores no interior do mundo da canção popular paraense, em suas cenas local e translocal? Quais os impactos dos processos globalizadores na música popular paraense tomada tanto como atividade quanto como produto? Como as experiências transnacionais de artistas do mundo impactaram nos artistas da música popular e no mundo da canção? Qual é o papel das redes sociais nesse compósito sociocultural que é esse mundo da canção como mundo artístico? Como ocorre a mediação social por meio de coisas e objetos cancionais nos processos de interação entre os artistas como agentes? Essa tese procura apontar possibilidades de resposta para essas questões.

O cenário musical local se viu impactado pelas transformações que os processos globalizadores desencadearam. *Urbi et Orbi* é o conhecido adágio da Roma antiga que significa “à cidade e ao mundo”, o que em última instância denota o espraiamento de algo localizado por toda parte. Essa locução latina deu nome a um show que foi gravado e resultou em um CD – de onde vem o título da tese - do guitarrista paraense de jazz, como é reconhecido no mundo da canção paraense, Delcley Machado¹; a escolha do nome do CD, embora seja uma obviedade, faz referência à sua “visão universal de música”, como o próprio ressalta. Dessa forma, cabe ilustrar tal visão citando trecho da entrevista:

“[É necessário] fazer música na cidade [de Belém], mas que seja para o mundo, o mundo todo, porque música é música, não tem que ficar presa a nada; tem que ir para o mundo, até porque temos que também trabalhar as influências do mundo na nossa música”.

Portanto, indica essa assertiva que as interações e incorporações globais são inevitáveis, mas não são fluxos de mão única e que, também, são latentes. Fluxos de saída e entrada que resultam nas decantadas hibridações: manutenção do mesmo em consonância com o outro no fazer musical que já não é mais o intocável. Esse é precisamente o ponto de partida de algo ainda em curso, do que procuro retratar um momento aqui neste trabalho.

¹ MACHADO, Delcley. *Urbi et Orbi*. CD. Independente, 2000.

O acompanhamento do cenário musical paraense nos últimos anos, precisamente a partir da primeira edição do festival Terruá Pará, seu espaço físico, imprensa impressa e seu ambiente digital, me remeteu à proposta que desencadeou a pesquisa para este trabalho. Instigado pela potência discursiva acerca de mais um momento de efervescência artística e cultural no cenário local, todavia agora inserida nos processos globalizadores – fluxos ininterruptos, não-lineares, e constantes hibridizações -, me interessou fazer um levantamento de material acerca dessa outra “cosmogonia” que gerou um mundo artístico preciso em suas formas de tratamento temática – nos termos de uma construção de gênero musical regional como estilo e discurso - e relacional – como práticas de socialidade entre os integrantes do processo musical e de outras relações tecidas por meio da agência dos objetos cancionais – artefatos, shows, gravações, lugares de canção, etc.

De pronto se apresentam duas – ainda - questões, ou visões, sobre a condição da música popular paraense de estilo canção na contemporaneidade. Em termos gerais, grande parte dos artistas desse mundo cancional, ou seja, da música popular de estilo MPB, defende a ideia de que a música popular paraense é uma “MPB feita” no Pará/Amazônia. Mas há uma visão que enseja que esse artefato sonoro se distingue da MPB.

Ilustro como um exemplo. Enquanto escrevo, na Rádio Cultura FM, canal que faz parte da Rede Fundação de Telecomunicações do Pará-FUNTELPA², veicula-se uma chamada nos intervalos da sua programação musical que coloca Música Popular Brasileira e Música Popular Paraense como objetos distintos. Reproduzo a tal chamada: A locução diz: “Aqui você ouve Música Popular Brasileira³ [toca o trecho da canção “Papel Marché”, do cantor e compositor “brasileiro” João Bosco]; e Música Popular Paraense: toca o trecho da canção “Beijo Cego”, parceria do cantor e compositor “paraense”, já falecido, Chico Senna com Zé Pretim, na interpretação do cantor Walter Bandeira, um dos mais destacados artistas da música popular paraense. Em outra chamada, são citadas a “brasileira” Rita Lee e a “paraense” Simone Almeida. E em outra a “paraense” Alba Mariah e o “brasileiro” Raul Seixas. Fiquemos nesses três exemplos, mas há em torno de umas dez chamadas que são veiculadas na programação, pareando a música popular paraense e a música popular brasileira⁴.

² Para informações sobre o caráter subjetivo e reafirmação de um imaginário social em torno da noção de identidade paraense com um modo de manutenção, via práticas conservadoras na FUNTELPA, ver: CASTRO, 2012.

³ Veja: não é usado o termo MPB, tampouco MPP, mas coloquei com as iniciais maiúsculas numa referência a esses rótulos.

⁴ A título de notação, embora não seja unanimidade, se fala em uma Nova Música Paraense no mundo cancional paraense, que inclui todos os gostos musicais e, por conseguinte, procura atender a todos os públicos, para o que pode ser acionado o conceito de *omnivore*, de Richard Peterson (2005). Essa seria a condição local para inserção na “Nova MPB”. Voltarei a isso mais à frente.

Daí a primeira questão: quem diz o que é e o que não é música popular paraense, brasileira por meio do rádio?⁵ A resposta se bifurca. Para a ampla gama de ouvintes que forma o público mais geral que ouve a Rádio Cultura⁶, é ela como campo de mediatização que o faz, haja vista que cada grupo social tem seu repertório de formas de discurso no circuito comunicacional que os relaciona socialmente. Assim, procura estabelecer um ponto de vista ao mesmo tempo social e cultural. Cabe salientar que se trata de uma instância mediadora, uma emissora de rádio atrelada ao aparato de Estado, e como mediadora estabelece e organiza as formas como no processo os elementos de comunicação são intercalados. Assim, as variações são controladas segundo esse elemento mediador.

No entanto, a realidade circundante coloca outros ingredientes no processo. Como ela cerca o ser humano este tem que lidar com o que lhe é apresentado. Isso significa que o que chega até ele é um “conhecimento mediado”, e não direto. Em última instância, se pode ou não acatar o ponto de vista do mediador – que é social e cultural, como já disse – ou acionar sua agência, que também é social e cultural, porque vê a realidade pela sua experiência de estar inserido no processo histórico-cultural - mas acrescida do elemento “individual”, psicológico.

A inserção cultural do elemento receptor no processo de mediação é um fator de preocupação dos estudos de Jesus Martín-Barbero. Ele aponta que para lidar com a questão da sociedade em relação com a mídia deve ser considerado que o que no fundo tem importância são as mediações, porque são atuações culturais. Assim, a mídia é um produto, produz efeitos, é o que se conhece, enquanto as mediações são o *viés* do que se conhece, o que incita a possibilidades de resistência e uma miríade de formas de interação social, cultural e política. O que o autor propõe é: 1) a superação de uma visão objetivista dos meios de comunicação, ou seja, de que a indústria cultural, como tecnologia e produto impõem gosto para uma perspectiva relacional; e 2) que se atente às formas de composição da mediação, sua eficácia e intensidade (MARTÍN-BARBERO, 2001).

Assim, o fato de uma rede de comunicação estatal procurar erigir um discurso cancional é apenas mais um fator que se manifesta, mas que se choca a outras possibilidades de

⁵ Embora apresente aqui o “o que”, apresentar o “quem” é situação complexa, pois lidar com identificações no mundo artístico é sempre motivo de preocupação para quem profere uma opinião ou uma narrativa. Alguns artistas a quem lancei essa questão de quem faz a programação da emissora de rádio tergiversaram, acentuando que isso não é um problema. Com relação a dois contatos que desempenham atividade no rádio, também não consegui uma resposta. Portanto, isso possibilita que se avenge se tratar de resguardar questões de “interesse público”, haja vista que as ações para a emissora se configuram, na verdade, como um política cultural de Estado para a música popular local.

⁶ Um público específico, segundo os dados da pesquisa. Assim, como mediadora, a emissora pode ser tomada como a instituinte de uma linguagem, de experiências e de gosto de escopo de uma classe social.

leitura pelos atores no decurso dos processos de interação. Ainda assim, cabe destacar que notei que é a mídia local que exerce peso, pois ainda é um parâmetro para o que deve ser conhecido, divulgado e legitimado, por fim, estabelecido, no mundo da canção paraense: o artista ter sua música tocada na programação dessa emissora é esse agente de legitimação. Então, embora não determine, influencia em grande medida nas formas de interação entre os artistas, de produção, execução e construção artística.

Tal é o caso de inúmeras regravações de músicas hoje tidas como “clássicas” no cancionário paraense – inclusive de outros gêneros, como o brega ou carimbó – com uma roupagem cancional por artistas renomados ou novatos que se pode ouvir ao longo do dia na programação da rádio ou nos *gigs*⁷ nas noites, nos lugares de canção – categoria especificada mais à frente. Logo, no meio midiático citado a canção paraense é canção-valor: é construída e é selecionada. E isso interfere sobremaneira nas pautas de produção, nas composições, nas opiniões.

Este trabalho é um estudo socioantropológico sobre um universo social específico que chamo de mundo da canção popular paraense, um meio social que se erigiu por meio de uma formação social que se estende em rede inventada como uma cultura musical como localizada e translocalizada. Portanto, é um estudo sobre as relações sociais entre indivíduos e grupos de afiliação por meio da música popular em um contexto de interação complexo que busca se relacionar às práticas de localização os processos da globalização.

A tese aqui defendida é que o mundo da canção popular paraense é uma complexa teia, caracterizado por dois pontos fundamentais: primeiro, por ser altamente articulado aos seus elementos internos, ou seja, nas práticas de sociabilidade que se manifestam nas relações em uma “rede de redes”, ação essa relativamente autônoma em relação ao campo de possibilidades no qual está inserido, que é marcado por uma conjuntura de agências: agentes do Estado, de empresas (por meio de editais que financiam produções), de consumidores e dos próprios objetos artísticos; como segundo ponto, as práticas culturais que caracterizam esse mundo em todas as suas escalas – local, translocal e nos fluxos transnacionais - são inevitavelmente afetadas pelos distúrbios identitários ocasionados pelos processos globalizadores.

Dessa possibilidade de leitura, procuro retratar a música popular paraense como uma *atividade* no mercado musical e um *objeto* como elementos que desencadeiam relações sociais.

⁷ Este é termo utilizado para se referir às atividades de apresentação de músicos ao vivo. O - ou A - *gig* não tem o caráter formal de um espetáculo, mas também não é algo improvisado, como uma *jam session*. Normalmente, está associado a bares e pequenos espaços de apresentação de música ao vivo. Historicamente, o termo remonta aos anos 1920 nos Estados Unidos, sendo utilizado por músicos de *jazz* como abreviação para *engagement* (compromisso), ou seja, “união de músicos contratados para tocar em casas noturnas” (LEAL, 2010).

É essa situação de “objeto agente” da qual é portadora que norteia a proposta de leitura que é acionada nesse trabalho. Cabe, de antemão, pensar nessas duas possibilidades de definição sociológica da música. É uma atividade porque só existe enquanto execução, como uma prática – apresentações, *gigs*, gravações, performances, efestivalizações, relações entre público e os executores-artistas – que tem seu sentido quando, como objeto, é acionada. E é objeto porque é constituída por um sistema de registros escritos que entrelaçam conhecedores, que são em grande parte os criadores e executores que produzem um artefato, físico e sonoro.

Embora as propostas de Alfred Gell (1998) para lidar com a Antropologia da Arte sejam alvo de crítica, porque ele desconsiderou o acúmulo da teoria na construção da sua Antropologia da Arte, acredito que, para a proposta que aqui busquei desenvolver, seus argumentos, perspectivas teóricas e metodológicas possam ser tomadas como parâmetro. Em que sentido? A Arte é um sistema de ação no qual os objetos e as coisas – obras de arte – entretecem relações pois têm agência, que é a capacidade ou a propriedade de fazer com que as pessoas estabeleçam uma relação de interação. Em uma palavra, a obra de arte, não *é*, ela *faz* (GELL, 1998).

É dessa forma que penso a música popular paraense contemporânea. Como objeto e atividade, é um agente. É por meio dela que se constroem relações e entretecem-se grupos de afiliação, que se não são determinantes no processo musical, em sua lógica exercem influências com alto grau de impacto, embora ressoe certa falta de consistência como um conjunto coeso que se pauta em semelhanças para que possa se afirmar que existe uma sonoridade característica. Esse argumento não tem a pretensão de esgotar ou resolver a questão de existir ou não uma “música popular paraense”, uma “Música Popular Paraense” ou se a música feita aqui é uma “MPB feita no Pará”. Prefiro aqui me pautar pela ideia de que se trata de um objeto de arte agente – seja a sonoridade ou suporte que o contém (CD, DVD, plataformas de streaming, etc.) – revelador dos processos de interação social.

Nesse sentido, o que aqui chamo de mundo da canção popular paraense é formado por mediadores culturais – jornalistas, produtores, empresários – como conhecedores e realizadores no processo social da música, indivíduos – artistas, músicos, compositores, letristas e intérpretes - e grupos – coletivos culturais, bandas - que instituem por meio de suas ações as formas de produção, reprodução, execução e circulação dos objetos musicais produzidos. Dessa forma, se atribuem alinhamentos e perspectivas que de certa forma são os definidores de padrões estéticos sonoros localizados, embora se deva destacar que notei que isso é isso é carregado de imprecisões. Ainda assim, é por meio de discursos e ações que se instituem essas

pretensões de uma sonoridade (esteticamente falando) em sintonia com um discurso que tem colorações de política cultural. Em alguns casos há certa sutileza nessas ações, mas a finalidade das ações é fazer a formatação de uma distinção – reitero, ainda que seja algo impreciso – que sirva como um rótulo para identificar a canção paraense como uma sonoridade típica.

O que vemos nos relatos e outros dados são elementos que foram mobilizados no sentido de uma convergência para a consolidação de um sistema cultural que é o mundo da canção popular paraense. Embora componha tal mundo uma variedade de gêneros, efetivamente se pensa e se fala em “uma” música paraense, no reiterado e constantemente acionado discurso da diversidade na unidade – e vice-versa. Portanto, ao fim são as relações sociais – o mundo e as possíveis sociações - que fazem essa música.

Ademais, a característica fundamental da música contemporânea é ignorar as hierarquias entre gêneros estabelecidas no processo histórico da música local. Isso estimulou a agora denominada Nova Música Paraense que teria resultado da “busca pelo sotaque perdido” que o Terruá Pará⁸, evento musical de iniciativa estatal que acabou por ser tomada na cena local como o marco inicial de mais um momento no processo musical da canção paraense. Todavia, essa nomenclatura – Nova Música Paraense - não é aceita, ou usada, sem questionamentos. E aí vemos a manifestação dos conflitos como elementos formativos das sociabilidades no campo estudado. Mas uma consequência dessa instauração que o Terruá promoveu, ainda que imprecisa, é que a até então fronteira entre gêneros de música no mundo da canção passou a ser contestada. Paradoxalmente, fortaleceram-se as identificações que associam os “ainda” gêneros à um lugar-síntese, a Amazônia, como “Jazz Amazônico”, “Blues Amazônico”, “Samba Amazônico”, “Choro Amazônico”, uma “Percussão Amazônica” e outros sons “Amazônicos”.⁹

É, novamente, utilização discursiva da extensão da produção musical paraense a uma associação com a região amazônica, o que certamente tem justificativa no fato de que a “marca” Amazônia é operacionalmente mais eficaz como apelo midiático no mercado dos bens simbólicos, mais ainda no contexto dos processos globalizadores.

Partindo de considerações que identificam nesse lugar-discurso um processo musical, onde atores sociais se relacionam em interação num constante fazer juntos, procurei colocá-los, segundo uma possibilidade de leitura, sob a categoria analítica de mundo da canção popular paraense, na senda do conceito de mundo artístico do sociólogo Howard Becker (2010).

⁸ Abordado no Capítulo 3.

⁹ Veremos com vagar mais à frente, mas cito algumas referências, a título de ilustração: o guitarrista Kim Freitas fala em “um jazz com pegada Amazônia”; o guitarrista Puget Blues lançou o CD “Blues Amazônico”; o cantor e compositor Arthur Espídola lançou o “Samba Amazônico”, o clarinetista Thiago Amaral fala em um “Choro com sotaque amazônico”; o percussionista Jotapê lançou o trabalho “Raízes Amazônicas”.

O mundo da arte é definido como uma forma de interação, uma atividade coletiva cujos produtos são convencionalmente concebidos como arte. Assim, na medida em que os indivíduos que compõem esse mundo compartilham suas experiências eles constituem um mundo. Tanto é que tais interações, sejam as produções ou performances, se estabelecem como meios de comunicação entre os artistas. Isso constitui um mundo da arte. Tomo isso como modelar para pensar e lidar como as relações e compartilhamentos no mundo da canção popular paraense, como mostrarei ao longo do trabalho. O mundo da canção popular paraense se refere a pessoas, membros que se comunicam e atuam cooperativamente, ainda que estejam separados por fronteiras de classe social ou simbólicas (BECKER, 2010). O interesse é mostrar que no mundo da canção popular paraense as atuações são conjuntas, são performances e se inserem em um conjunto como campo de possibilidades.

Assim, há uma autorreferenciação que leva em consideração o que os outros fazem, ajustando ações, perguntas e respostas de acordo com certos parâmetros ditados pelo mundo. Isso denota o que Becker acionou da perspectiva do interacionismo simbólico: em cenários delimitado todas as pessoas atuam e desenvolvem essas suas ações e projetos numa harmonização provável que incitará outras ações (BECKER, 2010). Daí porque procurei seguir por este encaminhamento na pesquisa: a adoção de uma concepção de interação que marca o mundo artístico paraense, no mundo da música particular, satisfaz a perspectiva de leitura da relação que caracteriza os processos relacionais nesse campo de possibilidades.

Esse fazer musical, segundo Alfred Schutz, está pautado em uma província de significados¹⁰ pela *Relação-Nós*, o que ele define como um “mundo intersubjetivo comum de comunicação e ação social” (SCHUTZ, 1962, *apud*. SEGRE, 2020, p. 66), é fundamental para a produção e execução no processo musical como relação cooperativa entre os membros do que poderia ser tomado como uma subcomunidade musical (BECKER, 2010)¹¹, haja vista que no interior desse seu universo se desenrola um particular fluxo de comunicação; aproximação

¹⁰ Para Schutz, a província de significado é um ambiente comunicativo delineado por limites simbólicos. Dessa forma, há uma separação entre ambientes, esses que são espaços compartilhados no qual há a comunicação de experiências como eixo de socialidade, com formas de atuação precisas. Nesses ambientes os indivíduos acionam e re-acionam os seus conhecimentos sobre a realidade (SCHUTZ, 1998).

¹¹ Segundo Sandro Segre, é profícuo notar a relação em comparação entre os pressupostos sociológicos de Alfred Schutz e Howard Becker, embora tendo em conta as diferenças fundamentais, sobre o “fazer música juntos”. O primeiro procurou enfatizar a apresentação musical como interação intersubjetiva em que há participação de todos: público, artista e sua produção. Já o segundo procurou enfatizar a interação por meio das relações cooperativas entre os membros do conjunto que estão reciprocamente ligados. Assim, Schutz e Becker contribuem, cada um com seu ponto de vista – respectivamente, a Sociologia Fenomenológica e o Interacionismo Simbólico –, para o campo de estudos da sociologia da música (SEGRE, 2020).

precisa ao conceito de grupo sonoro (BLACKING, 2017), como procuro mostrar no decurso do trabalho.

A busca por verificar os processos sociais no processo musical por meio de evidências antropológicas teve como objetivo mostrar a ideia de musicalidade que enceta e trespasa o mundo cancional; e uma das detecções é que o discurso regionalista ainda persiste, todavia, agora matizado. Ainda assim, é muito comum notar que as falas dos interlocutores e as fontes consultadas procuram relativizar essa metamorfose. Em vários momentos do trabalho isso aparece e é tratado de acordo com o contexto em que é acionado.

Ademais, aqui se coloca um elemento teórico-metodológico primordial para o estudo, a perspectiva de que o autor – o artista – é apenas mais um elo na cadeia de construção, produção e divulgação da música. Ainda assim, o nome artístico é para onde miro o foco, porque ainda assim o universo da canção funciona. Por isso procurei entrevistas e conversas, apresentações e outras formas de construto etnográfico ter como norte o artista. No entanto, isso não se segue na lógica da figura do artista autoral, como o “gênio criador” que tem em sua produção uma demanda artística essencial que é justamente o que o distingue da sociedade circundante, daí sua reputação como “autor”.

O nome artístico é a efetivação de uma manipulação da identidade, cuja meta é marcar e enfatizar, no interior do mundo artístico, uma forma de individualidade que destaque a – pretensa e/ou efetiva – particularidade do sujeito. Assim, o uso de um nome artístico tem a finalidade “de situar o indivíduo, [como] uma forma de mapear o agente dentro de uma categoria mais ampla e significativa” (VELHO, 2008, p. 19). Isso significa que a individualização preconizada pelo artista quando usa um nome artístico *distintivo* é parte de um processo que ocorre dentro de certas normativas e padronizações. No caso aqui abordado, nota-se que os nomes de identificação no mundo geralmente é o próprio nome que o artista busca legitimar como sua identidade artística.

Como o interesse é vincular a perspectiva analítica às possibilidades da sociologia da música de escopo do interacionismo simbólico tal como Howard Becker propôs, a ideia de fundo é que por meio da visão empírica se possa confirmar essa possibilidade de que o mundo da canção popular paraense é um mundo artístico, porque pautado em práticas colaborativas e coletivas. O que caracteriza o mundo artístico é a atividade com escopo coletivo, na qual “todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção dos trabalhos característicos que este mundo, e talvez outros mundos, definam como arte” (BECKER, 2010, p. 34).

Assim, a arte é uma ação coletiva, empreendida em rede, diferentemente de uma concepção apenas estética que vê a arte como a obra de um único artista, atitude que promove o alijamento da mobilização de vários estratos de interação social que efetivamente concorrem para a produção artística. E a isso cabe acrescentar que tais demandas surgidas no interior do mundo afetam a cultura musical desse mundo cancional como um todo.¹²

Em certa medida, a “idiossincrasia” de um artista é o que o faz um ser destacado no campo social mais amplo. E, obviamente, isso é muitas vezes por ele acionado porque é o que o faz artista. Mas no interior do mundo do qual faz parte, nas relações e nas redes de relações por ele tecidas há outros componentes que devem ser considerados, como por exemplo, as afiliações a grupos, as proximidades e distanciamentos a outros atores –grupos ou indivíduos, o afunilamento que resulta em “parcerias”.¹³

Procurei até aqui apresentar com brevidade as notações teóricas e metodológicas de base. Optei por fazer uma discussão mais ajambrada e extensa acerca dessas notações em um capítulo (Capítulo 1). Isso se justifica porque, a meu ver, por se tratar do acionamento de vários elementos e possibilidades teóricas que convergem, em alguns casos era preciso tecer com certa profundidade os diálogos possíveis entre tais teorias e entretecer tais leituras às finalidades empíricas. Um dos pilares teóricos da tese, a antropologia proposta por Roy Wagner, me sustenta nessa forma de tratamento da teoria. Segundo Wagner, a antropologia não funciona como as outras ciências, em que os paradigmas - os blocos de preceitos e elementos precedentes que definem o que é a “ciência normal”, tal como Thomas Kuhn propôs - se mantêm estáticos até que uma pressão exercida pelo bloco que resultou do acúmulo de evidências o coloca em xeque. Para Wagner, a Antropologia segue, em seu desenvolvimento teórico, uma lógica que é pautada em um fluxo de ideação que incita o pesquisador a “destilar sua própria tradição” para analisar a motivação para a ação humana a partir de um “exterior” (WAGNER, 2012).

¹² Essa é a distinção precisa entre perspectiva sociológica de Howard Becker e de Pierre Bourdieu, talvez as mais influentes quando se trata de estudos no campo da sociologia da cultura. Para Bourdieu, no sentido da sua visada pautada numa perspectiva estruturalista, o campo artístico é um lugar de disputas que se forma em um contexto de crença, e que está inextricavelmente ligado e é dependente dos grupos dirigentes aos quais está ligado, dos posicionamentos políticos que exercem o poder de destinação de recursos e dos meios de circulação exclusivamente institucionais (BOURDIEU, 2000).

¹³ Cabe aqui citar de antemão a fala do cantor e compositor Marcelo Sirotheau acerca dessa categoria cancional: “[Dizer] parceiro próximo é uma redundância, porque se o cara é um parceiro musical, para compor e tocar comigo, isso quer dizer que ele já é próximo, [com ele] há uma relação mais fechada. No meio musical, os artistas se relacionam com todos, mas com o parceiro é diferente”. Ademais, é o gosto musical, e em última instância a música como um agente, que exerce essa atração afetiva, de amizade como forma de solidariedade recíproca mais exígua, embora não se deva descartar outras variáveis, como as aproximações por classe social, formação educacional, etc.

Ademais, a junção das possibilidades teóricas também requereu uma mais extensa abordagem, principalmente por se tratar de uma pesquisa em um campo amplo e carregado de modos de leitura por parte dos atores que o simbolizam (controlam, fazem a mediação) e que por ele são simbolizados. Logo estão em uma relação reflexiva de contraste e assimilação constante. Isso pôde ser observado na relação estabelecida, ou nas tentativas de fazer isso, com os artistas.

Dessa forma, o recurso à etnografia multissituada (MARCUS, 1995) é instrumento fundamental para a pesquisa. Isso porque os pressupostos identitários, as formas comunicativas e as redes sociais tecidas no mundo convergem para uma “forma narrativa” *deslocalizada*, mas ainda assim entrelaçada, inter-ativa, para a construção e reconstrução do mundo e das cenas por meio do cruzamento dos dados coligidos. De outro lado, isso ratifica os mecanismos de preservação da memória desse mundo por meio das socialidades – as interações, como impulsos e com vistas a uma finalidade (SIMMEL, 2006) - entre os indivíduos, haja vista as construções simbólicas feitas pelos interlocutores, o que já foi dito anteriormente.

O trabalho está dividido em duas partes. A primeira parte, intitulada Cultura Musical como Invenção, está dividida em quatro capítulos e busca apresentar a discussão acerca da fundamentação, da história e da ideia, de música popular paraense contemporânea no contexto dos processos globalizadores. O Capítulo 1, “Trajetória e campo” como já foi dito anteriormente, é a apresentação do construto teórico-metodológico da tese: o lugar do pesquisador nos quadros da pesquisa e a perspectiva da etnografia multissituada.

O Capítulo 2 “Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – I” trata da noção de canção popular paraense de temática amazônica e das suas possibilidades de agenciamento da identidade. Também de como o artefato musical – os objetos e sonoridades – são agentes na cena local. Por fim, procura mostrar um exemplo de agenciamento de referenciais identitários, por meio da invenção cultural da guitarrada como simbolização da moderna música paraense

O Capítulo 3, “Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – II” amplia o escopo ilustrativo da invenção na cultura musical paraense tratando de duas importantes festivizações que atuaram, ou atuam, como legitimação dessa cultura musical contemporânea: a “convencionalização da diversidade” no Festival Terruá Pará e a “invenção da experimentação da diversidade” no Festival Se Rasgum.

Intitulado “Recriações na cultura musical paraense contemporânea: o caso do carimbó”, o capítulo seguinte procura tratar de um tema incontornável no cenário musical

paraense contemporâneo, a ressimbolização do carimbó no processo de globalização. Ademais, faço um aparte teórico sobre a canalização do conhecimento antropológico nesse processo patrimonialização do carimbó, tendo em mira as dissensões, conflitos e arranjos institucionais acionados. Por fim, lanço a proposta de que é improvável fazer-se música popular paraense com vistas às cenas e circuitos nacionais sem acionar a “atitude carimbozeira” como um recurso formativo e performativo.

A segunda parte, “Processo Musical como Convenção”, tem quatro capítulos. O Capítulo 5, “A cena local: os *lugares da canção* como espaço praticado para projetos”, tem como objeto as incursões etnográficas na cena local, notadamente os destacados espaços de prática de canção popular na cidade. Incluído aí está o estúdio de música, por ser um ponto de reunião e de prática de socialidade entre os artistas. Outros espaços, de sociabilidades mais dilatadas são o Espaço Cultural Boiuna e o Centro de Cultura e Turismo Sesc Ver-O-Peso, além de outros lugares de canção que consolidam, de certa forma, o circuito de lugares de canção, isso a partir da ótica dos interlocutores.

O Capítulo 6, “A cena translocal: projetos e práticas, redes e conexões” tem como objeto a atuação de artistas em cenários distintos, com destaque para o assentamento de atores sociais na cidade São Paulo, núcleo cultural do país. Procuro apresentar as trajetórias e as conexões estabelecidas entre esses artistas paraenses e os artistas já estabelecidos no circuito nacional.

Em “A cultura musical paraense em processos globais: fluxos, fronteiras e hibridações” procedo ao tramento das narrativas de experiências transnacionais de artistas paraenses. Dessa forma, procuro ver como a perspectiva “glocal” agencia produções e conexões. O estabelecimento de uma conexão Belém-Mundo é o pano de fundo da leitura.

No capítulo 8, “Festival de Música Popular: a(tua)ção ritual no processo musical” lida com festivalizações, também: o Festival Festival de Música Popular Paraense, ou “Festival da RBA” o Festival da Canção Ouremense. O objetivo é notá-los como lugares de canção e espaços praticados para a cena local, além de ocasião de ratificação de posições no cenário musical.

Por fim, o Capítulo “A cena local em ambientações digitais: o Jambu Live como festivalização virtual” fecha o trabalho. Aqui o tema é também festivalização, mas agora sob um contexto novo, o ambiente digital no qual se lançou uma proposta de espraiamento virtual da cena local. Ainda assim, o interesse foi notar as práticas de sociabilidade entre os artistas envolvidos, bem como o acionamento de temas como a legitimação de nomes artísticos, redes

sociais de músicos, a diversidade de estilos e gêneros na unidade, recursos à modernização da tradição e a agência da temática regional.

Embora, extenso, certamente o trabalho está incompleto. Em 11 de março de 2020 o mundo entrou um tenebroso momento, a partir da proclamação de estado de pandemia de uma doença provocada por um novo coronavírus, a COVID-19. Estava a todo vapor na pesquisa. Eu havia marcado entrevistas, consultas a acervos, trabalhos de campo na cena musical local. Tudo foi paralisado nos dias seguintes: intermináveis decretos de *lockdown* desajustaram a vida cotidiana da prática musical na cena, apresentações musicais suspensas, estúdios fechados, festivais suspensos. Era o “fim” de um campo.

E para todos tudo foi muito assustador. Vários interlocutores evitaram falar, mesmo em contatos remotos. Tive que “parar” a pesquisa por um tempo, em consequência da situação estabelecida. Foram meses, até que uma lenta e efêmera retomada ocorreu já no final de 2020. Assim, fiz o que pude de coleta de dados em meios até então alternativos, mas que me parecem já se consolidaram como formas de pesquisa: em conversas via aplicativos de redes sociais virtuais, mensagens, e-mails etc. Enfim, isso possibilitou aferir mais dados, os quais procurei trabalhar da forma que supus mais adequada possível.

Mas o “incompleto” também significa que para o objeto estudado se mostra uma realidade de um processo, algo em curso, pois foi aberta uma porta para a música paraense no curso dos processos globalizadores. Dessa forma, às certezas e particularidades que até então marcaram a estabilidade da canção popular local e seu meio social se impuseram incertezas. E, para lidar minimamente com tais incertezas, o recurso foi a invenção. Dessa forma, procuro mostrar a seguir as características desse mundo artístico por meio de uma leitura antropológica e sociológica das ações sociais e práticas de sociabilidade que se manifestam nos lugares de canção, nos objetos artísticos e nas experiências e trajetórias de artistas em um mundo globalizado, marcado mais por metamorfoses¹⁴ e reformulações do que apenas por transformações e mudanças.

¹⁴ Na metamorfose a mudança é de alguns aspectos, de maneira que o conjunto se mantém relativamente sem alteração (BECK, 2018).

PARTE I

CULTURA MUSICAL COMO INVENÇÃO

CAPÍTULO 1

Trajetória e campo

1.1. Notas a uma antropologia da música *at home*

Segundo o antropólogo William Foot Whyte:

As ideias que temos durante a pesquisa são apenas parcialmente um produto lógico que cresce a partir de uma cuidadosa avaliação de evidências. Em geral, nossa maneira de refletir sobre os problemas não é linear. Com frequência temos a sensação de estarmos imersos numa massa confusa de dados. Nós os analisamos cuidadosamente, colocando sobre eles todo o peso de nosso poder de análise lógica. Saímos disso com uma ou duas ideias. Mas os dados ainda não revelam qualquer padrão coerente. Então, passamos a viver com os dados — e com as pessoas — até que, quem sabe, algum acontecimento fortuito lance uma luz totalmente diferente sobre eles e comecemos a enxergar um padrão até então não visualizado (WHYTE, 2005, pp. 283-284).

A perspectiva antropológica para o estudo da sociedade em que o próprio pesquisador é parte integrante e observador-agente é carregada de complexidades. O que está exposto neste capítulo é um aparo discursivo com vistas a ser “introdutório”, tendo em mira ser uma possibilidade de contribuição para as discussões acerca dessa questão do “Em campo”. De todo modo, essa expressão que tradicionalmente denota um deslocamento e, ao mesmo tempo, uma posse - o pesquisador como detentor de um campo, uma realidade “física” a ser observada -, na verdade é fruto de seleções e dos interesses dos quais estão imbuídos este que observa etnograficamente. E aí já esse encontra uma perspectiva de autoridade.

Aqui na realização deste trabalho está um antropólogo músico que pesquisa música. Dessa forma, como pesquisador propus-me lançar ao estudo de relações de sociabilidade entre artistas e outros agentes que constituem um cenário preciso por meio de um artefato cultural, que é a canção popular¹⁵, que é o que chamo aqui de mundo da canção popular paraense, como uma cultura musical. Portanto, o que se segue, com nuances de reflexões, tem o objetivo de traçar elos entre essa minha experiência de pesquisador do familiar, um agente no campo tal como o construí para pesquisa, e os atores sociais. Isso justifica que assim eu proceda porque

¹⁵ Nietzsche diz: “A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é, portanto, o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considerei com assombro, até que finalmente achei esta explicação” (NIETZSCHE, 1999, p. 48).

se trata de apresentar os elementos narrativos como tocados por uma memória biográfica¹⁶ que acabou por ser a norteadora do que foi produzido como exploração etnográfica.

Aqui tomo o processo musical como processo social, num esforço de sistematização das formas de interação como relações que se desenvolvem com características precisas no mundo da canção popular paraense em um contexto de alargamento das formas de interação em resignificação que caracterizam o contexto contemporâneo, de maneira que isso acaba por ser ponto constitutivo fundamental. Daí o acionamento constante e em reciprocidade de categorias como cenas local e translocal¹⁷, vida musical urbana e os processos globalizadores, como interações mediadas efetivadas em territórios informacionais, os fluxos e hibridações.

Por ora, busco expor um preâmbulo no qual trato da condição de pesquisador no interior de uma formação da qual, em certa medida, tomo parte. Para isso apresento alguns elementos da minha experiência individual com o meio. Permito-me então tomar como necessidade metodológica estabelecer alguns parâmetros norteadores – temporais e espaciais - para delimitar a concepção do campo. O recurso à memória biográfica é a possibilidade metodológica que bem atende a essa empreitada de associar as partes desconexas em um conjunto inteligível.

Como demonstrei em trabalho anterior (MOREIRA, 2014), o início da década de 1990 é marcado pelo fim da força de uma cultura musical na cena de Belém, tendo em conta que se trata de lidar com a cidade como um conjunto de espaços formado por lugares de canção como espaços praticados, que eram os bares, casas de show, festivais. É nessa época que entra em declínio a “cultura de barzinho”, que era então a forma associativa por excelência das práticas de sociabilidade que caracterizaram os processos de interação naquela configuração social que se desenvolveu nos anos 1980. Estes lugares de canção eram também, e talvez o mais eficaz, meio de circulação da produção musical dos artistas da época, haja vista a dificuldade em fazer gravações e tocar suas músicas nas rádios. Restava, então, essa estratégia de apresentações em

¹⁶ Não há intenção de exaustão na exposição, detalhamento ou busca de uma comparação para efeito de justificação de determinado ponto de vista. O interesse é dispor elementos de caráter interno numa tentativa de articulação, como recurso metodológico, entre a perspectiva da experiência vivida do pesquisador e os elementos externos coetâneos.

¹⁷ Aqui cabe um esclarecimento, haja vista a visada que tomo como sustentação nesse trabalho. A cena local é formada por lugares de interação relacional entre música e atores sociais e dispositivos midiáticos no espaço urbano, em espaços de frequência (STRAW, 1993; 2013; JANOTTI JR., 2011). Ainda Segundo Will Straw (2013), as cenas podem ser traçadas de acordo com a sua localização (aqui nesse caso, Belém), o gênero da produção musical que lhes dá forma (aqui no caso a cena de canção popular) e a atividade social (aqui no caso a cena de músicos). Já a cena translocal está pautada em territórios informacionais, âmbito na qual é mais notório a dimensão cultural e econômica do que a interação local entre os atores (BENNETT; PETERSON, 2004).

bares e outras formas comunicativas de contato direto com o público construídas por esses artistas.

Todavia, nos anos 1990 o “músico popular teve que procurar outros meios para exercer sua atividade”. Segundo a musicista Marlise Borges (MOREIRA, 2014) uma parte dos músicos de uma cena de canção popular e que atuavam no circuito de bares da cidade e nos festivais teve que atuar em bandas e casas de show. Foi a transição para meio da cultura musical massiva.

¹⁸ O eixo dessa nova “estética” era a então nascente Axé Music¹⁹. Cabe ressaltar que se tratava de uma estética, mais que um gênero musical, pois era uma música baseada na “interface de estilos e repertórios” (MOURA, 2001 *apud*. CASTRO, 2011, p. 201)²⁰, originalmente integrante do carnaval de Salvador, Bahia, mas que se estendeu para uma forma de produto musical consumido em grande parte do país, se não em todo o território nacional. Embora com menos força, que a “música baiana”, também o pagode carioca, o sertanejo goiano e a lambada paraense também se impuseram como gêneros bastante executados na cidade na época.

Essa detecção é quase que um consenso entre os atores que atuavam na cena local na época. Foi um momento em que o músico que atuava na música popular e no circuito de bares de música ao vivo teve que se reinventar. Essa situação levou a que muitos passassem a compor “músicas comerciais que pudessem ser encaixadas nas programações das casas de shows e pelas bandas”, diz Luiz Pardal, no que ressalta atuação da banda Fruta Quente, que parece ter sido a banda de maior sucesso nessa empreitada da música massiva na cidade naquela década, chegando, inclusive, a gravar um disco em Miami e a fazer apresentações nos EUA e em Portugal.

Por volta da segunda metade da década 1990, alguns artistas locais da cena da canção, conseguiram se estabelecer num mercado de no âmbito preciso. Por essa época, a cena de música brega se impôs como um forte e interessante circuito (COSTA, 2007). Os artistas da cena de canção que se mantiveram com certa regularidade em apresentações e gravações eram poucos: Nilson Chaves (talvez o mais “famoso”, por ser o “maior representante da música

¹⁸ Que consideram o alcance que atingem a partir da utilização dos aspectos midiáticos que possam ser utilizados. Está ligada aos artefatos midiáticos sendo, portanto, um fenômeno comunicacional. Todavia, considera os aspectos sociais e culturais de consumo se valendo de uma interação entre ambos, o que fundamenta o processo de recepção (JANOTTI JR., 2006).

¹⁹ O termo foi cunhado em 1987 pelo jornalista Hagamenon Brito. Originalmente tem pejorativo, pois classifica essa música que surgiu em Salvador como um reducionismo, uma regionalização, para o que era produzido na Bahia na época (PEREIRA, 2010).

²⁰ Muitas questões foram levantadas acerca dessa investida “imperialista” da Axé Music a partir dos anos 1990 como legítima *world music*. Não é lugar para detalhar tal questão. Ademais, o que por ora estou expondo remete-se a uma narrativa de memória. Mais elementos sobre a Axé Music em: CASTRO, 2010; PEREIRA, 2010.

regional²¹ amazônica”, rotulação²² que ainda hoje é associada ao artista), Eduardo Dias, Pedrinho Cavallero e Ronaldo Silva, para ficarmos com exemplos mais destacados pelos interlocutores em depoimentos para esse trabalho. Com exceção de Ronaldo Silva, os outros artistas citados continuaram a tocar na noite, no circuito de bares e shows na cidade tocando MPP, rótulo destinado à canção popular paraense, Música Popular Paraense, num afã de fazê-la uma mercadoria cultural distinta de outros gêneros locais.

Lembro de ter assistido a uma entrevista do compositor Eduardo Dias na qual falava sobre uma canção sua chamada “Pai d’Égua”. Essa canção “faz uma referência [ao estado] da Bahia, é um sarro com os baianos”, diz o cantor e compositor. A motivação é certamente uma reação ao fato de a “música baiana”, cristalizada no rótulo Axé Music, ter se sobreposto na cena belemense na época. A canção é um notório discurso de contraposição àquela “expansão imperialista” baiana sobre a região amazônica – e era isso que ele dizia na entrevista.

Música: Baia Pai d’Egua²³
Compositor: Eduardo Dias

Vem cá, morena
Me traz um feitiço de lá
A baía é linda
Baía que eu vou decantar
Baía do açai
Baía do tacacá
Salve, salve a baía
Baía do Guajará
Na baía cabana
No meio, não tem H
Baía do canto doce
Que abarca o rio Guamá
Salve, salve a baía
Baía do Grão-Pará
Pegaram um Ita no norte
Na baía da lambada
Baía, Porto Caribe
Do poeta Ruy Barata
Caribe do porto canto
No balanço das bajaranas
Na baía do norte

²¹ Aqui cabe acentuar a perspectiva de que esse “regional” assim acionado se insere no campo daquela contenda entre o periférico e o central (Estado-nação). Todavia, tudo indica que se trata de um uso para sua exaltação e contraposição. Mas além é uma necessidade de conexão com o nacional. De outro lado, cabe ter em mente que a invenção dessa ideia de “música popular paraense” como regional é fruto de uma construção intelectual, com já foi mencionado anteriormente.

²² O rótulo é uma operação social processado por meio de atores que estão legitimados para tal (BECKER, 2014). Aqui no caso, estes atores são os estabelecidos no mundo da canção e outros integrantes do circuito, como os agentes midiáticos.

²³ DIAS, Eduardo. *Curumu*. CD. Belém do Pará. Brilho, 1998.

Baía, mãe mandingueira
Das velas do Ver-O-Peso
No abano das mangueiras
Na baía eu tenho fé
Fé, na Virgem de Nazaré
A baía é pai d'égua, ou não é?

Essa é uma canção que bem representa aquele processo musical. A música “Pássaro Cantador”, de Pedrinho Cavallero e Jorge Andrade, como informou o primeiro em entrevista, tenha sido a primeira música popular paraense a tocar numa rádio FM na cidade no final dos anos 1980, na Rádio Liberal. No início dos anos 1990 apenas os veículos de comunicação da Rede FUNTELPA, a Rádio Cultura e TV Cultura, que a despeito da reificação do imaginário social popular em torno de uma identidade paraense que sustentam (CASTRO; 2011; CASTRO, 2011), “podem ser tomados como os únicos meios de comunicação massiva que tocava[m] essa nossa música regional”, diz Pedrinho Cavallero. De fato, na Rede FUNTELPA havia vários programas destinados a apresentação de artistas paraenses, tanto na TV como na Rádio.

Em 1991 Eduardo Dias lançou seu primeiro LP, *Estrela Negra*²⁴, em um evento com noite de autógrafos no espaço do Teatro Experimental Wlademar Henrique. Apresentado com “um dos maiores defensores do regionalismo na música amazônica”²⁵, no disco participaram os músicos Dedê dos Teclados, Adelbert Carneiro (baixo), Alcyr Meireles (flauta transversal), João Fernandes (bateria), Plínio Dourado (bateria), Juísta Kzam (baixo), Beto Meireles (guitarra), Gorayeb (percussão), Suelen (vocal), Nicinha (vocal), Adriana Malato (vocal). O registro de jornal da época traz o seguinte trecho:

Engajado na defesa radical da cultura regional, da qual a música é produto de maior lance, o compositor/cantor coroa o seu intenso trabalho nas noites de Belém, já veterano, com o lançamento de seu primeiro LP *Estrela Negra*. O disco vem reafirmar o movimento regionalista encabeçado por Nilson Chaves, contrário à marginalização dos valores locais. É um vinil independente gravado pelo selo Brilho, com participação de Márcia Aliverti João Otaviano.²⁶

Essa visada de defesa “radical da cultura regional” era o norteador comum às perspectivas musicais em meados dos anos 1990, época em que comecei a “militância” na música regional. Nessa época ia atrás das produções locais. Foi quando aprendi a tocar no violão

²⁴ DIAS, Eduardo. *Estrela Negra*. LP. Belém do Pará: Brilho, 1991.

²⁵ “Eduardo Dias. Uma estrela negra emite cintilações sobre os sons da Amazônia”. *Jornal Diário do Pará*. Belém, 16 de maio de 1991. Caderno D.

²⁶ Idem.

a canção “Carinho Nativo”²⁷, do citado Eduardo Dias, pois essa era uma música que fazia parte do repertório dos grupos de música regional da cidade.

Foi essa a minha incursão inicial no universo da música popular; e é provável que tenha guardado essa memória porque, de certa forma, tomei como “escola” ouvir as rádios que tocavam música regional: a Rádio Cultura e a Rádio Província, as duas únicas rádios FM que tocavam música paraense. Foi dali que passei a “observar” o cancionário regional paraense como uma área cultural interessante – e da qual me interessava fazer parte.²⁸

Como dito linhas atrás, nessa época era muito usada a sigla MPP, para “música popular paraense”. Isso era comum aparecer nos cartazes de shows de cantores da cena, como os já citados Nilson Chaves, Eduardo Dias ou Pedrinho Cavallero. Ou então como os locutores das rádios citadas anunciavam nos seus chamados. Com relação às rádios, ainda hoje toca-se MPB e MPP como duas modalidades, ou gêneros musicais, distintos. Enajado em uma militância em defesa da cultura local, via isso como algo positivo: havia uma força na MPP, pois estava como algo à parte – e, a bem da verdade, uma negação que se insurgia mesmo no interior da cena local – da MPB. Isso atendia as perspectivas de vários atores que militavam na cultura popular, entre os quais me incluo, que lutavam em prol de uma cultura que se opusesse aos ditames da indústria cultural da música popular que rejeitava e submetia uma cultura “autêntica e original”. Na base dessa leitura estavam as discussões políticas encetadas e travadas nos grupos de estudantes-militantes acerca das lutas em defesa da Amazônia.

Essa busca do conhecimento “originalmente” popular como sustentação para meu projeto de ser artista da música paraense teve ali seu passo inicial. Inicialmente estudei percussão. Logo sem seguida passei a tocar em um grupo de expressões folclóricas, tocando curimbó, tambor que dá nome ao ritmo/dança/gênero do carimbó. Durante muito tempo fui músico de grupo folclórico.

Cabe aqui uma palavra a mais sobre os grupos folclóricos. Os grupos folclóricos são, geralmente, resultados de atividades da área de Educação Física das escolas. Essa é, inclusive, a origem do primeiro grupo folclórico de Belém, o Grupo Folclórico do Pará²⁹, criado nos anos

²⁷ DIAS, Eduardo. *Estrela Negra*. LP. Belém do Pará: Brilho, 1991. Lado B. Faixa 2.

²⁸ Não se pode deixar de notar que essa “retomada” da canção popular paraense, naquele contexto, estava ligada, ou era uma consequência incontornável disso, as políticas de cultura gestadas e praticadas no final dos anos 1980, principalmente no período em que esteve à frente das políticas culturais de estado o poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro, com destaque para o Festival Preamar, que buscava fortalecer a cultura paraense e amazônica – sintomaticamente isso estava expresso no subtítulo do festival, “O Pará e a Expressão Amazônica”. Sobre essa questão ver: CASTRO; CASTRO, 2012.

²⁹ Criado em 1971, teve gravado em disco as músicas que foram arranjadas na modalidade “pau e corda” pelo Maestro Adelermo Matos. O disco se chama, sintomaticamente, “Ritmos da Amazônia.”

1970 nas dependências do Colégio Estadual Augusto Meira pelo músico, pesquisador e professor Adelermo Matos³⁰.

Também chamados de grupo de expressões folclóricas ou grupos parafolclóricos,³¹ estes são formações coletivas que tem como mote de atuação rememorar tradições das matrizes culturais de determinadas sociedades. E, novamente, isso veio ao encontro das minhas aspirações artísticas. Toquei em vários grupos, com diversas apresentações na cidade e em outros lugares, inclusive em festivais fora do estado, inúmeras apresentações e um grande aprendizado musical. Nessa época ocorreu a migração da percussão para os instrumentos de harmonia. Passei a estudar violão e logo em seguida passei a tocar banjo³² nos grupos.

Os grupos folclóricos³³ podem ser assim apresentados: os grupos de danças folclóricas, composto por dançarinos e os regionais³⁴, e os grupos de música folclórica, cuja concentração se dá em torno da formação do grupo de músicos – exemplos mais próximos são os chamados grupos de carimbó “pau e corda”³⁵. Ao pé da letra são, portanto, “meios de projeção do folclore”, e não “o folclore”, no sentido original da palavra, cuja definição é sobejamente conhecida: um conhecimento do povo, que se caracteriza por ser espontâneo, tradicional, pelo anonimato, pela funcionalidade, por se difundir por meio da oralidade e ser aceito pela coletividade.

Já os grupos de projeção folclórica são dotados de performatividade, logo, de cunho artístico. Portanto, são agentes integrantes do cenário das representações da cultura popular como uma necessidade – de política cultural, inclusive – da sociedade contemporânea de se

³⁰ Para informações biográficas ver: MATOS, 2001.

³¹ Na época havia uma questão candente no meio dos grupos folclóricos: quem era folclórico e quem era parafolclórico. A questão se dava nesses termos: os *grupos folclóricos* eram aqueles que tinham sido formados havia mais tempo e, por isso tinham uma ancestralidade reconhecida, pois faziam o “verdadeiro” folclore, enquanto que os grupos *para-folclóricos* eram os que utilizavam de leituras de segunda mão para suas formações, estilizando as danças ou músicas “originais”, por exemplo. Nesse sentido, para alguns só havia um grupo “folclórico”, o Grupo Folclórico do Pará, criado por Adelermo Matos, que havia pesquisado as manifestações, feito os registros em áudio e vídeo, montado as danças e gravado as músicas. Os outros todos eram “para-folclóricos”, porque eram como que “imitações”, o que já foi dito anteriormente. Lembro de discussões acaloradas sobre esse tema na época.

³² Nota pessoal, lembro que havia certa “intimidação” nisso, ou seja, na época tocar banjo em grupo de carimbó era quase que sinônimo de “simplicidade”, a não ser que você tocasse outro instrumento, como violão ou cavaquinho. Inclusive, por isso passei também a tocar cavaquinho em grupos de pagode na cidade. No Capítulo 3 será tratada a questão da metamorfose na canção popular paraense tendo como mote de representação o recurso à simbolização desse instrumento.

³³ E certa medida, há uma dificuldade em tratar tais formações a partir do conceito de cena porque para a cena há uma instância de reconhecimento e tratamento midiático, o que na época não existia. Todavia, existia um circuito e processos de interação relacionais sobre as quais se desenvolviam de maneira bastante interessante as sociabilidades. Sobre o eu sustenta dificuldade de se falar em “cena de folclore” ver: TROTTA, 2008.

³⁴ Como se chama ao “corpo musical”, o grupo formado pelos músicos que executam as músicas.

³⁵ Formação dos regionais de música folclórica que seguem o modelo dos grupos de carimbó assim chamados. Geralmente têm na sua formação dois curimbós, tambores, um com afinação mais grave (chamado de marcação), outro mais agudo (de repique); maracas; ganzá; pauzinho de marcação; flauta e banjo.

remeter a um imaginário comumente aceito. No entanto, na prática os termos “folclore” e “cultura popular” são por vezes usados como se fossem sinônimos (BRANDÃO, 1984).³⁶

Nos anos finais da década de 1990 os grupos folclóricos passaram por uma metamorfose. Tais grupos que eram caracteristicamente formados nos moldes dos tradicionais conjuntos de carimbó “pau e corda” passaram a incorporar outros instrumentos nas formações dos seus “regionais”, como violão e contrabaixo elétrico. E, embora com proporções que devem ser consideradas em cada contexto, emergiu uma discussão dessa “eletrificação” que bem lembra o que havia passado com o carimbó em sua eletrificação. E, tal como no caso da metamorfose do carimbó – embora os estudos acerca do tema não utilizem esse conceito (COSTA, 2008; SILVA, 2019) -, partidizou-se o debate entre os defensores e os negadores dessa eletrificação. Por exemplo, me recordo da orientação do coordenador de um dos grupos em que toquei, que em algumas apresentações era melhor ser mais “rústico” (geralmente apresentações para turistas); em outras incorporar um violão, um contrabaixo e até um teclado davam mais respaldo “artístico”. Nessa escalada “artística” passei a tocar contrabaixo, pois já acompanhava o trabalho de importantes contrabaixistas da cena local na época – e muito atuantes na cena contemporânea – como Ney Rocha e Priamo Brandão.

Pode-se usar a expressão “subir um degrau na escalada artística” para esse momento. Isso porque eu percebia um distanciamento – palavra mais precisa seja preconceito, ou marginalização – em degraus entre o “folclore” e o “popular”³⁷ na cena musical da cidade. Curiosamente, ao mesmo tempo era inevitável a simbiose: em diversas apresentações de artistas da música popular, principalmente em festivais ou nos festejos do Círio de Nazaré, era comum grupos folclóricos se apresentarem com um artista de cena de música popular. Foi assim que tive contato com alguns desses artistas, cujo repertório já tocávamos. (Embora tocássemos “folclore”, as “músicas populares” de Eduardo Dias, Pedrinho Cavallero, Nilson Chaves e Ronaldo Silva eram parte do repertório desses grupos).

³⁶ “Na cabeça de alguns, folclore é tudo o que o homem do povo faz e reproduz como tradição. Na de outros, é só uma pequena parte das tradições populares. Na cabeça de uns, o domínio do que é folclore é tão grande quanto o do que é cultura. Na de outros, por isso mesmo folclore não existe e é melhor chamar cultura, cultura popular o que alguns chamam folclore. E, de fato, para algumas pessoas as duas palavras são sinônimas e podem suceder-se sem problemas em um mesmo parágrafo” (BRANDÃO, 1984, p.23).

³⁷ Como invenção da elite, a cultura popular possibilitou que os estudos em folclore se concentrassem nas áreas periféricas no processo de industrialização e estabelecimento da sociedade moderna. No Brasil esses estudos estão diretamente relacionados à “questão nacional”, de invenção e afirmação da nacionalidade, gerando incorporações e alijamentos. Dessa forma, os estudos em folclore como tradições localizadas/regionalizadas se manifestaram como uma forma de defesa de um modo de vida já estruturado atavicamente e que foi usado no jogo de poder entre o regional e o nacional. Assim, o saber folclórico acabou nascer como um saber periférico, de menor importância que, para ter sentido, precisa ser justificado e defendido (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013).

O que expus anteriormente é uma das questões que suscitaram o interesse em fazer a pesquisa. Isto será tratado mais à frente: como hoje, em um novo campo de possibilidades, o mundo da canção popular paraense em suas cenas local e translocal, acionou/aciona os elementos de matriz “folclórica” ou regional em suas produções artísticas e práticas discursivas? Quais são os meios? Quais são os objetivos?

Em 2002, entre os dias 12 e 22 de setembro, a realização da “2ª Bienal de Música de Belém: Amazônia de todos os povos”³⁸ promoveu a reunião de artistas de diversos lugares do Brasil e do mundo, em diversas atividades na cidade. Literalmente, ocorreu a ocupação de espaços os mais variados que, durante os dias do evento, foram palco para mostrar “os valores de nossa terra”, haja vista que a “cidade e a mata são de todos nós [pessoas de todos os cantos do planeta]”, segundo o texto de apresentação de autoria do então prefeito da cidade Edmilson Rodrigues. Embora aí esteja expressa uma ideia de que a finalidade do evento é promover uma interação global, fica claro a visada de valorização do lastro cultural brasileira de vertente amazônica no texto que se segue, de autoria do Presidente da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), Márcio Meira:

[...] Este é sem dúvida o país da música, fruto do lastro de fusões culturais. Mesmo em tempos de “globalitarismo”³⁹, a música brasileira constitui um estoque fundamental dos símbolos de nossa identidade nacional em diálogo sempre aberto com a criação universal”.

Dessa forma, lançou-se ali uma “Amazônia de todos os povos”, mas como uma forma de resistência às imposições das culturas musicais que supostamente – ou de fato eram – hegemônicas em seu afã de uma colonização universal pelo mercado global. Portanto, a Bienal era um meio de unir a todos pelo idioma da sonoridade, haja vista que o carro-chefe do evento era a música. Por meio disso, alguns tópicos tinham relevância operacional: o fortalecimento da identidade cultural regional-amazônica, o resgate da cidadania e o fomento da criatividade.

³⁸ A Bienal da Música Belenense foi instituída pela Lei 7582/92. Um dos objetivos é incentivar o estudo, a pesquisa e a divulgação da música (Art. 2º). A 1ª Bienal ocorreu em 2000. Trato aqui apenas da 2ª Bienal porque foi um evento de grandes proporções, o que justifica que possa ser tomado como um evento, como acontecimento que adquiriu significação cultural (SAHLINS, 1999; 2003), haja vista que acabou por se constituir como elemento do esquema cultural do mundo da canção popular estudado. Ademais, sobre ele há mais material referencial e elementos da memória biográfica, haja vista que participei como músico.

³⁹ O globalitarismo é uma especificação que visa caracterizar as representações, pelo recurso retórico acionado por universidades, mídia, etc., a fim de impor estratégias discursivas que se impõem como fenômeno cultural, social e econômico. O objetivo é gerar discursos e práticas discursivas que controlam e constroem significações, desconsiderando elementos localizados, haja vista que, em última instância, interessa apenas fortalecer concorrência financeira. Para mais elementos sobre a questão ver: SANTOS, 2003.

De fato, a Bienal de Música de Belém foi uma experiência que procurou corresponder, em seu acionamento de redes de artistas e hibridações manifestas em apresentações e nas peças musicais, ao contexto do mundo globalizado do início da década de 2000, haja vista que se constitui como uma forma de que a cultura musical paraense não se fechasse em um isolamento. Participaram músicos da MPB de renome nacional e internacional, como Lenine, Gilberto Gil, Guinga, Chico César, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, Sivuca, Hermeto Pascoal. E os paraenses que compõem o *cast* nacional, com destaque para Sebastião Tapajós, Leila Pinheiro, Vital Lima, mais Lucinha Bastos e Nilson Chaves. Diversos grupos de música folclórica também se apresentaram: de Belém, de Recife e até da Palestina.

Na época, tinha atuação bastante dinâmica na cena de Belém. Como estudante de música e músico, esses eventos eram bastante atraentes. Via ali oportunidade de aprendizado artístico e possibilidades de interação social com os atores do mundo da música. Embora não tenha logrado êxito em adentrar ao mundo da canção, por conta das vicissitudes da vida, de certa forma angariei importantes contatos e possibilidades de atuação musical.

Por que trazer isso à tona no trabalho? Porque, como aponteí linhas atrás, pesquisar o familiar é atividade eivada de complexidades. Uma delas diz respeito justamente a motivação para a realização deste trabalho: a permanência de uma inquietação sobre o sentido da canção popular paraense, do mundo que dá forma a ela como processos de interação, e isso nos quadros dos processos globalizadores. Por isso a pergunta de fundo é *o que é* a canção popular paraense nesse contexto atual de incertezas e descentramentos? Como se deu o processo de metamorfose desse estilo musical? Como se apresenta o seu caráter *proteano*⁴⁰ no interior dos processos globalizadores? É uma consequência disso ou tal característica já era um seu integrante? E isso pode ser efetivamente estudado por meio de incursões as lógicas e coerências internas que se mostram nos discursos do mundo pesquisado.

O que se busca é tratar os recursos discursivos. Na verdade, são diversas as implicações existentes, e por implicação deve-se entender que isso seja o constituinte fundamental do trabalho antropológico. Tomemos como exemplo de implicação um discurso comumente

⁴⁰ Sobre essa questão, utilizo o termo *proteano*, no sentido de tratar a multilinearidade, a polissemia, a flexibilidade e a capacidade de adaptação de parte dessa música paraense contemporânea no mundo da canção. No capítulo seguinte procuro traçar o enquadramento teórico dessa categoria. O termo *proteano* é uma alusão ao deus grego Proteu. Segundo a mitologia, essa divindade tinha poderes metamórficos, vontade de mudança que ocorria de acordo com sua própria vontade. Numa última palavra, trata-se da capacidade de adaptação. Isso se justifica porque o mundo contemporâneo eivado de incertezas e mudanças rápidas colocou para o mundo da canção popular paraense um cenário para que se praticasse um novo repertório cultural, assim como um novo estatuto de processos de interação. De outro modo, essa diversificação de transformações, que promove a desestabilização das certezas, aparece como elemento oriundo de uma mudança radical do mundo, ao que o sociólogo Ulrich Beck (2014) chamou de “metamorfose do mundo”.

evocado neste trabalho, quando procurei tratar dessa questão do regionalismo na musicalidade contemporânea. Aparece de forma nítida a aceitação das condições dadas pelo processo de globalização diante da realidade musical local contemporânea em expressões como: “Não dá pra negar que temos uma regionalidade, mas isso tem que ser usado como meio para ingresso na globalização, no mercado mais amplo”, “A tecnologia tá aí e tem que ser usada pra falar da Amazônia, mas não com ressentimento, e sim como um lugar de onde se fala, onde se vive”, “Coisa importante é falar da nossa diversidade musical, e agora é mais fácil mostrar isso pro mundo por meio das novas tecnologias”. Portanto, a tese que aqui defendo é a da metamorfose pela qual passou passa a canção popular paraense e seu caráter proteano. Isso se sustenta, ganha quando são apresentados elementos de ordem extra-musical, como as relações de inetração descritas e os processos de criação e produção, assim como os lugares praticados por esses atores que compõem mundo estudado.

Então é o momento de tratar de uma questão de ordem metodológica: o que é *esse* mundo da canção popular paraense? Optei por denominar dessa forma o conjunto sociocultural formado por uma complexa constituição de atores, artefatos musicais e discursos, bem como de localizações distintas – daí as cenas local e translocal como *lugar*⁴¹ onde atores que são objeto deste trabalho atuam. Este mundo, no entanto, tem novos elementos, pois se viu transformado radicalmente devido aos processos de interação de novo tipo ditados pelo processo de globalização, como as interações mediadas por elementos da cultura digital, os fluxos e hibridações. Seria então um estudo sobre a MPP? Não. A aglutinação contida nesse rótulo não corresponde ao mundo empírico: grande parte dos atores sociais rejeita esse rótulo, inclusive.

Outro diz respeito, inclusive como consequência da rejeição por parte dos próprios atores da pesquisa ao fato de que a música popular paraense contemporânea de estilo canção não compõe o que é veiculado como “música paraense”, notadamente a cultura massiva do tecnobrega e outras formas. Assim, quando trato da canção estou buscando uma delimitação conceitual: trata-se de um recorte que considera um mundo específico, com características precisas e atores que interagem de maneira regular; ademais, há ainda uma questão da ordem da experiência desses atores no interior de um campo específico que visa integração e não mais o caráter reativo que caracterizou suas ações em décadas anteriores.

⁴¹ Como se verá mais à frente, a questão de lugar e territorialidade, por meio do conceito de cena, será discutida tomando como base teórica fundamentos acerca das interações relacionais entre música e atores sociais em espaços físicos, mas também em cenas como atividades ou territorialidades, o que será exposto no momento de acionamento.

Assim, o “regional-popular” na esteira do “nacional-popular” que caracteriza a canção popular tradicional, como portadora de um *ethos*⁴² ou de uma idiossincrasia que a colocava fora da MPB, pode até ser acionada como discurso – como foi em alguns momentos, como se verá à frente neste trabalho –, mas não mais é como defesa de um isolamento ante as nefastas “misturas” ditadas pela globalização.

Pelo contrário, as hibridações são quase que regra para as produções musicais que estão fora do cânone ou do circuito mais efetivo de música popular no Brasil e no mundo, daí que em muitos casos a música paraense/amazônica é “uma” *world music*.⁴³ Mas aqui tais características são tratadas de acordo com a ocorrência em cada situação, pois, como já foi dito o que importa são os processos de interação no mundo da canção. Assim, o conceito de canção popular paraense como aqui é utilizado diz respeito à uma categoria de música popular, embora, contemporaneamente, as suas características estejam em implicações com outros fatores, devido, por exemplo, as interpenetrações entre a canção (artefato) com outros gêneros, como o brega e o samba, mas não necessariamente entre estes como processo musical (mundo da canção em interpenetração com o mundo do brega, do samba etc.).

De fato, algo complexo. Mas a opção por tratar de canção popular (mais específico) e não como música popular (mais amplo) tem como objetivo mostrar com precisão o recorte do grupo social estudado. De outra forma, sem essa delimitação – arbitrária, como toda delimitação – poder-se-ia criar a ilusória ideia de que se trata de lidar com “música popular paraense em geral”, o que demandaria lidar com a inclusão de outros gêneros, e suas respectivas cenas e mundos (brega, samba, rock, hip hop, etc.). Isso vejo como práticas socioculturais em recortes específicos e que, em muitos casos, se desenrolam de forma paralela ao mundo da canção – temáticos, de espaços sociais e formas de interação –, embora transversalmente ações e atores se entrelacem, como está exposto ao longo do trabalho.

⁴² O termo *ethos* tem sentido original no uso dos gregos da antiguidade: é a moradia dos animais, onde se alojam. Daí que Etiologia é estudo do comportamento dos animais. Mas é ainda na Grécia arcaica que ocorre a passagem para o seu uso metafórico: passa então a ser utilizado para designar a casa propriamente humana, de maneira que está embutido aí a ideia de razão humana (“caráter”, “estilo de vida”, “costume”) como expressão da atuação livre em contraposição as determinações da Natureza, que sujeita (VAZ, 2013). De certa forma, trata-se, no sentido aqui usado como comportamento constante da repetição dos atos tal qual uma estrutura normativa. Em outras palavras, é como a morada das significações racionalmente construídas, o que em última instância é abstrato (universal), mas adquire significação precisa quando acionado, como em “*ethos* amazônico da música paraense” (particularização), por exemplo.

⁴³ Na verdade, embora apareça comumente como algo positivo, porque seria a expressão do sentido preciso da globalização para o campo da música popular, sentido esse que é o aprofundamento da (hiper)conexão entre práticas musicais e processos identitários que se manifestariam em sonoridades virtuais “naturalizadas”, cabe destacar que os estilos musicais praticados e as identidades acionadas têm, nesse contexto, um caráter efêmero (FELD, 2005). Mais à frente discutirei acerca das celebrações e controvérsias acerca dessa – potencial – diversidade musical que o termo parece representar.

Cabe acenar ao fato de que muito contribuiu para essa situação a nova “geração” de artistas, músicos, cantores e produtores, que “pensaram e conceberam” uma canção popular paraense distinta dessa visada para o – embora atualmente tênue, como já disse – nativismo paraensista-amazônico que caracterizou a “MPP”. Tais atores se impulsionam no sentido de encontrar e se estabelecer em um espaço que esteja mais próximo, ou mesmo atrelado, às possibilidades de acesso ao circuito nacional da, às vezes ainda reticente a tais inovações, MPB. Todavia, não se pode negar que tais atores, à revelia muitas vezes de seus interesses, são referenciados como “artistas da Amazônia” porque isso é uma espécie de bilhete de ingresso, fator de legitimação para que circulem nesse espaço nacional.⁴⁴ Eis a complexidade.

De fato, os artistas paraenses, e o aparato midiático, com clareza expõem que se trata de lidar com essa questão como uma possibilidade, um dado do jogo. Porque, se se trata de acatar que a forma de ingresso nesse circuito nacional passa por carregar consigo a “amazonidade”, então que tal instrumentalização identitária possa ter essa finalidade. Embora, como já disse há poucas linhas, isso muitas vezes seja acionado independentemente, óbvio que há interesses discursivos no mundo da canção paraense por parte dos atores atribuem um sentido à canção paraense em sua dimensão de “música popular” global, ou como *world music*, no sentido de que é matéria do culturalismo que está implicado no processo do imperialismo cultural⁴⁵ que o rótulo enseja.

Portanto, o campo que construí para estudo é esse cenário complexo que conta com o aparecimento, o desenvolvimento e a disponibilização de discursos e práticas que acentuam as complexidades discursivas articuladas ao mercado global de música. O que quero dizer com isso é que são espaços sociais e possibilidades de interação social que se praticam de forma remota; e assim surgem composições, produções e gravações: essas práticas, de certa forma, prescindem do espaço localizado para ocorrerem.

Deve-se a isso o fato de que se trata aqui de uma questão interessante que está colocada em antropologia: o pesquisador localizado na pesquisa como *experiência*. Trata-se de um problema crucial perceber-se como indivíduo que partilha preferências, articulações e

⁴⁴ Um entrevistado a eles se referiu como “os paraenses paulistanos da cena”. Isso será discutido no Capítulo 6 deste trabalho.

⁴⁵ Aqui sigo a leitura de Frith (2000), para quem a música do “terceiro mundo” foi tratada pelos agentes do mercado – e pelos próprios autores, músicos, compositores – como um potencial produto para o mercado de música mundial, desde que seja encaixada no padrão ocidental, para que possa ser trabalhada por outros artistas. Portanto, isso ratifica que se trata mais de um rótulo informativo sobre uma *música local* que pode ser explorada de outras formas pelo mercado musical ocidental da globalização do que necessariamente uma música que seja reconhecida como portadora de feições próprias, reconhecíveis, que possam ser contributivas para que seja vista como uma música resultante de “outras” partes do mundo, expressão dessa localização.

comportamentos com o grupo social pesquisado, haja vista que existem práticas sociais como experiências comuns. É isso que justifica a preocupação em fazer considerações e ponderações acerca dessa minha experiência no campo como narrativa.⁴⁶ Vejo que dessa forma há, ao menos em potência, material para um profícuo entendimento de como ocorreu o processo de incursão a esse campo, não apenas olhando de perto e dentro, mas buscando perceber a totalidade da participação – daí a biografia – nos processos musicais como vida social, haja vista que “o indivíduo tem um valor em si mesmo, por si mesmo, e tudo se torna significativo em função da maneira como elabora subjetivamente a realidade a sua volta. E a sua experiência individual que é relevante” (VELHO, 2013, p. 85).

Nos últimos anos vários trabalhos que se lançaram em investigar produções artísticas e processos criativos socialmente conduzidos, tanto no campo da pesquisa em artes como no campo das ciências sociais, se viram impactados por uma possibilidade metodológica pertinente e com grande potencial para refletir sobre o trabalho, o tema, o campo e os dados. A autoetnografia,⁴⁷ embora não se restrinja a uma “técnica”, tem como principal mote as notações traçadas/gravadas após as anotações das observações de campo. Isso possibilita, com certa precisão notar elementos das formas de atuação na pesquisa, conformando-se assim como um campo de possibilidades estratégicas e espaço de aprendizagem.

É uma instrumentalização bastante dinâmica, como recurso, do que o campo “destina” ao pesquisador, em múltiplos aspectos, dentre os quais: 1) verificar se aquilo que foi planejado para cada momento da pesquisa de campo foi alcançado; 2) se os processos de interação com os interlocutores foram efetivados tal como havia sido proposto inicialmente; 3) a verificação passo a passo dos preliminares resultados, a fim de manter o andamento planejado; 4) uma leitura da percepção dos interlocutores acerca da pesquisa que se desdobra em um nível mais profundo ” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014).

De certa forma a autoetnografia tem uma possibilidade de englobar *todos* os elementos numa espécie de “diagnóstico global” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 138). E aí se inscreve um desses elementos, e talvez o primordial para a autoetnografia: como o pesquisador se

⁴⁶ A noção de narrativa, segundo Walter Benjamin (1994), diz respeito a uma apresentação de acontecimentos que permitem a reflexão dos significados e, assim, a possibilidade de interpretá-los, o que é diferente a informação, algo sucinto que tolhe as possibilidades interpretativas. Assim, a experiência é inerente à narrativa.

⁴⁷ O termo “auto-etnografia”, grafado assim com hífen, foi utilizado inicialmente pelo antropólogo David M. Hayano em *Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects* (1979). No início dos anos de 1980, passou a ser desenvolvida e definida como um método de pesquisa, devido ao fato de que as compreensões se tornaram mais sofisticadas e complexas. Assim, emergiu uma conexão da pesquisa com a experiência pessoal que começou a ser desenvolvida no Departamento de Fenomenologia, Etnometodologia e Sociologia Existencial na pós-graduação da Universidade de Chicago (JONES; ADAMS; ELLYS, 2013).

percebeu durante o processo investigativo, quais as suas impressões sobre si mesmo e como isso se revela em um instrumental pedagógico e elemento de afetação. Sendo assim,

Antes y después de cada sesión, debió escribir notas sobre aspectos personales como los siguientes: reflejar sus intuiciones, interpretaciones y lecturas del 45econver interior de cada estudiante; incluir sus propios 45econversión, reflexiones analíticas y observaciones metodológicas. También reconoce que debió realizar grabaciones de 45econ o vídeo de cada sesión para observarlas em más detenimiento (Idem.).

Sendo assim, a autoetnografia é uma forma de colaborar com as estratégias de investigação acionadas pelo pesquisador que não necessariamente se mantem centrada no individuo como *apenas* pesquisador, mas sim no que foi realizado por esse pesquisador como um sujeito-objeto da pesquisa, como um informante, mas que não perdeu sua prerrogativa de condutor da pesquisa (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2013; HAYANO, 1979). Ao fim, o ensejo é notar – e aí está uma contribuição incontornável – como os antropólogos conduzem e escrevem etnografias sobre seu próprio povo (*own people*) (HAYANO, 1979, p. 99). Dessa forma, o que é destacado na perspectiva da autoetnografia é o fato de que os antropólogos – e outros cientistas sociais também – envolvem-se de forma intensiva, embora intuitivamente ou inconscientemente, o que chega a ser visto como algo “natural”, na *observação participante* quando de suas incursões em campo.

Portanto, a justificativa para o acionamento da autoetnografia nesta pesquisa se encontra no que foi apresentado no primeiro tópico deste capítulo, ou seja, na demonstração de como a relação entre o objeto e aquele que o observa pode ser tomada como um ponto fundamental o processo de interação na pesquisa, haja vista que o conhecimento pessoal que eu como pesquisador possuo sobre o tema/campo em que pesquisa. Essa minha experiência no meio musical, o que objetivamente possui limites acerca da exposição, todavia não pode ser descartada como elemento importante no estudo da vida cultural, da forma como proponho: um diálogo entra a experiência pessoal as abordagens sobre a vida sociocultural, das relações de sociabilidade, das categorias sociais acadêmicas e nativas, das práticas culturais. Isso certamente permite revelar um conhecimento que imerge-emerge num processo contínuo.

Não se trata, entretanto, de descartar a pesquisa “convencional” – ainda que esta separe, classifique e objetifique os elementos da pesquisa – e colocar a autoetnografia como um método melhor, mas sim de acrescentar à pesquisa outros elementos da vida cultural que podem ser acessados, ou tratados, de maneira mais precisa. Por exemplo, a pesquisa tradicional de certa forma impõe que seja necessária a supressão de elementos de caráter subjetivo, o que implicaria

numa reflexão mais densa por parte do pesquisador sobre sua atividade. Por essa ótica, isso teria o potencial de acarretar consequências à sua “leitura” do processo social e cultural. Na perspectiva autoetnográfica, os elementos emocional, moral, intelectual e corporal têm vez para se manifestar (JONES; ADAMS; ELLIS, 2013). Sendo assim, o “eu” do pesquisador *aparece* no processo como uma demonstração incontornável da sua relação de negociação – e conflito – com os sujeitos pesquisados, como sua ligação com o campo pesquisado.

Retomando acerca da narrativa numa perspectiva de referência cruzada, passo a utilizar a noção de “meso-nativo”, a fim de situar conceitualmente essa posição de “ser e não-ser por interesse do campo” um integrante. Isso se justifica porque, embora estivesse como um observador da cena contemporânea em diversos momentos, em alguns *gigs* fiz participações em canjas⁴⁸. E isso certamente porque tenho reconhecido “meu lado músico”, embora estivesse ali como pesquisador e isso fosse de conhecimento do músico. De certa forma, isso bem ilustra aquela situação que se expressa na noção de liminaridade⁴⁹ em que, inevitavelmente, se encontra o etnógrafo.

É ponto pacífico no campo dos estudos em antropologia que o pesquisador, por mais imersão que tenha no campo, nunca é processado com eficácia a interação com o grupo pesquisado, de maneira que ele jamais será um “nativo” (WHYTE, 2005). Tomando esse *parti pris*, procuro delimitar algumas reflexões no sentido de avançar em relação às recorrentes abordagens que tratam da relação “pesquisador-objeto” numa pesquisa antropológica *at home*. Em certo sentido, a perspectiva de operar como um antropólogo “meso-nativo” vai na mesma linha do antropólogo como um “nativo relativo”, haja vista que este é “alguém que discorre sobre o discurso de um nativo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Então, é produzido um conhecimento que é, ele próprio, uma relação, haja vista que os procedimentos que o formam estão no mesmo patamar que os procedimentos investigados.

⁴⁸ “Dar uma canja” é um termo nativo. Significa dar uma amostra, fazer uma pequena apresentação, tocar e cantar algumas músicas sem compromisso quando o músico que está se apresentando convida. Mas o sentido original, esclarece um baterista, embora não seja essa a interpretação usual, é de que quem dá a canja é o músico que convida, pois este deduz que o músico que está na plateia “está com fome de tocar”, por isso merece uma canja (=sopa de galinha) pra matar a fome.

⁴⁹ O conceito de liminaridade do antropólogo Victor Turner se define como um momento de margem dos ritos de passagem. Trata-se de uma fase ritual na qual os sujeitos estão indeterminados, numa espécie de processo transitório de “morte” social. A isso se segue um “renascer” como reintegração à estrutura social. Trata-se de uma condição transitória na qual os indivíduos estão destituídos de suas posições sociais, ocupando um entre-lugar, algo indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente (TURNER, 2013).

Imagem 1: Retratos do campo



Retratos do campo: incursões, conversas e tocadass no processo de pesquisa. Interações mesonativas com músicos do mundo da canção atuantes na cena de Belém. No sentido horário: Nonato Mendes (guitarrista), o pesquisador, Allan Carvalho (cantor e compositor), Sérgio Leite (cantor e compositor), Roguesi (cantor e compositor), Luis Girard (cantor) no Zabumba Boteco, em 2018.

Todavia, ao pensar o antropólogo como “meso-nativo” busco ir um passo adiante dessa definição de que é o pesquisador é um “nativo aproximado”, haja vista que o pesquisador “meso-nativo” é: 1) necessariamente alguém que lida com o mesmo grau de *conhecimento técnico* dos atores investigados – no caso, um músico popular investigando música popular e o campo musical com o qual tem familiaridade e grande aporte de conhecimento empírico-biográfico, o que certamente implica em algumas questões no processo de interação com interlocutores que o “reconhecem”; 2) um integrante, embora acatado como um *estabelecido efêmero*, devido ao fato de que o convívio pode ser intenso ou mais demorado, embora comumente seja limitado em tempo e espaço de acordo com o que estabelece o próprio grupo pesquisado, o que denota a agência dos atores do campo na pesquisa quando reconhecem ou negam informações, participação nas conversas, nas “tocadas”, no pedido de “pausa” na gravação da entrevista, etc., o que, por fim, tem relação com 3) o fato de poder ter ou não reconhecidos os recursos sociais e culturais que aciona e/ou busca sustentar nas incursões ao campo e no convívio com o grupo estudado.

E essa situação de “meso nativo” requer ainda considerar alguns tropos da antropologia da “experiência”. Seguindo Victor Turner (2008), quando aciona Wilhelm Dilthey, tenho em mira sustentar o desenvolvimento dessa argumentação de falar “mais ou menos” de dentro do grupo. A fim de consolidar esse estrado teórico, recorro a noção de *Erlebnis*, cuja tradução corriqueira é “vivência” ou “experiência de vivência”, mas que pode ser tomada precisamente no sentido de “uma experiência” que se destaca na “estrutura da experiência” (DILTHEY,

1976). A reboque disso vem ainda uma outra questão, que é o risco – algo inerente quando se faz uma pesquisa *at home* – de que a evocação de imagens passadas que se tornem experiências emotivas, no sentido de um passado revivido com nostalgia, pois lembrar é resultado do processo de conexão estabelecido entre o que se viveu e o que é agora vivido, ou seja, a ligação entre o consumado e o que se passa (DILTHEY, 1976). Por isso o “significado” do lembrado e narrado, o que foi retirado dessa situação de confrontação entre tempos vividos e vivos, que é ao mesmo tempo de complementariedade também, está sob uma “consciência de pertencimento”, esta que se conforma como estrutura relacional.

Metodologicamente, tenho em conta que se trata de fazer uma antropologia como “experiência antropológica radical”, na qual procuro deixar claro que seu resultado, como discurso, contém uma vivência. De outro lado, é porque essa vivência tem potencial para expressar-se objetivamente que se justifica tratar das imbricações possíveis entre o retido na memória – portanto, experiência individual – e o observado por meio dessa vivência – experiência coletiva.

Assim, o entrelaçamento desse “meu vivido” com o campo ressaltar as experiências está, de certa maneira, implicado. Meu problema é, então, como colocar-me na análise, haja vista que no campo estou inserido. Essa inserção se deu através da minha incursão pelo campo, acompanhando cotidianamente as ações no campo da música. Todavia, devo ressaltar que, de modo geral, estive de perto e de dentro em grande parte da coleta de dados, inclusive tocando com alguns dos interlocutores que aqui estão presentes, em aulas com alguns professores de música que atuam no mundo e na cena local ou em conversas informais nos lugares de canção, além das entrevistas. Também pude frequentar estúdios em ensaios e gravações. Essas “entradas” compõem o modelo metodológico que acionei e que busquei delimitar na categoria meso-nativo.

1.2. O campo e a etnografia multissituada

Ainda sobre o campo deste estudo, de antemão cabe acrescentar que o conceito de campo pode ser tratado a partir de quatro considerações. A primeira diz respeito ao fato de que campo se refere tanto ao objeto de pesquisa quanto ao local onde a pesquisa se desenrola; a segunda é que a experiência de trabalho de campo é um requisito para reconhecimento do pesquisador na comunidade científica; a terceira é o fato de que a prática do campo se construiu como um valor em detrimento de um passado preso ao gabinete; e, por fim, o campo é o local de confronto

entre a documentação etnográfica em estado bruto e as categorias teóricas ativadas pelo pesquisador (BAKKE, 2008).

Para esta pesquisa o campo que foi construído para entender o mundo da canção popular paraense é formado lugares físicos e territorialidades localizadas (cenas locais), mas também por territorializações translocalizadas (cenas translocais). Essas locações é que constituem o mundo da canção como interação em rede por meio de atividades coletivas que legitimam o que é a canção popular paraense e quem o artista nesse mundo. Procurarei apresentar os componentes da cena local, como espaço físico de interação, como bares e casas de show e festivais como eventos rituais no processo musical.

Todavia, essa cena é formada por um extenso e imbricado aparato midiático que lhe dá suporte, que são os discos, a imprensa escrita, construções imagéticas, vídeos e outras formas midiáticas que concorrem para gerar a tríade produção-circulação-consumo do produto musical, cerne de uma cena. Nesse sentido, a cena é um território, um lugar que onde ocorrem relações sociais pautadas pela atividade musical, ou seja, é onde há pessoas interagindo fisicamente, em contatos que foram/são mobilizados pela música.

Acerca da perspectiva da cena como espaço físico que forma o mundo da canção paraense, busquei, por meio da categoria lugares de canção, fundamentar os territórios de interação como espaços praticados precisos. Nesse caso, os bares e casas de show são esses lugares onde foram feitas coleta de dados no tradicional estilo da observação participante, conversas informais, registros imagéticos etc. Embora em Belém haja vários lugares de canção que bem atendem ao critério de serem “lugares onde ocorrem apresentações de música popular ao vivo”, fechei um circuito musical. E como critério para isso me vali daquilo que os próprios atores em campo procuraram apontar: a “frequentação” artística, ou seja, os lugares onde se reuniam de maneira mais recorrente os atores sociais do mundo em estudo. Dessa forma, seguindo essa visada, foram selecionados por mim os seguintes lugares de canção: Espaço Cultural Boiúna e o Espaço Cultural Sesc Ver-O-Peso.

Tais lugares de canção pesquisados podem ser definidos como espaços sociais matrizes de sociabilidades específicas, haja vista que se constituíram como espaços praticados, pois asseguram uma interação como prática sociocultural entre um grupo preciso de agentes. Dessa forma, podem ser visos como constituídos e constituintes da cena de canção local, esta como territórios onde se manifesta o processo musical como prática social, haja vista que são lugares onde se reconhece e se é reconhecido na cena local. São os espaços de circulação legitimados pelos detentores de capital social, que são, em alguns casos músicos, compositores,

cantores. Mas como se verá na parte deste trabalho destinado tratar disso, a atuação dos mediadores sociais é que, de certa forma – e não sem conflitos – em muito atua para estruturar cena, de maneira que tais lugares de canção acabam por serem reconhecidos como territórios musicais privilegiados. Portanto, nesses lugares busquei acompanhar os processos interação, que muitas vezes se mostraram como motes para demarcação social nos espaços dessa cena local como componente do mundo da canção.

Nesse sentido, a cena se apresenta como materialidade. Mas em tempos de globalização os espaços de prática de sociabilidade e de processo musical no mundo da canção paraense não podem ser tratados apenas pelos tradicionais aparatos da etnografia associada às ações sociais em um lugar físico como ponto de observação. Vários espaços podem ser acionados para a compreensão de práticas relacionadas à produção circulação e consumo do produto musical. Dessa forma, a perspectiva de observação se desdobra em duas trilhas: aquela que falei anteriormente, que é o ciberespaço, as formas de interação que ocorrem por meio de uma rede mediada – como as redes sociais virtuais, sites etc.

Como vimos, o conceito de rede social pode ser definido como vários pontos que estão ligados por linhas desenhando um conjunto de relações. E as redes sociais virtuais também se caracterizam por isso, mas acrescentadas de possibilidades de comunicação a distância. Dessa forma, podem ser tomados como espaços de fluxo, assim como os espaços físicos (CASTELLS, 1999). E estes espaços de fluxo “não físicos” que estão na galáxia da internet (CASTELLS, 2003) constituem um novo meio de comunicação que possibilitou a ascensão de novos padrões de sociabilidade, mostrando que a sociabilidade não mais é determinada por uma vinculação localizada.

Com o contato estabelecido entre os atores da pesquisa, suas redes sociais acabaram por virem a ser tomados como possibilidades de obtenção de dados para a pesquisa porque possibilitaram o *follow the information*, os artistas em suas atividades e agendas, haja vista que as ações dos artistas são regularmente publicadas *on line* – obrigatoriamente, diria, pois pouquíssimos atores sociais dos que aqui neste trabalho aparecem, não tem perfis em redes sociais como Facebook, Instagram ou Whatsapp, com amis destaque para esses dois últimos. Sobre essa questão tratarei no capítulo destinado a estudar as redes sociais virtuais como integrantes desse mundo da canção.

Mas como campo, seguir os dados por meio das redes sociais é uma consequência incontornável das transformações no campo das tecnologias de informação que ocorreram nas últimas décadas, tendo na internet a sua melhor expressão. Isso causou grande impacto e

interferiu sobremaneira na forma de produzir artefatos culturais ao redor do mundo conectado, nos processos socioculturais e, nas trocas culturais em escala intercontinental, embora essa última assertiva não seja uma novidade (WARNIER, 2003)⁵⁰. Mas, é na esteira disso que os processos atuais de interação e produção de artefatos culturais se caracterizam como globalmente localizados e dotados de uma inevitável potência de ir da cidade para o mundo por serem necessariamente mediados⁵¹ (APPADURAI, 1994). Assim, a “globalização da cultura”, ou o “global”⁵², é um objeto cultural também, no sentido de que as trocas, as hibridações e os fluxos são uma consequência desse processo, patamar onde procuro assentar a perspectiva metodológica do campo.

O que pretendo abordar é o mundo da canção popular paraense no contexto dos processos globalizadores (HANNERZ, 1996; CANCLINI, 2008). Assim, por meio de contatos, fluxos, processo de representação a atual canção popular paraense se configurou como uma cultura musical (BECKER, 2008) expondo-se a uma permanente reinvenção como ressimbolização (WAGNER, 2012). Em uma vertente, essa que aciona elementos tomados como matrizes identitárias, nota-se um processo de metamorfose (BECK, 2018); em outra é bastante consistente a perspectiva de “apontar e seguir” num caminho que se desprenda dessa associação com o imaginário de conteúdo simbólico paraense-amazônico que a coloca como uma música identitária.

Esse estrado teórico sustenta a proposta da tese aqui defendida, a de que a cultura musical paraense está no interior do processo de interação global, sendo que o que dá forma ao mundo da canção popular paraense são os processos regulares de interação entre os artistas e outros atores. Esse mundo, como um campo de possibilidades, é constituído de várias agentes e discursos numa arena de negociação. Portanto, a globalização também é tomada como um processo que compõe as realidades sociais das outras escalas, ou seja, não é tomada apenas uma

⁵⁰ Mas o diferencial é a facilitação dos processos de comunicação em alta velocidade. Assim, a circulação, mediada pela técnica, notadamente as novas formas de comunicação por meio de computadores em rede conformam a base material das atuações práticas em fluxo – movimentações financeiras, cultural, social. Daí que, segundo alguns autores, estamos numa sociedade em rede possibilitada e constituidora de um novo ambiente, o meio técnico-científico informacional (CASTELLS, 1999; SANTOS, 1994).

⁵¹ Isso diz respeito a processo. Aqui o conceito de mediação ajuda a pensar as formas de relação social que ocorrem à distância, cuja realização material só se efetiva por meio de aparatos técnicos e tecnológicos disponíveis. Em tempo, esse tipo de proposta de abordagem se configura como um problema para os estudos de âmbito da cultura, haja vista que, comumente, os estudos nesse campo circunscrevem seu raio a uma área “espacialmente” delimitada. Mas, além de outras propostas que apontam a possibilidade de estudos de cultura de forma mais abrangente, aqui sigo as premissas de re teorização da antropologia de que a cultura tem que ser entendida no processo global, proclamadas pela revista *Public Culture*. Essa publicação acabou por promover uma re teorização da antropologia. Embora de escopo interdisciplinar, todavia a revista tinha como central a antropologia (ORTNER, 2007; HANNERZ, 1999).

⁵² Aqui sigo a detecção da socióloga Saskia Sassen que diz que esse termo é tomado em variados sentidos, não excludentes: como instituição, como prática discursiva, como imaginário e como processo (SASSEN, 2010).

determinante das formas de interdependência entre entes transfronteiriços, mas atua nos processos de sociabilidade dos espaços sociais limitados territorialmente, seja em nível nacional, regional ou local (SASSEN, 2010).

Em termos precisos a ideia desta pesquisa é seguir as redes, as conexões tecidas entre os atores sociais que compõe as cenas de música popular interligadas e que dão forma ao mundo artístico da Amazônia brasileira sob os processos globalizadores como cultura musical. Como se trata de uma pesquisa que lida com um recorte espacial bastante amplo, cabe “seguir” os atores nesse campo, procurando direcionar o olhar para as ações e práticas de produção, de circulação e de consumo desse artefato cultural sonoro, como produto no mercado de bens simbólicos, mas também como *media* a promover interação a um grupo social específico, e assim traçar linhas que permitam mostrar as formas de mediação entre os atores em espaços e contextos sociais distintos.

A observação cuidadosa do comportamento na realidade vivida e a entrevista em busca de detalhes e nuances com os atores sociais do grupo pesquisado é um dos princípios do trabalho etnográfico. No entanto, a “cultura” estudada é uma invenção – uma abstração – que resulta de dados preliminarmente coletados pelo pesquisador, como informações, que só fazem sentido para o pesquisador como um norteador para a empreitada. Dessa forma, o modo de “adentrar” seu campo requer algumas ações que também resultam de contatos preliminares, como o estabelecimento de afinidades como o grupo pesquisado e o contato mais regular – interpessoal – com os membros desse grupo.

Assim, a etnografia dita clássica está tradicionalmente associada à permanência do pesquisador em campo por um longo período a fim de coletar dados como material. Nesse sentido, é premente a interação entre pesquisador e o sujeito que é pesquisado: observação direta, conversas formais e informais, entrevistas e outros recursos são primordiais para auferir elementos para construir o quadro expositivo resultante da análise do trabalho, pois “a observação direta é sem dúvida a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana. É se engajar em uma experiência de percepção de contrastes sociais, culturais e históricos” (ROCHA; ECKERT, 2008, s/n.). Todavia, como para essa pesquisa proponho um campo espacialmente bastante dilatado e sob os fluxos globais, onde as interações ocorrem também de forma mediada, cabe recorrer a uma hibridação entre alguns pressupostos da etnografia clássica e da etnografia multissituada.

Como ocorre o estabelecimento de conexões ao longo de várias escalas etnográficas? Essa é uma questão que trespassa o objetivo. Nesse sentido, diz Marcus que o pesquisador deve construir um mapa para seguir as cadeias de relações, as formas como se processam essas relações, as trajetórias de artistas nesse campo em suas produções de artefatos e uso dos espaços como pontos na linha, ou linhas que são tecidas como os cabos das conexões. Sendo assim, a etnografia multissituada pretende ser uma forma de fazer emergir as relações na microescala em relação aos contextos mais amplos. Isso pode ser feito a partir da adaptação dos modos antigos de fazer etnografia às pesquisas que lidam com objetos de maior complexidade, como é o caso dos contextos de uma ordem social mais ampla, saindo do *single-site* de observação e tendo em vista os *multiple-site* de observação que extrapolam as dicotomias local/global, mundo da vida/sistema.

Nesse sentido, as etnografias multissituadas “são” fora e dentro do sistema mundial, pois se trata de lidar com narrativas e ações multi-localizadas. De outro lado, essa perspectiva etnográfica se enquadra nas novas possibilidades de trabalho interdisciplinar, pois compõem o campo de pesquisa dados informativos oriundos da mídia e as relações mediadas pelas redes sociais virtuais, como exemplo. Por isso, a amplitude de coleta de dados e de novas formas de observação participante possibilitada pela “multissituação”, a pesquisa requer uma constante reconstrução de estratégias para rastrear os dados informativos espalhados que estão por vários lugares.

Cabe considerar que nesse contexto de um mundo interligado em redes acabou por impor uma nova forma de lidar com o “procedimento” etnográfico, de maneira que as pesquisas se desenvolvessem em processos focalmente localizados. A etnografia multissituada recorre a outros métodos e teorias que possam subsidiar formas nas quais os relatos e experiências locais sejam contextualizados nos processos globais, haja vista que as pessoas – e culturas –, embora espacialmente localizadas, experimentam “processos cosmopolitas”, o que certamente as afeta. Sendo assim, não se trata de objeto dessa nova visada da etnografia proceder a retomada a um estado anterior de uma cultura ou de preservá-la, mas sim de ser uma forma de análise ligada às novas situações e formas culturais resultantes dos processos de hibridação, por exemplo. Dito de outra forma, a situação etnográfica atualmente sob os processos globalizadores – os fluxos e hibridações – deve estar atenta às novas formas de mudança que se processam nas

culturas localizadas, muito embora essa questão das conexões interculturais tenham sido uma constante preocupação da antropologia, em diversas chaves conceituais (HANNERZ, 1997)⁵³.

A perspectiva da etnografia aqui acionada tem como formato a pesquisa de campo (frequentação e observação em locais onde o processo musical se manifesta), de caráter personalizado (como pesquisador, atuando em interação com os indivíduos que figuram no grupo estudado) e dialógico (haja vista que as conversas com os interlocutores é uma constante interpretação/reinterpretação do que foi se formando nesse contato). Efetivamente, recorri à utilização de diversas formas de coleta de dados a fim de atender aquilo que configura a etnografia no seu sentido metodológico preciso, que é revelar o quadro de relações do grupo pesquisado a partir do acúmulo descritivo dos elementos coligidos.

Portanto, para o estudo da situação contemporânea do mundo da canção popular paraense em seus processos de interação, o que está na base da proposta é a detecção de que o processo de reorganização cultural em curso, e o discurso da diversidade como seu *leitmotiv*, se assentam sobre os elementos ditados pelos processos globalizadores. Assim, a cultura musical paraense, como cultura amazônica, é uma das várias manifestações musicais que se desencadearam e ganharam sentido, mas também doaram sentido e significados, como as várias manifestações culturais ao redor do mundo – ao longo da pesquisa foi muito recorrente o discurso de que, como periferia do mundo, agora havia chegado a hora de mostrar essa “cultura musical vicejante e original” – que se viram colocadas à hibridação como um fato inexorável às suas dinâmicas.

Por outro lado, quando aqui busco apontar que estou tratando de um artefato cultural que é o eixo de um mundo artístico colocado no mercado global, tenho em conta que os usos – e abusos – de elementos estrangeiros, instrumentais ou simbólico-culturais, nas produções localizadas de forma hibridizadas são estratégias de consumo e produção, o que significa dizer que estamos falando da agência das pessoas nesse processo. Nesse sentido, vale constatar que, de fato, a canção popular nessa região se viu fortalecida e correspondente aos pressupostos dos processos globalizadores por atuação dos fazedores de música, e não apenas porque estes estão submetidos aos ditames da globalização. Isso dito, tem o objetivo de acionar elementos e construir meios para apontar como o local se relaciona com o global nesse processo de retomada da discussão sobre o tema das culturas em contato e a desestabilização consequente, haja vista

⁵³ E aqui cabe ressaltar a questão da difusão cultural, tema que no contexto da globalização parece ter sido retomada (HANNERZ, 1997).

que por algum tempo, no interior da antropologia como disciplina, parece ter havido uma forte tendência a tratar a cultura como algo estável e limitado (HANNERZ, 1997).

Assim, o recurso à etnografia multissituada tem como fundamento sustentar uma incursão a um campo que não está convencionalmente situado/localizado, embora espaços urbanos e práticas espacialmente observadas também compunham o repertório de dados. Mas para a pesquisa é fundamental examinar a circulação de pessoas e significados culturais, objetos e identidades no tempo-espaço difuso. O mundo da canção popular na Amazônia brasileira que construí como campo sob esses pressupostos etnográficos são as redes, as práticas, os eventos musicais, os festivais, as conversas e entrevistas, *tête-à-tête* ou mediadas – via e-mail, telefone ou redes sociais virtuais.

Portanto, os elementos de ordem do simbólico e os pressupostos identitários são fatores marcantes no processo de invenção da música popular regional. E, embora o sentido de uma música regional, como de resto é o de qualquer movimento de cunho regional, é se contrapor ao Estado nacional, ocorreu um fenômeno justamente adverso, na medida em que se projetou uma música de cor local que tendeu, e buscou vias para isso, a ingressar no circuito musical nacional, mesmo se valendo de um discurso que se projetava em contrário.

Embora esse entendimento que foi apresentado seja pertinente e coerente, no entanto, a fim de não reificar o outro antropológico, cabe ressaltar que apenas a incursão etnográfica como experiência pode estabelecer encontros e trocas com os espaços e atores sociais que permeiam a proposta de estudo no interior de um processo de globalidade fragmentada, mas em tomar como fundamento o pressuposto estritamente geográfico de lugar, daí porque assumir a noção de *locación* como o campo construído a fim de que possam ser explorados os fluxos, os movimentos, as temporalidades e experiências como desafio etnográfico para descobrir as particularidades ocultas (TROUILLOIT, 2011).

Ademais, tenho em conta também que os fluxos globais promovem uma constante movimentação na cultura, o que significa dizer que é isso que faz da etnografia proposta uma experiência⁵⁴ de construção de algo orgânico e dotado de sentido, haja vista que “não há” um objeto delimitado, estático, perene e imutável sobre o qual se debruçar, mas sim que se trata de lidar com a construção de imagens sobre um recorte do campo social de uma precisa região espacial dotada com suas características históricas e culturais peculiares.

⁵⁴ Também se fala em "resíduos", o que seriam os fatos que saem das explicações habituais e adquirem nova forma quando confrontados com a teoria do pesquisador e as ideias nativas (PEIRANO, 1995).

Em suma, como perspectiva teórica e metodológica, as antropologias outras podem ser acionadas em diálogo com os pressupostos que então embasam teórica e metodologicamente a pesquisa sobre cultura musical regional na Amazônia brasileira na medida em que apresentam uma reflexão pertinente acerca das possibilidades etnográficas, nos quadros da globalização, de leitura sobre as questões antropológicas que se apresentam. Tendo em conta que a etnografia não é apenas um meio, mas um agente criativo no processo de construção do conhecimento, dotando a observação da realidade de significados e sentidos (GNECCO; GOMES, 2010), o estudo das realidades musicais amazônicas, em diálogo, podem ser se profícuo para um entendimento da visão desde dentro sobre os processos e aspectos culturais praticados localmente. E, embora se tratando de um grupo social localizado no urbano, logo dotado de fatores de maior complexidade, estudar o meio musical é viável uma possibilidade de etnografia em colaboração (RAPPAPORT, 2007) como teoria-prática etnográfica intercultural.

Por isso os conceitos de fluxo e experiência translocal são bastante caros à proposta da pesquisa. Trata-se de considerar sob essas noções as coisas que não permanecem no seu lugar, a extensões variadas e mobilizações, enfim, a globalização em várias dimensões. Teria sido essa a principal característica do final do século XX, de maneira que várias áreas do conhecimento, da geografia aos pesquisadores de mídia, teriam assentados estudos sobre a questão: capital, trabalho, imagens, informações. Para a antropologia, o marco é o ano de 1988, com a publicação da revista *Public Culture*.

Nesse sentido, o termo fluxo aponta para uma forma de ver os processos culturais, a perspectiva macroantropológica, haja vista a dinâmica social e a “territorialidade” maior que aquelas comumente acionadas pela antropologia (HANNERZ, 1997). Dessa forma, a “multissituação” dos sujeitos da pesquisa pode ser abordada etnograficamente por meio dos seus deslocamentos como em fluxos, ou seja, por meio das conexões e associações que esses deslocamentos em pontos de contato tecem. Daí se pode traçar parâmetros acerca dos tipos de contato e como esse se efetivam nos processos de interação.

Se a questão é lidar com os deslocamentos, os trânsitos dos atores, e também o trânsito micro-macro, a operação etnográfica multissituada remete à questão do plano micro da observação participante em relação com os processos de escala mais ampla. Nesse sentido, cabe fazer referência à forma como os atores sociais constroem seus discursos e proposições com o acionamento de outras escalas que escapam ao que lhes circunda imediatamente. Então seria a “informação” do nativo em trânsito o resultado da sua “situação” no contexto, influenciado pela sua posição quando interpelado. Por isso seguir as redes é uma estratégia fundamental para lidar

com esses dados em movimento, considerando os jogos de escalas nos processos de circulação de discurso e objetos nos fluxos globais.

Embora se trate de uma perspectiva sobre a qual se faz críticas, seja pela assimetria subjacente no processo ou na presunção de que micro é dotado de potencial informativo inesgotável e inquestionável, a perspectiva da etnografia multissituada, para os propósitos desse trabalho sobre mundo da canção popular paraense no contexto da globalização é uma estratégia que remete a várias possibilidades.

CAPÍTULO 2

Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – I

2.1. A canção popular paraense de temática amazônica

O mundo da canção popular paraense é uma *totalidade totalizante* composta por diversas partes, que podem ser pensadas como integrantes de um grupo sonoro (BLACKING, 1995)⁵⁵, agentes (músicos, mediadores, mas também, embora em menor proporção, pesquisadores – acadêmicos ou não – e ouvintes) notadamente fundamentais na constituição o processo musical que aqui é observado e descrito. Por isso, uma das premissas deste trabalho é tratar de forma crítica essa totalização, procurando apresentá-las como uma construção formada por partes articuladas e arregimentadas de acordo com os interesses dos indivíduos que possuem capital social para assim fazer.

Uma dessas partes é a utilização da temática amazônica em canções e em discursos musicais midiáticos. Desde os momentos iniciais de constituição da noção de música popular paraense esteve a lhe acompanhar como um mote discursivo o acionamento de referências aos elementos de ordem da Natureza da região. Isso se mostrou pertinente e operacional em grande medida e durante um tempo extenso na história dessa música. No entanto, contemporaneamente é uma questão que não tem mais o peso de outras épocas, embora apareça ainda no cenário. A hipótese é que com o processo de globalização lançou-se um paradoxo sobre essa forma discursiva que considera a utilização do regionalismo como cultura musical particular: a ideia de defender um isolamento ante os processos globalizadores não atendia mais aos interesses dos artistas mediadores culturais, até mesmo porque, a globalização propiciou que culturas musicais periféricas pudessem transitar em outras realidades culturais. Embora esse uso da temática amazônica esteja sendo acionado em menor número e grau, ainda é uma base de sustentação inimportenante para a cultura musical paraense.

A segunda é considerar a agência dos artefatos artístico, como as canções e os suportes nos quais estão colocados. A agência desses objetos se manifesta como instrumento de “costura” das particularidades e formas de simbolização que compõem o mundo aqui também

⁵⁵ Segundo John Blacking, “Um “grupo sonoro” é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos. A pertença aos grupos sonoros pode coincidir com a distribuição das linguagens verbais e das culturas, ou pode transcendê-las, como em partes da Europa e nas Terras Altas de Papua Nova Guiné. Numa mesma sociedade, as diferentes classes sociais podem ser distinguidas como grupos sonoros distintos, ou podem pertencer ao mesmo grupo sonoro, embora estejam profundamente divididas em outras circunstâncias” (BLACKING, 2007, p. 208). Cabe ressaltar que essa relação social tem como o seu mais importante constituinte a relação de sonoridade, os processos, invenções e convenções, ou seja, as sociações que emergem devido à produção e escuta.

cabe considerar que o agenciamento ocorre em outras unidades, como no acionamento da identidade.

É comum nas falas dos entrevistados termos como “retomada” para se referir ao processo pelo qual passou – e ainda está, se bem vistas as coisas – a música paraense nos últimos anos. O que de fato sustenta essa perspectiva, o que pode ser sistematizado aqui, é que se trata de um campo de possibilidades ditado pelos processos globalizadores que ensejaram a valorização das temáticas e “raízes regionais”; daí que o projeto, e o resultado dele, Terruá Pará, tenha tido por base promover a mistura, a unidade da diversidade, no afã de suprir a “falta” na música local para que ela pudesse ser lançada a nível nacional como cultura de massa. Fortaleceu sobremaneira algumas linguagens, como os que lançaram a voos com as próprias asas em outras cenas, como veremeos mais à frente (Cap. 6). Todavia, quem “ficou” manteve-se à margem dos processos mais consistentes de produção e divulgação do trabalho, mas a “valorização da temática amazônica” manteve-se como eixo para o que era – é – definido como música paraense: o acionamento das matrizes locais é incontornável nos projetos musicais.

Iniciemos este tópico por uma visada sobre a cultura musical paraense. O primeiro ponto se trata de considerar essas invenções culturais como ações sociais e carregadas de significados próprios. Dessa forma temos em curso um processo de criatividade e convenção que já contém os ingredientes necessários para sua sustentação, os quais foram retirados do campo social. Assim, é preciso ter em conta que a produção artística da canção esteve assentada nos pressupostos de afirmação identitária como processo musical. Isso promove não apenas interação social, mas também é um procedimento que define as formas simbólicas como controle para convenção ou diferenciação que são incorporadas e acionadas nesse trajeto de consolidação de uma invenção. E assim se estabelece uma cultura: uma expressão dotada de significado cuja base é a convenção de elementos comunicativos compartilhados (WAGNER, 2012).

O antropólogo Roy Wagner procurou empreender em sua teorização antropológica, a partir da etnografia que realizou, a possibilidade de leitura *desconstrutiva* das totalizações. Para isso propõe dois modos de simbolização, a *convencionalização* e a *diferenciação*. O primeiro seria característico da “sociedade ocidental” e se assentaria na proposição de generalizações a partir das particularidades. Já o segundo modo tem a característica de possibilitar entender a formação e unidades distintas, o que haveria nas “sociedades da Melanésia”. Assim, não existiria uma realidade fora das relações de constituição do simbólico, ou seja, os elementos

simbólicos resultantes do processo de simbolização necessitam de duas condições para existirem: as condições contextuais e estarem colocados em relação (WAGNER, 2012).

Na senda da guinada ontológica na Antropologia, com o progressivo abandono da separação antropologia social e cultura e antropologia biológica e física, ganhou força a noção de que não há uma unidade natural cuja diferença seja apenas de âmbito do cultural.⁵⁶ Essa nova perspectiva de uma “pluralidade de visões de mundo” como sentido de nossas representações se estabeleceu como contraposição à, até em então em voga, ideia de havia “muitos mundos”, noção cara à perspectiva dos conceitos então assentados numa visão ocidental de conhecimento. Nesse sentido, Wagner projetou um ponto de vista de que os antropólogos inventam as culturas que estudam e que assim acaba se configurando um exercício de cunho ontológico, haja vista que na prática da pesquisa de campo há implicações⁵⁷ que se estabelecem no contato entre informantes (os que fazem) e antropólogos (os que estudam). Disso se constitui uma relação discursiva que influencia nos conceitos antropológicos que então foram acionados para o estudo ao qual se propôs o pesquisador (WAGNER, 2012).

Como ação social carregada de significados próprios que são resultados de uma invenção, ou seja, de um processo de criação e convenção que se torna objeto de relevância social, a produção artística no mundo da canção paraense é *produto que produz* ações sociais no conjunto social; é uma motivação que se impõe aos artistas como contexto, influenciando na forma de pensar, agir, posicionar-se, construir e produzir seus artefatos artísticos. Sendo uma cultura inventada busca estabelecer modos de simbolização, tanto pela diferenciação – no interior dos grupos na atuação dos músicos e outros integrantes do grupo sonoro – como pela convencionalização – pelo estabelecimento de modos de comunicação que dotam a expressão carregada de significado e reconhecimento comum. Dessa forma, se manifestam as simbolizações como aquilo que é convencionalmente tomado como modo de comunicação, porque compartilha os elementos simbólicos que, socialmente reconhecidos, promovem as associações.

⁵⁶ Wagner (2012) se opõe a ideia de que o ocidente tem uma vantagem do ponto de vista epistemológico sobre os povos nativos que se propõe estudar. Isso está na base daquela visão da “pluralidade de mundos” e, por conseguinte, de possibilidades de leitura. Então, o que garantiria a diversidade de culturas, e por conseguinte a sustentação da perspectiva “culturalista”, seria a Natureza. Esse tipo de explicação e perspectiva epistemológica levaria a essa oposição Cultura versus Natureza como mais um possível, haja vista que há outras, e entre essas outras a cultura como invenção: aquilo que é tornado possível – e plausível - por meio da expansão do seu sentido restrito, o que ocorre na *relação*.

⁵⁷ Em tempo: a exploração de uma particularidade que de alguma maneira pode levar aos limites a compreensão dos processos que constituem a totalidade.

Então, em todas as ações, indivíduos e grupos são inventores de cultura, pois precisam de um todo, um conjunto de convenções – como simbolizações totalizantes – que sejam partilhadas para que haja comunicação e compreensão das experiências. E os usos do simbólico nada mais são do que o eixo das associações, para a participação convencional nos contextos. Sendo assim, a ação simbolizante, como construção e transformação, é a invenção de que fala Wagner, numa recorrente interação dialética – invenção/convenção como contradição interdependente – que é o cerne da cultura.

Nesse ponto é que se apresenta um distanciamento dessa perspectiva de Roy Wagner em relação às considerações acerca da antropologia da Arte de perspectiva culturalista, notadamente as asserções de Clifford Geertz. Para este a cultura existe por si mesma, e o que pode fazer um estudo antropológico sobre arte é verificar os significados próprios da vida cultural que estão codificados no objeto artístico como produto estético, ou seja, cabe ao pesquisador interpretá-lo (GEERTZ, 1997). Mas, apesar de essa sentença apontar uma distinção aparentemente irreconciliável – Geertz: cultura é interpretação / Wagner: cultura é invenção -, isso não é assim tão simples.

Na verdade, a crítica de Wagner se dirige à perspectiva “relativista” da antropologia que carrega consigo, desde seu embrião, a noção de cultura como “formação cultural”, no sentido de encaminhamento ao enobrecimento. Nesse sentido a cultura é tida como um sistema de símbolos – e a arte seria, então, um símbolo como construção com sentido estético. Dessa forma, Geertz diz que o que há unicamente, se trata de símbolo, é a possibilidade de interpretação, descartando a possibilidade de intervenções ou de que ali esteja contida uma relação de forças (GEERTZ, 1997).

Ao contrário, para Wagner, como vimos, são os choques e contraposições que produzem cultura de maneira que o resultado, como significado, também é promotor de interação social (WAGNER, 2012). Adiante mostrarei que tal perspectiva se aproxima, e por isso é acionada aqui, da proposição teórica de Alfred Gell sobre a agência do objeto de arte, quando afirma que o objeto artístico também promove interação no ciclo de sua agência. Isso converge com a proposição de Wagner e sua contraposição a perspectiva “culturalista” da antropologia da Arte que sobrepõe a ideia de cultura ao artefato criado como “objeto”.

Aqui proponho que a temática amazônica é uma partes dessa cultura musical inventada como ação simbolizante, forma de comunicação que instaura formas de percepção para os atores em suas experiências com a realidade. Dessa forma, ainda é permitido tratar dos objetos artísticos como agentes nesse processo de simbolização convencionalizante. Nessa perspectiva

se inscreve o viés crítico do trabalho, como possibilidade problemática de delimitar elementos que estão no espaço social como linguagem utilizada. Ainda que as obras sejam criações e expressões de lugar de fala dos atores, o objeto artístico é dotado de uma dimensão de vida, o que é explorado aqui como elemento de diferença (=produto musical) no interior de outra diferença (=processo musical). Como um *contexto simbólico*, o mundo da canção é significação e não “espaço” delimitado, circunscrito ou tomado como um contexto definitivo. Isso porque os artistas agem em função dos outros, e os elementos simbólicos por eles acionados agem em conjunto. É assim se manifesta a motivação em acionar esses elementos simbólicos: ela *aparece* na relação.

Ademais, as relações aqui são consideradas no interior dessa realidade, que é o mundo da canção paraense, que cria as perspectivas, as possibilidades e destina os interesses de tratamento estético que os atores constroem. Dessa forma, os processos de criatividade artística são processos sociológicos porque se trata de ajuntamento da contingência da realidade exterior como motivação, entendendo essa realidade exterior como as imagens, ações, objetos e os comportamentos que atuam como motivação para a criação. Todavia, como bem destaca Wagner (2012), embora esses condicionantes estejam fora do indivíduo, é este que aciona aquilo que traz consigo como motivação, ou seja, cada indivíduo é portador de uma faculdade criadora de motivação que busca se relacionar em interação – dialética – com aquilo com o que se relaciona, sejam outros atores, seja a realidade circundante.

Isso sustenta a minha perspectiva de leitura de que a realidade amazônica se impõe como um fator de criatividade porque agência as articulações artísticas e sociológicas que se impõem sobre o processo musical. Sendo assim, mais do que apenas motivações interiores – um artista criador que faz a realidade nas suas obras musicais como representações – os atores estão carregados social – os elementos políticos⁵⁸ - e antropologicamente⁵⁹ – porque observam, leem e discursam sobrecarregados pelos elementos regionais-amazônicos como contexto simbólico.

A canção popular amazônica é uma forma musical que tem como objeto a construção e veiculação de representações sociais de escopo específico, porque se trata de uma produção artística territorializante e territorializada, mas que busca estender essas significações que processa para uma escala maior. E aqui destaco dois, o circuito nacional da MPB e uma escala

⁵⁸ Nesse caso, cabe destacar o fato de que os artistas da canção popular são indivíduos que tem formação de nível superior, o que aparece como fator primordial nas acentuações e intervenções acerca dessa questão de leituras do regional amazônico. Isso será discutido mais à frente.

⁵⁹ Porque o entendimento é condicionado pelo escopo da configuração que é tratada e representada “etnograficamente” pelos artistas.

mais global, o que procuro apresentar essa hipótese por meio do tratamento dos dados auferidos. Talvez por isso a utilização do termo MPP (uma Música Popular Paraense como distinta da MPB) não constitua mais um interesse discursivo; como já disse no capítulo 1, esse é um dos motivos pelos quais não o utilizo.

E aqui cabe citar a leitura do músico Renato Torres⁶⁰ que se assenta sobre questão em sua discordância sobre a utilização do termo Música Popular Paraense, bem como com do rótulo MPB. O primeiro porque busca circunscrever algo que não é possível dessa apreensão, haja vista a variedade e dinâmica da música popular feita na região, sendo que o que “acontece” como Música Popular Paraense no resto do Brasil é algo muito pequeno e que é utilizado pelo *mainstream* musical do país como se fosse “a” música paraense. Sobre isso diz:

Não concordo com esse rótulo [MPP], acho ridículo, não diz nada, não diz o que é a música popular daqui, apenas rotula. Caso da MPB. MPB não é uma música, é o que está circunscrito a uma determinada época, há vários livros falando disso. No nosso caso, Música Popular Paraense não diz nada, não resolve o que é a música popular paraense, essa que não alcança o mainstream. O Sul e Sudeste não sabe nada da música paraense, não entendem como acontece, não conhecem. O que conhecem [é] Gaby Amarantos, Lia Sophia, Dona Onete, Felipe Cordeiro. Isso é muito pouco do [universo] que é a música popular paraense, da [sua] diversidade. A massa, vamos usar esse termo, não sabe o que é a música popular paraense, porque ela não consegue difusão.

Como se vê, é ainda hoje uma questão aberta essa “condição” da música popular paraense como mercadoria “exótica” no mercado de bens simbólicos e no de produtos culturais. Renato Torres foi quem gravou, em seu estúdio, o Guamá Home Stúdio, em Belém em 2105, o DC *Invento*⁶¹ da cantora e compositora Sônia Nascimento. Nesse trabalho há uma demonstração dessa visão “global”, ou ao menos “não apenas local”, da perspectiva que o músico apontou no seu relato, embora no trabalho de outros artistas. Em *Invento*, Renato atuou como instrumentista, parceiro em composições – assim como o cantor e compositor Allan Carvalho –, produtor e diretor musical.

Após 13 anos afastada da cena musical local, a cantora que atuou no cenário da “MPB eletrificada” da cidade nos anos 1990 nas bandas Jardim Elétrico e Florbella Spanka, apresentou *Invento*, trabalho no qual procura lidar com a sonoridade carregada e tributária de uma trajetória musical influenciada pelo tropicalismo e rock brasileiro dos anos 1970. Além de Renato Torres, aparecem no trabalho o cantor e compositor Allan Carvalho, o escritor e poeta Daniel Bastos,

⁶⁰ Cantor, compositor, guitarrista, ator, produtor cultural com diversos e importantes trabalhos na cena local e relação com outros artistas da cena translocal.

⁶¹ NASCIMENTO, Sônia. *Invento*. CD. Belém do Pará: Ná Figuero, 2015.

o compositor e cantor Edir Gaya e vários outros artistas do mundo da canção paraense, em uma proposta cancional de perspectiva universalizadora, de temática poética que, embora localizada em sua narrativa, não o faz de forma ostensiva.

Quadro 1: CD Invento

Trabalho: CD Invento (2015)	Participantes	
	Músico	Instrumento
Artista: Sônia Nascimento Descrição: compositora e cantora. Faixas: 11 Gravado no Guamundo Home Studio Técnico de gravação: Renato Torres e Rodrigo Ferreira Design gráfico: Elizio Luan e Floriano Neto Parcerias: Renato Torres; Allan Carvalho. Outros compositores: Cláudio Coimbra; Clemente Schwartz; Ale D'Castro; Silvinha Tavares; Daniel Bastos Paulo Vieira; Edir Gaya. Patrocínio: Banco da Amazônia S/A Distribuição: Ná Figueredo	Reanto Torres	Guitarras, violões aço e nylon, ukulelê, clave e vocais
	Rubens Stanislaw	Contrabaixo
	Jotapê Cavalcante	Percuteria
	Rodrigo Ferreira	Teclados
	Allan Carvalho	Voz
	Diego Xavier	Bandolim
	Elizio Eluan	Teclado

Vemos nesse quadro nomes artísticos dos indivíduos que compõem o mundo artístico da canção paraense, como elementos no sistema de identificação, precisamente, em sua cena local. Trata-se de um exemplo do acionamento da rede de artistas da cena local em interação para efetivação de um trabalho⁶² musical, a confecção social-sonora de um objeto de arte no processo musical. Cabe tomar esse material artístico em sua significação de ser um suporte

⁶² Trabalho é aqui e ao longo do texto, quando se refere a um *produto*, utilizado no sentido de “trabalho musical”, como resultante de uma ação social, algo orgânico, na qual há gasto de energia dos músicos, atores sociais especialistas, conhecedores técnicos e “renomados”, mas também de outros agentes – produtores, designers, escritores, etc. - em um processo de interação. Há aí um esforço de cooperação para a materialização de um objeto de Arte – um CD, um DVD, um show, etc. – que tem um fim: ser consumido por indivíduos, como público, que estão em conexão com essas ações como atuações artísticas. Logo, é parte fundamental no processo musical essa relação de feitura de um trabalho e seu consumo, seja por qual forma social ocorra.

material como artefato cultural, logo material dotado de agência. Tal objeto – o CD como artefato *sonoro* e artefato *material* – significante é dotado de potencial forma de reconhecimento artístico para os artistas, o que bem explicitam a perspectiva destes como criadores e inventores.

Em outra camada de leitura, é permitido acenar que um dos cimentos que promove a ligadura entre tais atores e seu agrupamento é a busca por incursionar em meandros de uma perspectiva estética que prescinde da tomada – ou retomada – da temática eregionalista. De fato, estava em voga, na época de composição do trabalho, essa retomada da “experiência de lugar” em diversos trabalhos.

Ainda assim, nota-se que grande parte dos trabalhos observados e acionados nesta pesquisa se esmeram como propostas de universalização da música de temática amazônica de maneira estilizada, acionando temários como questões políticas e de identidade que estão, também, na perspectiva na *world music*: a ativação “imaginária” do local, haja vista que a experiência com a música está assentada em um tempo e lugar específicos, que a globalização propiciou e sustenta como possibilidade de experiência e instrumento no mercado musical.

Tomemos um trabalho da cantora Joelma Kláudia⁶³, o CD *Amazônia Lounge*, de 2017⁶⁴. Com a participação de Nilson Chaves, Lia Sophia e do *rapper* Bruno BO, o disco é uma releitura de canções paraenses consagradas pela tradição, retomando-as como inovação. Como o caracteriza a cantora, “é um dico mais ribeirinho, que dialoga com a Natureza, com o [rio] Xingu, diferente do [terceiro disco, em fase de produção] *Nua e Crua*, que é mais urbano, dançante um disco autoral e feminino”. Mas o objetivo de fundo do trabalho *Amazônia Lounge* é justamente acionar a *tradição*⁶⁵ – as canções do repertório tradicional – em consonância com a visada mais *moderna*, por meio de uma que seja obra com uma proposta de universalizar a música paraense, haja vista que o contexto de inetrção global requer essa empreitada. Segundo Joelma Kláudia:

Eu acho que [a globalização] interferiu no processo de sociabilidade, mas também desbancou preconceitos, discriminações. As misturas se tornaram a chave. A música local passou a ter interesse, reconhecimento interno, no local: antes tinha um preconceito com a nossa música. Por exemplo, eu gravei

⁶³ Cantora, compositora, ativista cultural e produtora.

⁶⁴ KLAUDIA, Joelma. *Amazônia Lounge*. CD. Tratore/NáMusic, 2017.

⁶⁵ Regravar uma canção “clássica” do cancioneiro popular é uma citação da tradição como recurso bastante acionado nas formas discursivas dos artistas. Aí cabe ressaltar que se trata de notar a agência da canção como artefato sonoro no meio musical, haj vista que a escolha da canção é em grande medida determinado pela sua tradição. De outro lado, está na escolha de determinada canção tradicional a ser uma forma de legitimação do poder simbólico no grupo interior sonoro e, conseqüentemente na sociedade.

carimbó lounge [“Esse Rio é Minha Rua”, de Paulo André e Ruy Barata, e “Aí Menina”, de Lia Sophia] nesse disco, mas também tem brega lounge, porque vejo que desse processo todo, a percussão, a batucada, o lance do tambor que é a nossa raiz, foi retomada como um ritmo dessa raiz. Mas tudo lounge⁶⁶, porque é um tipo de música muito ouvida no mundo. Aproveitei pra falar das questões ambientais, ecológicas, desmatamento, esse imenso problema que tem na Amazônia.

Portanto, a cantora se valeu de uma tática de abordagem da temática que incorporou elementos do contexto da globalização na canção de temática amazônica, na verdade, em um conjunto cancional “tradicional” em uma nova abordagem estética-sonora, o que certamente encetou novos elementos no seu campo discursivo. Daí que se trata de ver tais canções nesse trabalho como um outro contexto; em outras palavras, é uma prática de associação entre o “tradicional” e o “novo” que remete a novos significados ditados por esse contexto convencional que é a cultura musical paraense nos processos globalizadores.

Nesse sentido a canção popular paraense de temática amazônica contemporânea pode ser delimitada como uma invenção assentada em questões identitárias, ideológicas e políticas, em um contexto simbólico, cujos elementos que o formam – palavras, gestos, imagens – estão relacionados de forma interdependente e contradição. Vejo isso como um conjunto discursivo que é construído e transformado como *convenção simbolizante* porque desta forma sustenta que as articulações sejam também dinâmicas, o que tem em mira fornecer sustentação para a utilização das formas discursivas de tematização da região amazônica que estão contidas no artefato musical, no aparelho midiático e na rede de atores sociais. E aqui tomo o ensejo para apresentar mais um elemento na minha perspectiva de análise, que é o caráter *proteano* da música paraense, e por conseguinte da cultura musical no mundo da canção.

Pensar essa música por seu caráter *proteano* significa buscar nessa noção a ratificação da proposta de que se trata de um produto cultural e de um processo social que está no interior de processos de interação social, logo em conflito⁶⁷, em que coexistem diversas possibilidades

⁶⁶ *Lounge* em inglês que significa sala de estar, ou sala de espera. Mas também designa um estilo musical. Uma música *lounge* é um tipo de música que não é muito alta ou ligeira, é suave e baixa.

⁶⁷ Aqui me valho das perspectivas de Georg Simmel de que o conflito (*Kampf*, luta, em alemão) é inerente às ações interativas e nas relações sociais como um todo. Assim, o conflito produz ou modifica elementos que estão no interior das dinâmicas associativas no interior do grupos e associações, como, uniões, organizações. Logo, é uma forma de sociação, meios de formulação de algum tipo de unidade. Como forma do social, o conflito tem momentos de construções e destruições, quer isso ocorra em instituições sociais, estruturas e arranjos organizacionais, processos e relações. Contudo, duas questões devem ser tratadas como marcos fundamentais. A primeira é que o conflito é necessariamente *especializado*, ou seja, é expressão das relações que ocorrem em formações determinadas localizadas para que promova formas sociais. A outra é que os conflitos sociais são algo *socializado*, no sentido de que é a forma de interação na qual prevalece a necessidade de convivência social orgânica, que é onde estão os interesses convergentes e conflitantes como motor do conflito (SIMMEL, 1964).

e perspectivas. Nesse sentido, o elemento preciso desse trabalho é uma dialética entre mudança e de permanência. Mudança porque requer que haja mudança para que ocorra a adaptação as estruturas das formas sociais organizadas em determinados contextos. E permanência porque não se abandona por inteiro o *corpus* de significações e de elementos atávicos que são constitutivos da tradição. Disso deduzo que o recurso à tradição é apenas um mecanismo de simbolização como invenção coletivizante, de maneira que quem define o que é tradição como persistência do passado agindo no presente é quem atua no presente, portador de capital social par atal, movimentando recursos para sua transmissão à frente.⁶⁸

Mas, ainda que o interesse aqui não seja apontar uma *origem*, porque isso não responde ao problema lançado, é preciso trazer à tona algumas pontualizações no processo histórico que formou a ideia de uma música popular de cor local. Isso é útil porque se trata de enunciações que acabaram por consolidar um certo domínio discursivo no âmbito acadêmico local que tratou da questão da música popular. Isso serve para ilustrar a perspectiva interpretativa – culturalista – tomada por alguns desses trabalhos, de maneira que mantiveram a perspectiva de que a música popular paraense se conformou como um campo coerente e distinto, inclusive com a utilização da denominação genérica de música popular paraense de tipo moderna-regional-popular que pretendeu ser artefato cultural como expressão de um conjunto unitário.

Embora tenham aplicado procedimentos e fundamentações teóricas distintas e precisas, os procedimentos técnicos destes trabalhos se pautaram em uma perspectiva de leitura estrutural do material histórico trabalhado. Assim o que se pode notar é que, como um artefato cultural, a música popular paraense de estilo canção esteve, em seu momento inicial formação, submetida ao contexto histórico, as décadas de 1960 e 1970. Dessa forma, quando criada como uma música popular como resultado efetivo de uma configuração precisa, a música popular paraense esteve sob as contingências daquele campo social dotado de elementos que se seguiam a modernização conservadora pós-1964. Temos aí então conjuntura e contexto concorrendo para que ela se formasse como objeto cultural de significação de sentidos.

A modernização conservadora pós-64 consolidou o processo de urbanização [...]. Nesse contexto, geraram-se reações políticas e culturais as transformações em escala nacional e internacional. Reações a que poderiam ser atribuídos traços românticos comuns na história recente do Brasil: resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, a indústria cultural e a fetichização impostas pela sociedade de consumo do

⁶⁸ Ademais, é esse processo uma ação no contexto da cultura praticada, como uma necessidade que compreende os regimes de produção dos produtos culturais, sejam artefatos ou acontecimentos, no mercado de bens simbólicos.

mercado capitalista; identificação do camponês tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso recuperar; escolha do campo como local para o início da revolução social; e a valorização da ação, da vivência revolucionária, por vezes em detrimento da teoria (RIDENTI, 2014, p. 27-28).

Esse trecho apresenta um quadro componente dos elementos que se seguiram a 64, notadamente as reações, e nesse caso as que foram efetivadas no campo da cultura, tiveram destaque as movimentações que procuraram nas raízes da sociedade um elemento de sustentação. É nesse ponto que se inscreve a “criação” da moderna música popular paraense (COSTA, 2008).⁶⁹ Portanto, sintomático que ela tenha sido criada como motivo de identificação ao regionalismo amazônico e ao “caboclo”⁷⁰ como instrumentos de sustentação da lógica discursiva criada por artistas e intelectuais, como poetas, jornalistas, militantes, estudantes, folcloristas, antropólogos, professores, de maneira que:

A atuação destes artistas neste sentido ficava muito clara no posicionamento de alguns personagens como, por exemplo, o poeta e letrista Ruy Barata que congregava ao seu redor a “mocidade” paraense interessada em fazer arte e questionar a política no Pará sob o regime ditatorial. Para ele e outros que o cercavam fazer música regional tinha o sentido de fazer uma composição que ao mesmo tempo falasse a linguagem popular e se opusesse contra o status quo (COSTA, 2008, p. 16).

Surge então a música popular paraense resultado de uma “música regional”, uma MPB feita no Pará porque se tratava de, por meio mecanismos “etnográficos” de ida até o núcleo original (=popular), o que foi empreendido pelos atores, atualizar a modernização – inovações estéticas e uso político – da música local no encalço do que já vinha ocorrendo no resto do país. O objetivo, como expresso no trecho, era criar meios para um aparato estético discursivo que

⁶⁹ Certamente o trabalho pioneiro acerca da história da música popular paraense “regional”, embora declare e procure mostrar que se tratava na época de um projeto de constituição de uma “MPB” feita no Pará. Ao trabalho antropológico se coloca a perspectiva sincrônica, mas o recurso ao conjunto historiográfico aqui é fonte fundamental, haja vista que a MPB do Pará deu origem a Música Popular Paraense, a canção paraense de estirpe poesia/melodia, e que deu os elementos para que se constituísse um campo preciso de configuração, que é o mundo da canção popular paraense aqui estudado, embora no qual não seja mais prevalente – contudo, ainda acionado contextualmente - o discurso nativista contido na temática amazônica. Acerca dessa questão, busco sustentação em Marshall Sahlins, que bem tratou da questão da cultura na história quando diz que em “toda mudança existe continuidade” (SAHLINS, 2007, p. 10).

⁷⁰ Termo associado a ao estabelecimento de um traço distintivo, como identidade ou não-identidade, porque é uma construção acadêmica (RODRIGUES, 2006; LIMA, 1999). Em termos comparativos, este “nativo” seria o cerne de uma cultura autêntica tal qual o “camponês” de outras partes do país. E neste processo de ativação dessa suposta originalidade cultural presente no caboclo amazônico demandava que artistas e intelectuais empreendessem ações para descobrir o “povo” e a “música popular”, sendo o caboclo a expressão máxima desse nativismo. Isso virá à baila novamente, mais a frente, desta feita como retomada por atores e mediadores culturais atuantes no mundo da canção contemporânea, para a ratificação dos pressupostos étnico-identitários (amazônicos) da música paraense contemporânea.

(se) sustentasse a oposição contra o regime pós-64 por meio de uma moderna-tradição-regional-popular⁷¹. Disso resultou uma tradição inventada na qual implicavam-se modernidade e tradição.

Portanto, a MPB feita no Pará⁷² nos anos 1960 e 1970, uma “música do Norte portadora de feições regionais”, foi uma invenção que resultou da convergência das ações de atores sociais oriundos de uma classe média que tinham em mira fomentar debates políticos na esteira do contexto da época e dos problemas ali existentes. Isso foi o que fomentou os debates políticos e estéticos no campo da “cultura popular”. Assim, o procedimento dos grupos foi fundamentado estética e politicamente as ações culturais e sociais no campo da música popular feita na região.

Essa MPB de feições regionais propôs um discurso que visava legitimar o popular e as manifestações do povo como alicerces autênticos sobre os quais seria erigida a moderna música popular paraense (COSTA, 2008), inventada como tradição (HOBSBAWM, 1984). Para a satisfação desse propósito, na senda do que já havia ensinado a perspectiva do primitivismo marioandradiano para a construção de uma “original” música brasileira (MOREIRA, 2011), esses intelectuais artistas elegeram o carimbó como a matéria-prima para a música regional. Assim, artistas e mediadores culturais locais se lançaram numa busca etnográfica com o objetivo proceder a um levantamento, revisão e incorporação da cultura popular a fim de subsidiar a modernização da tradição musical paraense.

E para essa empreitada a intelectualidade interessada em fazer uma música popular de cor local recorreu ao carimbó. Isso foi o elemento de demonstração da valorização da cultura popular de “raiz”, na medida em que estes propugnaram o ideal de preservação dessa manifestação, em decorrência do discurso de que se tratava de uma cultura em vias de desaparecer. Essa atitude, além de legitimar a “originalidade” na invenção da música paraense moderna, ou seja, enquanto moderna tradição (CASTRO, 2011; ORTIZ, 1988), também contribui para que essa música fosse reconhecida como original, porque pautada em uma cultura original, atitude inventiva que se seguia nos moldes da perspectiva do primitivismo do Modernismo brasileiro.

⁷¹ Notadamente temos aí uma contradição, haja vista que, se se propugnava fazer uma “música regional”, essa só teria sentido se colocada como negação, ou em oposição, a uma “música nacional”, no caso a MPB. Por outro lado, é notório que o acionado, ao que me parece, foi apenas o *modelo retórico* dessa MPB inventada.

⁷² O nome do primeiro festival de música popular que a ocorreu em Belém do Pará, no ano de 1967, foi “1º Festival de Música Popular Brasileira no Pará”. Logo em seguida esse nome foi mudado para “1º Festival de Música Popular Paraense” (OLIVEIRA, 2000; COSTA, 2008). Portanto, a canção popular feita no Pará já surge com sua nomenclatura definida. Todavia, é forçoso ressaltar que a aplicação operacional do termo Música Popular Paraense – que em determinado momento foi consolidada na sigla MPP – é ainda motivo de debates, o que já foi apontado anteriormente neste texto.

É também nesse momento de governo autoritário militar que essa empreitada de invenção cultural, como música popular paraense moderna passa a ser uma possibilidade de manifestação cultural no circuito nacional. Contraditoriamente, o mote discursivo estava justamente na reação a forma como os governos militares destinavam as ações de integração da região amazônica ao Brasil. Isso deu sentido a uma “reação do imaginário” dos artistas e dos artefatos culturais que acabaram por consolidar um sentido artístico.

No mesmo sentido de uma música como moderna tradição, a atuação estético-política de dois destacados atores sociais do cenário artístico da época, o poeta e político Ruy Barata e o seu filho Paulo André Barata, foi trabalhada como atuação política e artística no sentido de produzir um “cancioneiro nativo” como pressuposto de uma identidade regional (SILVA, 2008). Assim, na década de 1970, Paulo André e Ruy Barata teriam pensado e colocado em prática uma transformação que acabou por vir a ser a “substancial” forma de produzir música popular na região da Amazônia paraense. Isso era, então, parte de um projeto mais amplo que pretendia consolidar um tipo de música que seria a definitiva forma de representação da cultura amazônica.

Não foi a primeira vez que a natureza da região foi usada como usada como recurso discursivo. Na verdade, desde os anos 1920-1930 o “imaginário da natureza”⁷³ amazônica, a vida na floresta, uma tradição da vida cabocla, ribeirinha já era uma linha de narrativa que tinha lugar nas produções musicais de Waldemar Henrique (MOREIRA, 2011). No entanto, com Ruy Barata e Paulo André, isso foi levado aos limites – e a linha segue no mesmo diapasão de Waldemar Henrique – e construído como um banco de dados para as produções da dupla e de outros artistas. No caso da produção da dupla, isso conheceu fortuna no ambiente de música popular no centro-sul do país porque foi projetado pela atuação de uma intérprete que lhes era conterrânea e que já havia angariado certos benefícios porque passou a pertencer à rede de contatos de músicos da MPB, o que certamente possibilitou que fosse praticada com vitalidade e aceita a narrativa de uma identidade amazônica, a cantora Fafá de Belém (SILVA, 2010).

O historiador autor do trabalho referenciado anteriormente desenvolveu em tese de doutorado (SILVA, 2020) uma narrativa histórica acerca da invenção do carimbó, na qual traça o caminho percorrido pelo carimbó ao longo do século XX culminando na sua transformação em produto fonográfico nos anos 1970. Ao longo do trabalho o pesquisador expõe pontos de

⁷³ Isso ainda se mantém. Trata-se de uma forma de dar visibilidade as narrativas e discursos que compõem obras artísticas, cobertura midiática, vídeos, eventos e suportes sonoros, como artefatos. Mais à frente, em lugar apropriado, tratarei da utilização da imagética por meio do conceito de *paisagens amazônicas* nas cenas que compõem o mundo da canção.

discussão acerca das representações operadas por atores sociais que, como mediadores culturais – porque buscaram apresentar articulações e posicionamentos de acordo com seus particulares interesses, estes certamente ditados ou influenciados pelo seu círculo de convívio social, cultural e político contextual –, apresentaram diversas leituras acerca do carimbó como produto cultural. Isso teria levado ao estabelecimento de um debate entre os fazedores do “autêntico” carimbó em contraposição aqueles que o “deturparam”. Em sua tese, o pesquisador defende a ideia de que a modernidade encetada para o carimbó foi resultado do processo histórico, do contexto de afirmação dessa manifestação que foi “folclorizada” como recurso simbólico para se tornar um produto cultural compotencial para o mercado fonográfico.

O quarto trabalho que cabe citar aqui, haja vista essa perspectiva da invenção de uma tradição musical paraense, discute em suas linhas acerca do caráter engajado da canção paraense, defendendo a ideia de que essa perspectiva de reação – política? -, característica que marcou certo momento da produção da canção paraense, se viu escamoteada por um “necessário e inevitável” enquadramento desta aos debates em torno do seu caráter regionalista (MORAES, 2014). O trabalho defende que o caráter engajado dessa música popular produzida na região era consoante aos “movimentos nacionais”, na medida em que os artistas buscavam tratar em suas produções com a realidade regional, mas não unicamente pela defesa do regionalismo como *leitmotif*.

Isso se mostra, segundo Moraes (2014) nas trocas de informação e nas produções que resultaram de contatos entre artistas locais e a MPB. Dessa forma, a busca pela utilização de um aparato cultural local sobre o qual lançaram mão – a utilização de manifestações musicais “originais”, como o merengue e o carimbó – não tinha em mira a defesa da autenticidade regional, mas sim era o veículo por meio do qual puderam apresentar suas críticas ao contexto da época, o regime ditatorial civil-militar. Dessa forma,

A música popular produzida em Belém não fugiu as essas injunções do tempo, embora se utilizasse de outras balizas de orientação. Isso porque ela se manifestou claramente em duas frentes de criação interconectadas. No plano artístico, muitos compositores, atentos a novas sonoridades, ousaram inovar e superar certos limites impostos a parte da produção e circulação musical na cidade e, sintonizados, mesmo que parcialmente, com algumas conquistas consolidadas com a bossa nova e pela tropicália, mostraram-se permeáveis a uns tantos avanços no campo melódico. Na área cultural pesava sobre eles a dura realidade inaugurada pelo golpe de 64, associada a censura, as prisões arbitrárias, aos projetos desenvolvimentistas regionais, que muitos combateram, dando vazão a um viés crítico e participante em suas composições, as quais, por sinal, se afinavam com uma série de manifestações artísticas ocorridas antes de 1964 (MORAES, 2014, p. 9).

Por fim, nesse percurso pelos trabalhos que lidaram com a música popular paraense com interesse de tratar as questões identitárias vemos um, que diferentemente dos anteriormente tratados – que se assentam nas teorias da História –, se coloca como lente para leitura um referencial teórico da sociologia fenomenológica. Desta forma, o interesse do trabalho reside em apresentar as várias maneiras de utilização das artes na construção de uma identidade regional como processo social aponta que o viver em fronteira foi fator determinante para a consolidação de uma economia de sentido comum na conformação de uma identidade amazônica que foi forjada por artistas da região sob a matéria-prima da experiência *estética* como experiência *social* (CASTRO, 2011). O ponto nodal nessa visão é a situação de conflito sob a qual se encontravam os atores do modo da arte na região que, então, se pautaram na produção estética como reação intersubjetiva ao violento processo de expansão da fronteira nacional na região amazônica.

Assim, o quadro da cultura artístico-popular paraense teria sido resultado da intersubjetividade dos artistas locais. Tal prática cultural teria se conformado como uma reação às políticas imposta de cima para baixo nas práticas de inserção da região amazônica no Brasil. Diante disso, os artistas da região paraense se viram obrigados a reagir, e esta reação se deu, principalmente, pela via da utilização do discurso de uma identidade regionalista “como o produto de uma memória social fundada na sobrevivência de uma experiência social híbrida” (CASTRO, 2011, p. 321). Assim, a invenção do mito da *resistência cabocla* – da resistência pautada pela afirmação cultural identitária paraense – foi fator determinante para que fossem geradas utilizações e reutilizações da premissa de uma identidade paraense como cultura peculiar: o mito e a fronteira subsidiaram a consolidação dessa suposta identidade.

Em suma, é nas décadas de 1960 e 1970 que se afirma, como estilo distinto, a Música Popular Paraense, que viria a dar o sentido da sigla MPP, utilizada durante algum tempo – e ainda acionada em falas e momentos precisos. Ainda que existam pontuais discordâncias e perspectivas teóricas de abordagem, os trabalhos citados convergem no fato de que *há um início*, portanto, para a história da música popular paraense. Dessa forma, a justificativa de colocá-los aqui reside em apontar que esse início foi ditado pela conjuntura, e por isso teria se desenvolvido como se desenvolveu.

Na década de 1980 essas premissas se encontram no momento de apogeu, pois é quando são ratificadas a consolidação de uma cena de canção popular na cidade que protagoniza o agenciamento do caráter identitário, como se expresso em experiências de práticas musicais, criações, produções e formas particulares de circulação do artefato musical na cidade Belém,

mas que se escudam numa perspectiva estética de sentido de afirmação da identidade da música amazônica feita no Pará por meio de diversas práticas sociais e pela constituição de redes de sociabilidade, como um circuito de lugares de canção – bares, festivais, gravações, etc. –, a formação de associações de classe, entre outros processo sociais (MOREIRA, 2014).

Procuro apresentar aqui um quadro da música popular contemporâneo marcado pelos elementos do mundo globalizado. Dessa forma, busco mostrar como as formas de ação social nesse mundo de canção estudado – composição, produção e circulação do artefato artístico -, estão associados às novas formas de ativação da temática amazônica em um contexto de transformações e adaptações como recurso para a manutenção da “proposta” singularidade cancional.

Assim, uma possibilidade de definição para o termo “música regional de temática amazônica” é que se trata de um produto expressões identitárias produzida numa dimensão mais interna e que procura criar sentido ao inter-relacionar motivos, interesses e afetações para uma realidade artística que formaliza a simbolização como tradução e mediação. Mas é um nome, e como nome não é a coisa. Por outro lado, como um gênero musical procura ser a indicação de algo que é fruto de um consenso social, cuja finalidade é mostrar-se como referente e referência para presentificar um passado cancional, localizar um espaço cancional e caracterizar certa objetivação da natureza regional. Numa palavra, há pretensões de que isso seja o mote de diferenciação de *uma* canção em relação às demais.

Para o produtor musical e empresário Ná Figueredo o que existe atualmente é uma “música paraense contemporânea que não é completamente nova e nem totalmente original”. E isso teria sido desencadado por um fato específico: a retomada da guitarrada por um movimento encabeçado pelo guitarrista Pio Lobato, como uma expressão no cenário paraense de uma tendência mundial, ainda no início da década de 1990. Essa busca, ou a retomada de uma música mais localizada, teria ocorrido a reboque de movimentos caracteristicamente regionais motivados pelo processo de globalização. Nas palavras de Ná:

Em 1990, na verdade nos anos seguintes, passaram a haver as mudanças. E aqui vou falar de um ponto que tem ligação direta com o que tu propõe sobre a música paraense e a globalização. Eu vivi tudo isso. Nos anos 1990 começa o fim do negócio de ouvir uma coisa apenas, e isso vai desembocar lá nos anos 2000 na proposta do Terruá [Pará], por exemplo. Mas na base de tudo isso está o movimento da guitarrada, inventado pelo Pio [Lobato]. Ele pegou uma música até então desprezada e tida como de um grupo social específico, da periferia, e colocou pra uma galera jovem da classe média da cidade. Daí começa uma espécie de revitalização da música regional. Guitarrada entra aí. E a galera do rock aceitou na boa, até porque estavam naquela ressaca do

Festival Rock 24 Horas, meio sem espaço. Mas isso [revitalização da música local] veio na esteira da galera do rock estrangeiro. Veja: Nirvana cantava seu lugar e influenciou o mundo todo. No caso da música paraense, essa situação toda desembocou nas possibilidades de mistura, de artífices novos cantando em forma de canção e de rock, e de outros gêneros, o brega dos anos 1980, por exemplo. Aí estão os elementos da globalização: o aumento das possibilidades de contato, por meio da internet; e da relativização do que é uma música territorializada.

Como objeto de construção identitária, ora essa música aparece como um gênero, de maneira que sua relação com outros gêneros de diferentes espaços – sociais e de discursos, localizados e/ou de caráter cosmopolita – ocorrem em imbricações de fronteiras, expressão do dinamismo e das tensões, haja vista que o gênero musical, como artefato com nuances ideológicos e políticos (JANOTTI JR., 2006) move-se em fluxos locais, regionais e globais. Sendo assim, ela está suscetível a trocas, as incorporações de diferenças, as negativas de divergências, as convergências conscientes ou não, e as formas modelares acionadas para que sua invenção como simbolização – e nesse caso pela convencionalização e pela diferenciação, concomitantemente – agencie práticas interação no mundo da canção paraense.

Veremos que essa música popular de temática amazônica tem sido alvo de destaque no cenário nacional nos últimos anos. Acompanhando as notícias de jornais e sites, ou mesmo outros produtos midiáticos televisivos percebe-se isso.⁷⁴ E aqui já chamo a atenção para uma questão: trata-se de uma forma de lidar com uma música popular⁷⁵ como um instrumento que se manifesta como produto estético, como capital simbólico, mas que está sempre acompanhado dos interesses de política cultural. Todavia, também cabe considerar a agência ativada, tanto por parte dos artistas desse mundo como o que está contido no produto cultural. Temos, assim, agenciamentos que interferem nas formas do fazer artístico musical, o que é fundamental para entender tais agências como especificidades dessa estética.

Dessa forma, a atuação dos atores sociais que formam esse mundo e os suportes materiais necessários para que exista essa canção popular é tomada sob a ótica da agência do objeto artístico proposto pela antropologia da Arte de Alfred Gell (2013), a atuação de mediadores culturais⁷⁶ é fator relevante na constituição das formas de circulação do produto

⁷⁴ Por exemplo, acompanhando os principais jornais impressos de Belém, O Liberal e Diário do Pará, em seus espaços destinados ao tratamento das questões “culturais” (Caderno Cultura e Caderno Você, respectivamente) é regular a lida desses meios de comunicação com a questão da cultura musical regional – revezando-se o uso dos topônimos “paraense” e “amazônico”.

⁷⁵ Embora seja termo bastante vago, e até mesmo contextualmente dotado de contradições, operacionalmente é útil, na medida em que denota “um terreno de trocas, diálogos e embates pela significação” (NÉDER, 2010, p. 182).

⁷⁶ Mediadores culturais são os indivíduos atuam na cena, publicizando referenciais simbólicos que possam coadunar com as perspectivas do *projeto* em curso no campo de possibilidades, num “contínuo processo de

cultural. Assim, a proposta teórica acionada com o intuito de organizar o material empírico coligido para o trabalho se coloca como uma alternativa de leitura a abordagem culturalista⁷⁷ que é efetivada pelos próprios atores do mundo, quando estes afirmam que estão imersos em uma cultura que deve ser interpretada para ser preservada, promovendo eventos e veiculação de produtos e discursos que acionam as características “únicas que compõem um conjunto cultural”. É motivo de análise essa perspectiva do campo, porque coincide, reitera, mas as vezes se opõe aos projetos e ações do campo político de gestão da cultura local das instituições de Estado que atuam nessa área.

Como venho mostrando, esse mundo da canção em estudo tem várias outras partes, além dos objetos em suas agências. É na intersecção de várias possibilidades que pretendi tratar de uma possibilidade de desconstrução das totalizações a fim de considerar cada perspectiva que compõem o mundo. Tomo então esse cenário como uma totalidade totalizante (WAGNER, 2012) porque aciona os instrumentos que formam o mundo canção paraense. Dessa forma busco sustentar que para que seja possível um entendimento das situações, ações, interesses, agências e práticas como formas de interação se aglutinam numa totalidade como resultado de convergência de interesses em cooperação entre os mais variados níveis e estratos, atores e agentes, que formam essa configuração (BECKER, 2010). Nesse caso, a cultura musical de temática amazônica é uma parte dessa totalidade que é o mundo da canção popular paraense.

Esse mundo é formado por esse conjunto, uma totalidade de indivíduos e organizações que agem de forma coordenada para a produção de *acontecimentos* – shows, apresentações, composições, trocas de informações, intercâmbio de possibilidades de atividade profissional, gravações, atuação e em estúdios, conhecimentos sobre instrumentos, circuitos, festivais – e *objetos* a canção gravada como objeto final materializada em um suporte. É, portanto, formado por pessoas que agem de forma direta e indireta para a existência desse acontecimentos e objetos. Ademais, são esses atores que estão imbuídos em acatar ou rejeitar quem integra o mundo, e isso acaba por definir as formas de pertencimento e possibilidades de atuação no interior dessa formação.

A realização desse breve percurso teórico com pontualizações historiográficas se teve a intenção de ratificar a perspectiva de que a situação/condição da música paraense

negociação da realidade, [haja vista que] a mediação é uma ação social permanente, nem sempre óbvia, que está presente nos mais variados níveis e processos interativos” (VELHO; KUSCHNIR, 2002, p. 10-11).

⁷⁷ No sentido de que é necessário a existência de determinados padrões culturais que existem efetivamente e, assim, possam sustentar o funcionamento dos significados subjacentes que sobre o que possam repousar os elementos identitários que atuam no sentido de manutenção de continuidades, o que leva a perspectiva de relativização como componente desse processo.

contemporânea agência diversos fatores, sendo um deles a noção de identidade regional/local. É nesse ponto que a noção de cultura musical como invenção deve ser considerada como mote analítico, porque seus significados são construídos. É notório que no processo musical paraense contemporâneo há convencionalização e diferenciação como dialética incontornável, tanto na sua produção de identidade como na sua expressão de alteridade.

2.2. Canção popular de temática amazônica como agência e identidade

A hipótese é que o processo musical é baseado em interação, de maneira que essas interações, que são as negociações, mas também os choques, contraposições e conflitos locais e translocais (como uma cena amplificada), produziram uma noção de cultura musical paraense-amazônica, resultando em um *significado* que permite o mútuo entendimento entre os atores, e por isso o culturalismo como categoria que permite a separação e, em alguns casos oposição, como configuração. Todavia, o encaminhamento que traço neste contexto de discussão busca colocar o próprio artefato musical como um agente na medida em que é este *quem* significa essa cultura musical como construção. Vejamos acerca dessa questão do objeto como agente nesse processo.

Para Alfred Gell o objeto artístico também tem agência quando no seu processo de circulação promove interação social. Dessa forma, o que é produzido como artefato artístico promove fatores de diferenciação, que a condição na qual se localizam os índices, sendo isso o que promove os efeitos de reconhecimento e, conseqüentemente, interação social. Portanto, os índices são os mediadores da agência, ou seja, eles estão nos produtos, como artefatos, como elementos que promovem as possibilidades de inferências, respostas ou interpretações. É dessa forma que se materializa a agência dos objetos nas relações sociais (GELL, 1999).

Tomando esse mote, considero que as práticas sociais que se desenrolam no mundo da canção estão carregadas em grande monta das perspectivas sociais que estão nos “objetos”⁷⁸ artísticos, que são as músicas. E aqui cabe traçar algumas considerações. De primeiro, importante considerar as assertivas do já citado Alfred Gell e sua tentativa de fundar uma Antropologia da Arte que considera tais artefatos artísticos como equivalentes a pessoas e, sendo assim, arte deve ser vista como um sistema social, embora seja destacável as críticas e esse “autocentrimento”, a sua essa perspectiva que não considerou um diálogo com as teorias antropológicas tradicionais na formatação da sua teoria (ALVES, 2008). De toda forma, sua perspectiva de considerar que os objetos de arte são meios e fins do processo social já deixa

⁷⁸ Ao pé da letra, se são agentes logo já não são mais apenas matéria inerte, por isso as aspas.

bem claro a que Gell se propõe defender: para ele é o contexto social de produção, circulação e recepção do produto artístico que dita a realização artística que se expressa em objetos que “ganham” vida (GELL, 1999).⁷⁹

Mas encaminho a discussão sobre o mundo da canção tomando essa possibilidade de que o artefato ocupa importante lugar na relação entre as pessoas, e entre as pessoas os produtos culturais como portadores de agência em sua dimensão simbólica. E que tais questões devam ser consideradas em ligação às contingências que estão nas relações entre os sujeitos. Portanto, se a arte necessariamente se expressa em objetos artísticos é ela produto e produtora de relações de interação, sejam estas harmoniosas ou conflitivas, que se ocorrem entre os sujeitos. Nesse caso, é importante ressaltar que ainda que pareça que o simbólico esteja em segundo plano, na verdade simbolização e ressimbolização, como produtos da invenção e da agência dos objetos, são motes fundamentais para o entendimento do que proponho como tratamento analítico. Isso porque tomo encaminhamento lidar com um estrado – uma cultura inventada como “cultura” – sobre o qual forjou esse objeto e as relações. Então, é inegável o papel da invenção de cultura na construção do artefato artístico, haja vista que são essas convenções sociais – e suas aceitações – que fornecem os elementos para a confecção do artefato artístico.

O objeto aqui é um dos elementos fundamentais no mundo da canção, que é o cancionário paraense que utiliza a temática amazônica como lastro discursivo. Muito do que se discute, propõe, expõe e é acionado como música paraense se estuda nesta perspectiva de utilização racionalizada da cultura. Observações de campo, que de antemão sustentam-se pela leitura teórica que aqui expus, foram coligidas e tratadas como dados que permitem apontar essa incursão discursiva. Todavia, por ora tratarei de manifestações culturais expressas em artefatos sonoros que procuram dar conta dessa realidade musical-cultural por meio de uma leitura artística escudada na construção de sentidos em termos de simbólico. Dessa forma, temos um dos pilares do mundo estudo. Cabe, então, problematizar e verificar de que maneira se processa essa construção em termos de agência dos objetos nesse campo de interfluxos que é a cena musical (STRAW, 1999).

⁷⁹ Tim Ingold, inspirado em Heidegger (“A coisa”, 1971), tece uma crítica à proposta de agência do objeto de arte. Para ele o problema da agência dos objetos (objeto é fato consumado) está em que se trata de uma tentativa de reanimar a coisas (acontecimentos entrelaçados) que foi tornada inerte pela interrupção do fluxo de substâncias que lhe dão vida. Por outras palavras, ao *objeto* “agente” é lhe dado equivocadamente vida, somando a isso ainda o fato de que é observado de fora, definido por ser contrastivo à situação na qual se encontra, enquanto a *coisa* é acontecimento entrelaçado, segue em fluxo, sendo “coisificada” (acompanhada em sua vida) por quem a observa de dentro (INGOLD, 2012, p. 33-34). Numa palavra, é preciso considerar os outros elementos envolvidos; assim, o que há é interação, mais do que o objeto agindo.

Desde a conformação da noção de que há uma “música popular paraense” como objeto estético carregado de particularidades, porque identificado ao local, às características da natureza da região amazônica, a possibilidade de agenciamento deste mote discursivo via artefato artístico sempre foi um ponto incontornável. Se feito um levantamento das canções do cancionário paraense considerável parte dos elementos que compõem esse conjunto se sustentam sobre esse mote discursivo. Isso pode ser tomado como um indício do encaminhamento dado a essa música, daí que, para proceder a uma leitura do mundo da canção requer é procurar tratar das motivações agenciadas na utilização da temática amazônica.

Nesse sentido, a produção, a circulação e a recepção da canção popular paraense contemporânea requerem que se considere a importância do artefato em seu conjunto, tendo nisso destaque o suporte, como material físico agente, que contém as produções artísticas. Isso porque, nesse primeiro momento, se impõe a observação e trato com a “música fonográfica”, gravada em CD. Em outro momento as músicas como artefatos emergirão novamente, mas como “música digital”, porque colocadas em outro tipo de suportes, como serviços de streaming, música na rede e provedores de música *on-line*.

Por ora, sustenta-se que os suportes físicos, como CD's-objeto, são promotores de formas específicas de sociabilidade,⁸⁰ haja vista que é no curso de seu processo de circulação que se instauram formas precisas de relação social. Dessa forma é que tomamos a proposta de Alfred Gell para o tratamento que aqui proponho, ou seja, que o objeto de arte e a arte propriamente dita – nesse caso, o CD e a música – trata-se de um complexo interativo, e não é apenas uma linguagem, uma mera forma de comunicação ou muito menos um símbolo. Trata-se, na verdade, de uma ação que é motivada por intenções em busca de um resultado, e que se dá por meio da imbricação, no dizer de Gell (1999), entre humanos e não-humanos. E é nessa condição que o artefato do suporte musical que o CD acaba por se consolidar como um mediador das relações sociais.

Nessa atuação transacional já estão colocadas as formas de interação que perpassam pelo objeto. Por isso é possível afirmar que no histórico do processo musical já está lá no início do caráter criativo e ativo do objeto. Isso pode ser observado no mundo da canção estudado. A concepção de um disco, por exemplo, tem em seus primordiais momentos a mirada do que pretende atingir e isso se materializa na imagética constituinte do suporte, nas figurações e cores

⁸⁰ A noção de sociabilidade remete um tipo de interação entre os indivíduos assentado em uma forma lúdica de sociação, ou seja, diz respeito a tudo que está diretamente relacionado com a vida, como seu caráter simbólico de entrelaçamento entre os indivíduos, envolvimento espontâneos que tem no seu interior interesses, impulsos e instintos objetivos, mas havidos num jogo de relações (SIMMEL, 2006).

da capa de um trabalho musical. No caso dos acionamentos da temática amazônica em canções isso é ponto fulcral, haja vista que esta mirada é de grande monta para a vida do artefato: acionamento das paisagens amazônicas. Um trabalho artístico já tem nesse momento de concepção o prenúncio do que virá ser seu escopo de atuação, haja vista que o motivo inicial de sua realização se trata de um primeiro momento no circuito de comunicação – o que terá ainda como constituintes os “nomes” ou seja, que artistas, músicos, participarão do registro onde será gravado. É isso outro fator importante, pois o requisito legitimação no mundo da canção também é promotor, embora de outras e variadas formas, de possibilidades de constituição da rede de relações sociais no mundo da canção, em seu circuito comunicacional.

Assim, a questão da agência do artefato artístico-sonoro de cor local no cenário musical nacional e global é portador dessas várias nuances que se instauram como um recurso interessado de ação performática. Certamente, essa assertiva pode ser mais bem demonstrada e entendida quando se procede ao processamento de dados por meio da etnografia entrelaçada à perspectiva teórica, o que se verá adiante. De antemão cabe citar a proposição de Roy Wagner quando diz que o produto final é construção da etnografia,⁸¹ de maneira que o significado a ser entendido é criado nesse processo de interação (WAGNER, 2012). Portanto, a justificativa da consistência da abordagem etnográfica acerca do mundo musical de se deve a essa leitura dos dados constantes no processo de interação. Todavia, a intenção ainda considera como relevante a perspectiva mais “universal” desse processo musical, haja vista o que interesse em considerar que tais produções localizadas correspondem a uma realidade que está tocada pela situação do artista nessa realidade contemporânea de ligação ao mundo globalizado.

Então, ao atentar para o fato de que há um trânsito, uma produção musical que se desloca em busca de espaço para se manifestar, nos é apresentada a situação de que nas determinadas condições em que se encontram os artistas, produtores e consumidores locais da música produzida na Amazônia paraense tem em si um condição que demanda agenciamento; e nesse sentido, o próprio produto cultural resultante se mostra como agente quando, decerta forma, impõe que a temática retratada seja ativada como um aceno às questões de identidade. Ou seja, por mais que o artista crie, componha como sua forma de retratar uma realidade, ela acaba por ser atingido por essa agência do tema do regionalismo que lhe imputa formas de atuação e, antes, de possibilidades de criação.

⁸¹ Cabe ressaltar que Roy Wagner critica a proposição da Antropologia Reflexiva norte-americana de que a etnografia é a produção do texto apenas pois, dessa forma, o trabalho de campo seria desautorizado como forma de obtenção de dados informativos, reduzindo-se a ser mera performance, e a autoridade etnográfica seria reduzida ao texto final.

Na condição de criador de artefato musical, o compositor⁸² é impelido a determinadas formas de abordagem de uma temática, o que lhe é editado pelo campo social, ou por determinadas condições do mundo artístico ao qual pertence como elemento mantenedor, fator que o permite possibilidades de atuação no mesmo, haja vista que compartilha com outros indivíduos desse mundo a prerrogativa de ser porta voz de significados culturais, não como um dado em si, mas como construção que promove interação. O que é vivido, o praticado, é fator de promoção da diferenciação, e é nessa condição que estão localizados os pontos nodais, nos termos de Alfred Gell os índices que promovem efeitos,⁸³ para a possibilidade de entendimento do campo social estudado.

Numa palavra, o índice é a obra em sua materialidade, continente do que lhe foi imprimido pelo artista. Nesse sentido, as obras musicais de cunho regionalista paraense-amazônico muitas vezes têm em sua forma um aceno, um sinal do que se propõe a representar para o recipiente⁸⁴ que se torna o objeto central do que pode ser proposto como dado de estudo das relações sociais praticadas. É nesse processo de interação social por meio dessas relações que os artefatos musicais têm seu sentido de existência, quando possibilitam retomadas representacionais, releituras que encaminham ressignificações, haja vista que se materializam em outros contextos que não mais aqueles do qual originalmente vieram a existir.

Nesse sentido podemos destacar o caso da guitarrada, um gênero musical que na cena local contemporânea angariou muitos adeptos entre os mais diferentes estratos do campo social e faixas etárias, quando artistas passaram a ter um dia destinado às suas performances em casas de shows localizadas na centralidade de Belém do Pará. Acompanhando algumas das apresentações desses artistas é notado a recorrência, nos seus discursos, do agenciamento de uma pretensa “identidade musical genuinamente paraense” que materializa no objeto musical acontecimentos cotidianos – agência do tema – retratados como temas representativos da realidade local enquadrada num artefato sonoro-discursivo.

Por outro lado, é preciso considerar além da atuação representacional do objeto a performance como elemento importante na constituição do quadro social. E nesse sentido cabe perguntar, tomando como guia na incursão ao campo, qual é o papel que o objeto ocupa na relação entre os sujeitos? Para o exemplo acionado, qual a identificação dos indivíduos com a realidade representada na música e, consequência disso, qual o grau de interferência da música

⁸² Em certa medida, o intérprete, músico ou cantor, também aciona esse recurso de agência identitária quando da realização de sua performance.

⁸³ Para Alfred Gell, seriam os índices os mediadores da agência, ou seja, estão nas entidades materiais os elementos que promoveriam inferências, respostas ou interpretações. É isso que materializa as relações sociais (GELL, 1999).

⁸⁴ Seria o público a quem a obra se destina, ou um patrono que a encomendou (Idem.).

na realidade individual ou social na qual está submetida? Certamente, as respostas terão amplo espectro de variação, mas ficarão na órbita do agenciamento identitário. Certamente, a etnografia é a única possibilidade de acesso a elementos para um melhor entendimento da agência social da música em seu “nexo de intencionalidades” (GELL, 1998) que acaba por gerar novas relações que se sucedem moto contínuo devido ao fato de que sua circulação e recepção estão sujeitas às contingências do campo social.

2.2.1. Canção popular de temática amazônica como artefato-agente na cena local

Na contemporaneidade os objetos entretecem as relações entre pessoas metaforicamente materializadas, haja vista o seu campo de atuação por onde circula. Tem a obra, portanto, a capacidade de produzir efeito de acordo com a proposta estética. No caso das obras aqui apresentadas a atuação do compositor como ator social que o produziu como objeto sonoro-discursivo é entrelaçada a agência que sua produção ativa quando lançada no campo social. Assim, mesmo que tenha limitações físicas, embora isso também seja afirmação que deve ser relativizada no atual contexto da internet como meio emblemático no processo de desenvolvimento tecnológico, o artista tem limitadas sua atuação sobre o que produz, pois parece que em certo momento perde o controle sobre sua criação, mostrando essa situação que a criação tem potencial para ir além daquilo a que originalmente a “originou”, podendo se projetar “autonomamente” em força simbólica promotora de interação social.

Por outro lado, cabe ressaltar que a agência ativada pelo objeto materializado amplia seu escopo de atuação no âmbito de sua propagação, como circulação. Dessa forma, ele é diretamente proporcional às dimensões desse campo no qual atua. É muito comum na cena local que os artefatos sejam “distribuídos” diretamente. Isso acaba por denotar que a amplitude da circulação da obra do artista esteja diretamente ligada ao seu campo de atração, resultado da sua atuação que lhe confere capital social⁸⁵. O campo de atuação, nesse caso suporte CD no qual está gravada a música. Em algumas apresentações que acompanhei, os artistas que têm gravações – CD’s – procuram estar sempre com seu material. Isso porque o contato direto com público em seu show permite que ali seja vendido seu produto.

⁸⁵ Capital social é um termo que remonta a análise clássica da troca social efetuada por Georg Simmel (SIMMEL, 2005; VANDENBERGHE, 2005). Leituras acerca do conceito de capital social são diversas: como controle social, como norma de nivelção, como controle de acesso a oportunidades, como rede de cooperação, como prática de concorrência, etc. (PORTES, 2000). Destaco aqui as duas mais comumente acionadas. Para Pierre Bourdieu (2000), é o conjunto de recursos, em potência ou efetivas, que estão à disposição de uma rede de pessoas que é o que possibilita as relações que podem ser utilizadas em práticas e ações de disputa e concorrência. Já para Robert Putnam (1997), é um conjunto de recursos para uso coletivo tendo em vista a cooperação. Portanto, uma rede de conexão entre as pessoas que se assenta em relações de reciprocidade e confiança – algo positivo.

Geralmente são vendidos durante as apresentações, ou seja, em larga medida os conhecedores da música são os consumidores do CD, são os frequentadores dos shows, o que remete a pensar numa perspectiva de circularidade, haja vista que o público compra porque já acompanha o trabalho do artista, instituindo-se, assim, um círculo de troca. Mas a apreensão da letra, e mesmo da música, certamente são resultado da escuta do CD. Ou seja, o fato de ter acesso ao material remete à obtenção de um “status simbólico” ao possibilitar que o produto seja culturalmente significado ao promover interação social. É assim traçado um circuito no qual passa a haver recíprocas interferências. Dessa forma, a canção popular paraense, como qualquer outro objeto estético, é representação que produz interação nos grupos sociais localizados no interior das sociedades complexas, sendo essa sua agência uma forma de fortalecimento dos laços identitários de convívio social (GELL, 1999; STRATHERN, 2012).

Em vários lugares da cidade é possível encontrar títulos de trabalhos de artistas paraenses à venda, como casas nas casas de show Espaço Cultural Apoena, Espaço Cultural Boiuna e Ná Figueiredo. Mas, ao mesmo tempo, há certas indicações de que o suporte material CD se tornou uma espécie de ornamento aos lugares de canção, o que lhe dá outra perspectiva de agência: para alguns interlocutores isso é uma outra forma de agência do objeto quando possibilita que as pessoas conversem sobre a capa, o artista, etc., não necessariamente sobre o conteúdo sonoro; de outro lado estão aqueles que apontam que isso não tem tanta importância, e que a finalidade é o conteúdo sonoro, o que pode ser obtido via compartilhamentos de arquivos digitais e plataformas de *streaming*. Tratarei a seguir sobre essa perspectiva do objeto agente em alguns trabalhos de artistas do mundo.

Em 2017 o cantor e compositor Pedrinho Callado, “músico da nova safra da Música Popular Paraense”, segundo o site [namusic.com.br](http://www.namusic.com.br),⁸⁶ lançou o CD *Música na Rede é Peixe*, no qual já acena a essa visada “da necessidade de trabalhar em rede, considerando as novas tecnologias de informação como um meio inevitável para quem trabalha com música na Amazônia”, do qual trataremos adiante. Por ora, vejamos seu primeiro trabalho, *Etnomúsica*⁸⁷, disco de 2003, no qual Pedrinho Callado já apontava no sentido de uma leitura artística do “cancioneiro folclórico” regional quando realizou a junção de temas folclóricos reunidos pelo Maestro Adelermo Matos a canções de sua autoria ou em parceria com outros artistas. O sentido da agência contida nesse produto está em ter possibilitado o acionamento de diversos e

⁸⁶ Disponível em: <http://www.namusic.com.br/discography/pedrinho-callado-hum-hum/>. Acesso: 19 mar. 2020.

⁸⁷ CALLADO, Pedrinho. *Etnomúsica*. CD. Belém do Pará: IAP, 2003. O trabalho é resultado da aprovação na seleção do Edital de Bolsa de Pesquisa-Trabalho (Processo de Criação Artística), do Instituto de Artes do Pará.

importantes nomes do mundo da canção paraense para compor o *cast* vocal e instrumental do CD. Cantando, estão lá Vital Lima, Lúcio Mouzinho, Any Lima e Marco André.

Embora ser paraense-amazônico não conforma uma etnia, o título Etnomúsica evoca uma referência à agência da identidade étnica na música local. Etnia são as características culturais e perspectivas sobre a realidade partilhadas que se desenrolam em um lugar pelo recurso à tradição e em vistas de uma organização (BARTH, 2000). Nesse caso, a ação discursiva expressa no artefato cultural é uma possibilidade de interação entre o artista e outros agentes que é articulada em um contexto social preciso por meio de duas formas de agenciamento da etnia, a tradição e o sentimento de pertencimento ao lugar. Isso tem sentido de ser o subsídio para a fundamentação dos pressupostos de uma identidade étnica que o artista busca veicular na sua obra, o que, em última instância, mantém uma fronteira étnica porque pauta uma perspectiva ideológica como meio de manutenção das “origens” da música paraense.⁸⁸

E isso é erigido como alusão à construção sonoro-simbólica de uma identidade étnica paraense-amazônica como unidade contrastativa ao Estado nacional como uma comunidade imaginada, construção que se mostra como expressão da cultura paraense como uma reação à exposição da influência cada vez mais acentuada da cultura musical do mercado globalizado. Dito de outra forma, tanto nesse trabalho que ora trato como em eventos – Terruá Pará, Festival Se Rasgum, festivais de canção, etc. – o que se nota é a necessidade de se definir, numa dialética de manutenção e transformação, uma música paraense e um grupo diante de outras músicas e outros grupos.

Participaram da gravação do CD Etnomúsica Luiz Pardal, Jacinto Kahwage, Adelbert Carneiro, Delcley Machado, Nazaco Costa, Márcio Jardim, Yuri Guedelha e Ziza Padilha, todos artistas de destacada importância e bastante atuantes na cena local do mundo da canção, como se verá mais à frente, o que ratifica e legitima a produção no cenário. Isso significa dizer que o CD é o resultado de um processo de interação social proporcionado pela atuação de Pedrinho Callado. Dessa forma, ao entrelaçar “temas” folclóricos estilizados a canções suas, haja vista que alguns temas, como Vaqueiro do Marajó e Marambiré foram mote de criações para os compositores Eduardo Dias e Beto Paixão, respectivamente; na mesma esteira do recurso a ressimbolização do folclore foram gravadas com arranjos “modernos” os temas de Domínio Público “Çairé”, “Banguê”, “Xote Bragantino” e “Sirirá”. Trata-se de temas que, como

⁸⁸ E, a seguirmos a proposta de Barth (2000), aqui se nota que a produção de Pedrinho Callad pode ser tomada como elemento de uma fronteira étnica, embora o conceito diga respeito a definição de um grupo, e não da matéria cultural (música paraense étnica) que nesse caso é assim definida. Ademais, isso se manifesta em várias outras produções musicais no mundo da canção que se pautam pelo acionamento do regionalismo.

apresentado no Capítulo 1, compõem o repertório dos grupos de expressão folclórica e que foram coligidos em pesquisa pelo já citado Adelmo Matos.

Dessa forma, pode-se verificar agência dessa sua obra ao promover processos de interação entre estes atores que a construíram. Nisso estão colocados os processos de escolha de repertório e de artistas participantes como um elemento fundamental para a ratificação da perspectiva do artista autor do CD, o que certamente está em consonância com o contexto daquele processo musical. A escolha de um título como “Etnomúsica” para um trabalho de arte musical já deixa bem claro que se trata de uma abordagem artística que atina as possibilidades dadas pela cultura como forma de expressão artística. Fica evidente que a agência do artista se mostra no empoderar-se no circuito e a sua criação como um dado interpretativo da realidade cultural na qual está inserido. Nesse sentido, o recurso à tradição é fator essencial para esse empreendimento. É nesse sentido que autor da obra cita as figuras emblemática do Mestre Verequete (1916-2009)⁸⁹, e o Maestro Adelmo Matos (1916-⁹⁰, pesquisador e folclorista, nos agradecimentos do álbum.

Quadro 2: CD Etnomúsica

Trabalho: CD Etnomúsica (2003)	Participantes	
	Músico	Instrumento
Artista: Pedrinho Callado Descrição: violonista, guitarrista, produtor, instrumentista, compositor e cantor. Faixas: 13 Gravado no Amazon Midas Studio Técnico de gravação: Jacinto Kahwage e Luiz Pardal	Arley Bichara	Saxofone
	Adelbert Carneiro	Contrabaixo
	Fabício Lobinho	Percussão
	Yuri Guedelha	Flauta
	Márcio Jardim	Percussão
	Nazaco Costa	Percussão
	Lúcio Mouzinho	Voz
	Vital Lima	Voz

⁸⁹ Nome artístico de Augusto Rodrigues Gomes, um dos mais representativos artistas belemenses do carimbó.

⁹⁰ Músico, pianista, cantor tenor e pesquisador de folclore, Adelmo Matos criou, no início da década de 1970 o Grupo Folclórico do Para, nas dependências do Colégio Estadual Augusto Meira, onde era professor, como resultado de pesquisa “Coleta de Temas Folclóricos do Pará”, sob o incentivo e apoio de Renato Almeida. Disso resultou gravação de um LP com músicas produzidas pelo próprio Maestro, a partir de temas que coletou nas pesquisas de campo, tocadas por músicos integrantes do Grupo Folclórico do Pará, no estilo “pau e corda” (MATOS, 2001).

Design gráfico: Ronald Ruffeil Composições: 4 autorais Parcerias: Dand M; Outros compositores: Beto Paixão; Eduardo Dias; Mestre Verequete Domínio Público: 6 músicas	Marco André	Voz
	Any Lima	Voz
	Ziza Padilha	Violão
	Delcley Machado	Guitarra
	Luiz Pardal	Bandolim, harmônica, teclados e arranjos
	Jacinto Kahwage	Piano; teclados e escaleta

Se, como disse Gell (1999), o objeto de arte é um sistema de ação – o que paradoxalmente o retira da condição de objeto –, temos nesse CD um artefato sonoro que retrata a cultura folclórica local. De maneira estilizada, em Etnomúsica há elementos que o legitimam como um agente, na medida em que veicula os usos da “música de raiz” como manifestações de um sentido original e que origina outras ações. Assim, à música “folclórica” Etnomúsica dá um verniz de “popular”, mas ainda na senda da perspectiva mantenedora da tradição e da cultura popular como fonte de processos intersubjetivos de relações sociais assentadas sob a noção de valorização da pressuposta etnia mestiça amazônica.⁹¹ Isso se expressa nas narrativas que o trabalho aciona, como representações de experiências socioculturais do cotidiano, todavia agora resultantes do deslocamento de significados reais no sentido de uma “estética da apropriação” (CERTEAU, 1994).

Mas, certamente para que haja entendimento do que busca expressar a composição deve haver uma cultura que lhe subjaz, uma comunidade de sentidos formada por indivíduos que estão aptos a entender a mensagem. Isso é fator fundamental para que haja a relação social preconizada pela agência do objeto artístico. O que está expresso na obra Etnomúsica é uma interpretação musical de temas folclóricos “reatualizados numa estética nova”, nas palavras de Pedrinho Callado, ou de canções inspiradas nesses temas como força performativa que se tornam facilmente inteligível para quem “conhece” a realidade cultural ali descrita.

Ao longo da obra do artista estão pequenos textos com definições de algumas das manifestações folclóricas coligidas e sistematizadas por Adelermo Matos e que acabaram por vir a compor o repertório das manifestações folclóricas do Estado do Pará. Vejamos três desses

⁹¹ Cabe salientar que a perspectiva “étnica” de predominância de mestiços – negros e índios – nas manifestações folclóricas componentes da cultura regional paraense já compunham as reflexões do folclorista Bruno de Menezes (COSTA, 2015).

pequenos textos que são acionados como ilustração: Batuque Amazônico, “conhecido como “ponto de umbanda” e “doutrina, é um estilo diretamente ligado as crenças afro-brasileiras. No município de São João de Pirabas é muito cultuado; Retumbão, “em 1798, os negros escravos conseguiram permissão para construir uma igreja em homenagem ao santo negro, São Benedito, na cidade de Bragança – PA, dançavam ao ritmo que retumbava”; Lundu, “dança trazida pelos escravos Bantos de Angola. Essa foi ex-comungada pelo Papa no período Brasil-colônia devido a sua sensualidade. Ainda hoje é admirada na ilha do Marajó”. Há ainda os pequenos textos sobre Banguê, o Marambiré, o Carimbó, o Vaqueiro do Marajó, o Siriá e o Boi-Bumbá (CALLADO, 2003).

Essas manifestações – que denominam ao mesmo tempo a música e dança coreografada obre o tema nos vários grupos folclóricos paraenses que existem em Belém – todavia adquirem a possibilidade de serem re-presentadas e re-significadas em forma de música popular, com arranjos – que se dividem entre o autor do CD e os destacados músicos da cena Ziza Padilha e Luz Parda –, com uma base instrumental sofisticada de baixo, bateria, guitarra, teclados e instrumentos de sopro, além de destaque para um aparato de percussão que procura ditar a cara “nativista” das músicas, haja vista que buscam se aproximar do que é entoado na primeira gravação de algumas dessas canções, que estão no disco do Grupo Folclórico do Pará, do ano de 1971 – feitas no estilo “pau e corda” – curimbós (tambores), maracas, banjo, flauta e rabeca.

O que esse material coloca para nossa observação é um ponto de partida para traçar os nexos de relação entre a música popular e um “substrato”, o mote folclórico. Dessa forma, a produção artística anteriormente apresentada é se encontram sob a égide do imperativo da cultura como expediente performativo que se desenvolve como um recurso de natureza social. Assim, a perspectiva artística/estética ilustra um caso de agência, pois considero que age sobre o artista e enceta relações, como motivações para atuação no mundo da canção e, mais precisamente, na cena local, haja vista que atua como um processo musical carregado daquilo que Roy Wagner chamou de contexto simbólico (2012). Dito de outra forma, é um artefato centrípeto, que dota de elementos de significação simbólica aquilo e aqueles que a ele estão entretecidos.⁹²

Na esteira dessa pegada que ressalta as incorporações de elementos regionais, Pedrinho Callado lançou em 2008 o CD Hum-Hum. Pode-se notar que a escalada sobre a temática

⁹² No entanto, cabe ressaltar que essa configuração contextual altera-se devido ou às transformações internas consequência das múltiplas e as vezes conflitantes ações ativadas no seu interior, ou devido a ações externas, como decorrências de articulações entre distintos contextos simbólicos (WAGNER, 2010).

regionalista nesse trabalho se assenta em um objeto cultural mais preciso, que é o carimbó, enquanto o anterior, Etnomúsica, como mostrei, estava assentado em uma proposta de dar uma panorâmica da diversidade de ritmos paraenses. A foça do discurso sobre carimbó (um exemplo do que desenvolvo na categoria *atitude carimbozeira* no capítulo 3 deste trabalho) se mostra na música “Carimbozinho”, num fraseado que se enleva no trecho cantado que diz “eu prefiro carimbó”. Composta na orla da cidade de Marapanin, nela incidentalmente, aparecem: um trecho de Mestre Verequete cantando “lá onde nasceu o carimbó”; e um discurso de Pedrinho, no qual diz: “Existe uma grande busca da origem do carimbó, talvez tenha nascido em Marapanin, em Belém, em Marajó ou em outro lugar, mas só sabe ao certo que o carimbó nasceu no Pará.”⁹³

Abaixo a letra de Carimbózinho.

Música: Carimbózinho⁹⁴
Compositor: Pedrinho Callado

Ela é de sândalo sentada
Fugindo da arraia,
Eu sem sandálias na praia
Porfiando ao pôr-do-sol.
Eu sou de lua, ela de lente
Dispensa um Campari.
Pare! não me compare,
É que eu prefiro o carimbó!
Ela vai pra Roma
Eu, Praia do Amor
Vou pra Romana
Amando eu vou
Eu sou do sítio,
Ela é situação
Nem pisa na areia
Ela vai pra Roma
Eu, praia do Amor
Vou pra Romana
Ê mana eu vou!
Ela é bacana, não anda só
Já quer ir embora.
Embora eu queira um carimbó!

Num arranjo construído com rigor harmônico – construção em acordes dissonantes -, todavia a melodia da canção se encaixa no ritmo compassado, de “vai e volta”, que caracteriza o “original” carimbó pau e corda. A letra descreve uma situação decorrente do contato entre

⁹³ CALLADO, Pedrinho. *HUM-HUM*. CD. Belém do Pará: Tratore, 2008.

⁹⁴ Idem. Faixa 1.

dois personagens, citando lugares (a cidade de Roma, praia de Romana, praia do Amor). Portanto, na canção estão presentes os elementos que remetem ao carimbó, mas que procuram ir além da simplicidade melódica e harmônica que o caracteriza. Sobre isso, o autor acentua que se trata de inevitavelmente remeter sua criação à “música paraense ‘orgânica’, que é a sustentação da tradição musical amazônica como combinação de diversos elementos, matrizes que se conversam e geram um gênero novo, mas tradicional”, diz Pedrinho.

Dessa forma, por meio do que vimos até aqui, se instaura por meio do discurso do artista a legitimação do processo criativo como bricolagem, como leitura culturalista, mas que, bem vistas as coisas, é mote de uma invenção de cultura, na medida em que busca canalizar as existências espontâneas, então dispersas, numa finalidade, que é a forma musical de revelação da realidade social, sendo que esta é, também, responsável – e consequência – da invenção da cultura no agenciamento dos elementos efetivados pelo artista. Nesse sentido, há, por meio da canção, uma apresentação da possível tradução da realidade da região, como expressão da sua “agudeza intelectual”, como “conhecimento alegre” (gaia ciência), tendência que os compositores brasileiros têm de se expressarem, com certo refinamento, sobre a realidade que os cerca (WISNIK, 2001).

O quarto⁹⁵ disco de Pedrinho Calado, “Música na rede é peixe”⁹⁶, de 2017, além de explicitamente ressaltar a importância da(s) rede(s) sociais no processo de construção da obra artística, também tem ritmos regionais, como o carimbó e o xote, mas incursiona, e assim remete a proposta estética, para outros ritmos, como o merengue e guitarradas. Esse produto também é demonstrativo da importância nodal de Pedrinho Callado na rede social de artistas do mundo da canção paraense. Primeiro, porque acionou a participação de artistas destacados desse mundo, atuantes nas cenas local da canção, como Mário Mouzinho e Larissa Leite, além dos artistas da cena de brega Chimbinha⁹⁷ e Edilson Moreno. E também dele participa o músico Felipe Cordeiro, um dos mais destacados artistas da cena translocal.

No dizer de Ná Figueredo, Felipe Cordeiro, junto a Lia Sophia e ao próprio Pedrinho Callado, é um dos principais articuladores da universalização do carimbó; e talvez o grande responsável pelo conhecimento dele fora do estado e do país. E aí ressaltat uma questão: as discussões sobre “modernidade/tradição”, algo já ultrapassado e o que ele vê ainda como um empecilho ao fortalecimento da música paraense. Nesse sentido, diz:

⁹⁵ O terceiro é uma coletânea, de 2012.

⁹⁶ CALLADO, Pedrinho. *Música na Rede é Peixe*. CD. Belém do Pará: Namusic, 2017. Projeto Aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura Tó Teixeira e Guilherme Paraense, da Fundação Cultural do Município de Belém.

⁹⁷ O mais destacado músico da cena de brega paraense, criador da extinta Banda Calypso, reconhecida como o maior destaque da música paraense em escala nacional nos últimos anos.

O carimbó só vai sobreviver se parar com essa história de que fulano plagiou carimbó, deturpou, sacaneou. Isso foi muito usado naquele velho debate Pinduca/moderno *versus* Verequete/raiz. A preocupação deve ser, e isso é trabalho do governo, o Estado tem que dar o suporte, o grupo que faz o carimbó raiz tem que sobreviver, tem que ter o suporte. Não se preocupa em incentivar, em fortalecer a identificação, só quer usar.

Imagem 2: Capa e contracapa do CD Música na Rede é Peixe



Capa do CD “Música na Rede é Peixe”: concebido como expressão imagética colorida da sonoridade moderna-tradicional. Fonte: foto do autor.

Novamente, está ali uma leitura moderna do tradicional de maneira que se mantém a proposta do artista de “atualizar a identidade das matrizes musicais” da região. Trata-se de um disco com busca a utilização de programações e de teclado e outros recursos. Nas parcerias e participações estão nomes destacados do mundo: Ziza Padilha, Manoel Cordeiro, Felipe Cordeiro, Almino Henrique. Nos arranjos Pedrinho Callado, Ziza Padilha⁹⁸ e Manoel Cordeiro. Músicos que atuaram na gravação: Ziza Padilha (guitarra), Figueiredo Jr. (guitarra), Ney Rocha (contrabaixo), Duda Silva (bateria), Patrícia Rabelo (vocal), Billa Boy (percussão).

Segundo consta em um release da obra de Pedrinho Callado,

[O] trabalho vem expressar uma identidade própria de sua região de origem, a Amazônia, sem deixar de lado em nenhum momento a possibilidade do flerte com um som que pulse moderno e universal. A partir do carimbó (um dos mais importantes ritmos da Amazônia) sempre presente em seu trabalho, o artista buscou extrair levadas aliadas a um sotaque mais contemporâneo e que pudessem gerar um toque enriquecido de sabores inusitados. O namoro com

⁹⁸ Também é produtor, guitarrista e proprietários do Estúdio Zarabatana, onde o CD foi gravado.

os graves e tambores também é outra particularidade que distingue este trabalho.⁹⁹

Como ressalta o trecho, trata-se de um trabalho amazônico que tem intenções de universalidade-globalidade. Isso tem como ponto de partida o carimbó – referência de base da obra do artista –, mas como re-atualização dessa matriz sonoro-identitária que visa ser a integradora. Dessa forma, o caráter proteano dessa perspectiva musical se identifica ao contexto de metamorfose do mundo contemporâneo. Isso cabe retomar como um ponto nevrálgico no processo musical, haja vista que a performance dos músicos na gravação dos discos de Pedrinho Callado se deva seguir, obviamente, a visão do projeto do autor-produtor.

No entanto, não se pode descartar completamente que tais performatividades sejam *agência* dos músicos, pois estão ali colocados para *fazer* emergir o arcabouço das suas formações individuais, interesses, capacidade criativa e “pegadas”¹⁰⁰. Por exemplo, o baixista Ney Rocha e o baterista Duda Silva, que tocaram no CD são músicos bastante atuantes na cena de Belém, realizaram diversos trabalhos com vários outros artistas da música popular e da cena de música instrumental da cidade. Isso lhes assegura duas coisas: uma de âmbito mais “pessoal”, que é ampliação do seu capital social; e outra que atinge diretamente a cena, as suas atuações em diversas frentes – estilos – certamente promove implicações que aparecem no produto final – a música gravada.

Ainda com relação ao *Música na Rede é Peixe*, Pedrinho Callado aponta que seu objetivo é apresentar o seu reencontro com a “genética” musical da beira rio, buscando apresentar uma estética de sonoridade colorida que mistura dois lugares: o interior e a cidade. Como reminiscência de memória, diz o artista que vem da infância sua memória musical que está marcada por merengues, lambadas, guitarradas que tocavam nas rádios da sua época de infância, embaralhando tudo para apresentar com sua pegada. E assim o fez no CD. Mas é a canção dotada de um caráter universal, e por isso se permite variação, situação essa que já havia sido detectada por Nietzsche, quando afirma que é por meio da melodia espontânea que nasce a estrutura da canção popular (NIETZSCHE, 1999). Acrescentaria que isso legitima a

⁹⁹ Disponível em: <http://pedrinhocallado.blogspot.com/2016/11/album-cd-musica-na-rede-e-peixe.html>. Acesso: 19 mar. 2020.

¹⁰⁰ No mundo musical, pegada é uma espécie de elemento definidor do estilo pessoal de cada músico: maior ou menor sutileza, maior ou menor agressividade, maior ou menor recurso técnico, estilístico-sonoro, etc. Poderíamos dizer que é o “timbre” de cada músico. Sendo assim, nenhum músico toca de maneira idêntica a mesma peça musical como outro já fez. Óbvio que se trata de uma delimitação como fato social, haja vista que é o Mundo quem define a “pegada” distinta de cada músico, embora seja comum o próprio músico se definir como portador de pegada própria, distintiva.

estilização dos temas folclóricos e da “memória musical” de Pedrinho Callado, como base, estrutura constituinte, para os aportes de seu discurso literário-musical, pois,

Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em imitar a música: daí começar com Arquíloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música (NIETZSCHE, 1999, p. 49).

Por meio dessa ampliação do discurso cancional que se assentava em uma estrutura de sentimento que toma o folclore como base o artista angariou capital na cena translocal, como se verá mais à frente. Isso demonstra que a produção artística é resultado das redes tecidas nas redes sociais por Pedrinho Callado. A importância de se ir cada vez mais até camadas mais profundas sobre a sonoridade da região, no intuito de “catar aquilo que ficou na rede”, como diz o músico numa metáfora à uma pesca – como pesquisa, o que resultou na produção do objeto artístico – é fundamental para o sentido da sua atuação. Um segundo ponto é fortalecer o espraio dessa produção na rede virtual digital, dessa vez, metáfora ao processo de globalização, ou seja, lançar essa produção de maneira que se manifeste em sua agência num escopo mais amplo. E aqui um paradoxo: se tomarmos o CD Música na Rede é Peixe, a rede é um meio de apresamento/limitação (coleta de material para pesquisa e feitura do objeto artístico), mas também meio de liberação/expansão (a rede mundial de computadores como canal para espraio da produção musical).¹⁰¹

Uma questão importante que outra vez remete à rede, dessa vez a internet nas atuais possibilidades de produção artísticas está no fato de que, mesmo sendo uma produção localizada-territorializada, a obra de Callado tem como experiência o fato de que suas canções tem material gravado em diversos lugares, como informou o músico: “uma voz gravada em São Paulo e uma percussão que foi gravada em Paris, um contrabaixo em outro lugar.” As distâncias, como produto social, não são mais um dado objetivo que seja impedimento para o mundo real, ainda que a isso esteja subjacente o fato de que se trata de possibilidades ditadas por oportunidades que não estão lançadas a todos.

¹⁰¹ Trata-se de atentar ao fato de que o objeto artístico prende, no caso a música “presa” no artefato CD (este uma rede que prende a música), mas “conectada em rede”, haja vista que está disponível no ciberespaço. Portanto, não se trata apenas de um produto artístico, mas sim de algo dotado de agência. Sobre essa ideia de apreensão pelo objeto artístico, este como um agente, cabe aqui referenciar o artigo “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, de Alfred Gell (2001). Nele, Gell defende a tese de que a definição estética de um objeto artístico não satisfaz a possibilidade de leitura de um artefato artístico.

Sendo assim, a forma de interação remota que é possível para aqueles que fazem música na região é um fator importante para ultrapassar as “distâncias” estéticas e culturais, já que o acesso como deslocamento depende das possibilidades de utilizar os meios disponíveis para o espraio das produções. Portanto, ainda que seja uma produção localizada geograficamente com premissas de manutenção de uma identidade musical, todavia isso parece ser secundário, haja vista o interesse na visada global, ou cosmopolita, para que a canção paraense se torne um produto inserido no mercado mundial, via as várias trilhas possibilitadas pela internet.

2.2.2. Agenciamento de referenciais identitários na cena local: a guitarrada

A guitarrada é um tipo de música instrumental. Não é uma canção popular, ainda que em algumas haja letra, na verdade, um ou dois versos, como um refrão que repete ao longo da peça musical, como mote ou contraponto (ou “contracanto”) à música. Todavia, como aqui estou tratando dos elementos de simbolização e criatividade em artefatos musicais como agentes, é incontornável não tratar de subgênero de música popular por motivos que estão expostos a seguir.

Primeiramente, o termo subgênero se refere ao fato de que a guitarrada está no interior do conjunto que chamo de cena local de canção popular como uma dimensão do mundo da canção. Em segundo lugar, vários artistas do mundo da canção apresentaram-se na cena local como instrumentistas de guitarrada, com destaque para a Guitarrada das Manas, Pedrinho Calado e Felix Robatto; e na cena translocal, como se verá adiante, os “mestres”¹⁰², Felipe Cordeiro e Manoel Cordeiro. E é essa condição de instrumentistas/cantores/compositores que legitima a que aborde o fenômeno da guitarrada. Dessa forma, podem ser estabelecidos meios

¹⁰² A ideia de construção da figura de um “mestre da guitarrada” se segue a ideia de legitimação da autoridade do artista, o que por sua vez é diretamente proporcional ao capital social por ele angariado no mundo. Dessa forma, embora o guitarrista Felipe Cordeiro não tenha uma “autoridade etária” que o consagre como mestre, haja vista que a ideia de ser um mestre, tal como consagra o termo a cultura popular, que é de onde se origina, passa pelo reconhecimento social – no caso dos Mestres da cultura popular, pela comunidade – da sua atividade biograficamente reconhecida como ancestralidade. Mas, no caso de Felipe Cordeiro, fica claro a associação entre a sua atuação vinculada à invenção da nomenclatura “mestres da guitarrada”, o que remete, por sua vez à criação e ao sucesso angariado pelo grupo Mestres da Guitarrada, grupo formado por três músicos – Mestre Aldo Sena, Mestre Vieira e Mestre Curica – criado pelo guitarrista da cena local de rock na época Pío Lobato, o que será tratado a seguir. Acerca do termo “mestre”, cabe apontar que se trata de um termo que tem origem na perspectiva de legitimação social devido à atuação do agente em uma comunidade especificamente como criador, conhecedor que pode acionar um saber ancestral, e não como reproduzidor, o que seria o viés daqueles que integram a indústria cultural da música popular, que por sua vez usa o termo “mestre” como recurso performático. Sobre a vitalização da cultura tradicional, ver: IKEDA, 2013.

de captação de capital social por esses artistas, por meio dos seus nomes artísticos, como agentes na figuração sociocultural do mercado de bens culturais do mundo.

A guitarrada por muito tempo foi tratada como um ritmo: poderia ser tocada, ao ritmo da lambada, qualquer música. O que a caracteriza é o solo instrumental do instrumento de corda que lhe deu o nome. Geralmente, o tocador dos solos, cujo alguns se identificam como “guitarreiros”¹⁰³, principalmente os que tem em vista o acionamento da dimensão simbólica como invenção cultural identitária, notadamente os que atuam na cena translocal, do que tratarei mais à frente no trabalho,¹⁰⁴ é acompanhado por mais dois guitarristas: “uma que faz a base, palhetando com os acordes, e outro que também faz base, mas com acordes em outra região do instrumento e puxando [de baixo pra cima] as cordas”, descreve o mestre da guitarrada João Gonçalves, um dos primeiros guitarristas de guitarrada na história da música local¹⁰⁵ que, todavia, não passou à constituição do que veio a ser o mainstream da guitarrada nesse processo musical.

Todavia, a guitarrada é uma expressão musical que acabou por se tornar um gênero musical. Ou seja, passou à indústria de bens culturais do campo indústria fonográfica como um produto dotado de características próprias, o que levou a que pudesse ser tratada pela ótica sociológica de que se trata de uma promotora de relações intersubjetivas mediando, de forma reflexiva, experiências de sociação e interação social como vínculo efetivo de coesão social (CASTRO, 2012).

A guitarrada passou a ser um tipo de música reconhecido na cena após a retomada, ou “resgate”, como geralmente ao processo se referem os interlocutores e mediadores sociais, e também os artistas, após a ação social, na esteira de uma produção acadêmica de sua autoria, do já citado Pio Lobato¹⁰⁶, o que remonta ao ano de 2003, com o show *Mestres da Guitarrada* e lançamento, em 2004, do CD *Mestres da Guitarrada*, seguido pelo CD álbum duplo *Música Magneta*, em 2008. De certa forma, como se estruturou a leitura sobre o que é a guitarrada, ou

¹⁰³ É comum o tocador de guitarrada aparecer identificado como “guitarreiro”, e não guitarrista. Provavelmente se trata de um marcador de lugar social carregado de simbolização diferenciante no mundo da canção; e, também provavelmente, acabou por ser termo abarcado pelo aparato midiático, com o mesmo intuito de instituir uma perspectiva identitária extra-musical. Talvez daí venha o trocadilho para o nome de um álbum do músico Manoel Cordeiro, *Guitar Hero Brasil*, de 2019 (Cap. 6). “Guitarreiro do mundo” é nome de um álbum do Mestre Vieira. VIEIRA, Mestre. *Guitarreiro do Mundo*. Nã Music, 2015.

¹⁰⁴ Cap. 6.

¹⁰⁵ No momento em que escrevo essa passagem estou em trabalho de ensaio para um show com o guitarrista João Gonçalves, atuando como guitarrista-base para sua performance como solista. Algumas considerações do músico aparecem aqui como comunicação informal, geralmente comentários feitos durante os ensaios e reuniões em estúdio.

¹⁰⁶ Na época, o músico atuava como guitarrista da banda de rock Cravo Carbone, que tinha como mote a proposta sonora de mesclar ritmos locais àquele gênero. Sobre o trabalho acadêmico, trata-se do TCC para graduação em Educação Artística intitulado “Guitarrada – um gênero do Pará” (LOBATO, 2001).

a cena de guitarrada, é uma narrativa tributária das ações ensejadas pelo trabalho desse músico. Tal atitude performática de retomada da guitarrada como música regional de caráter identitário é uma criatividade como invenção cultural.

Na dimensão internacional, as experiências do Mestre Solano em suas narrativas são marcadas por essa reivindicação da “divulgação” do ritmo local para o mundo. Com 19 álbuns em sua trajetória lançados com o gênero da guitarrada, Mestre Solano é uma dos criadores da guitarrada, junto com aqueles já citados anteriormente. Sobre isso, diz:

Ainda se surpreendem com minha agilidade [a rapidez na execução, o que é marca desse gênero] para tocar [tem 80 anos, com 67 de trajetória musical]. Levo o nome do Pará para onde eu vou. Já fiz show em oito países. Nós começamos com a guitarrada, que nasceu aqui no Pará, é nossa que nem o carimbó, ninguém toma.¹⁰⁷

Como se vê no trecho, a defesa da autenticidade da “origem” do ritmo é marac nos discursos do artista. E isso se vê reiteradamente ao longo das falas e das abordagens midiáticas, que se imiscuem para a invenção do mote da originalidade e autenticidade como elemento fundamental na cena. Emblemático é ressaltar que o Mestre Solano foi tema de uma composição do violonista Sebastião Tapajós, na música “Rei Solano”, que fez parte da trilha sonora da novela da Rede Globo de Televisão, *A Força do Querer*, de 2017.¹⁰⁸

Do ponto de vista da leitura da sua dimensão social, a guitarrada é um exemplo muito bom do que seja um processo de hibridização no campo musical. É um gênero resultante da fusão de cumbia, merengue, carimbó, choro, maxixe e Jovem Guarda. Seu surgimento está situado nos anos 1970, na região do baixo Tocantins associada à figura de Joaquim Vieira, o Mestre Vieira¹⁰⁹ (LOBATO, 2001; CASTRO, 2012; CARAVEO, 2019). Junto com esse, Mestre Curica (banjista, tocador de carimbó, músico e arranjado de parte dos trabalhos de Mestre Verequete no regional que o acompanhava, o Grupo Uirapuru) e Aldo Sena (que foi

¹⁰⁷ “A guitarrada do Mestre Solano invade o Arraial do Círio”. *Jornal O Liberal*. Belém, 9 e 10 de outubro de 2021.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ “Joaquim de Lima Vieira, ou Mestre Vieira – o criador do gênero musical guitarrada –, como ficou conhecido, nasceu na cidade de Barcarena, no estado do Pará, no dia 29 de outubro de 1934. Autodidata, a partir dos cinco anos de idade desenvolveu habilidade em vários instrumentos musicais: banjo, violão, cavaquinho, bandolim e, posteriormente, a guitarra elétrica. Vieira esteve ligado a grupos musicais locais desde a infância; no repertório, acumulou experiência na prática de diversos gêneros musicais locais – como o carimbó, o brega, o lundu –, nacionais – samba, baião, choro – e transnacionais – merengue, mambo, cumbia, entre outros. Com repertório autoral, em 1978, Mestre Vieira lança o emblemático LP *Lambadas das Quebradas Vol. 1* pela extinta gravadora Continental. Este disco marca a história da música popular paraense, sendo considerado pioneiro no que se refere à gravação de um disco totalmente voltado para o gênero musical lambada. Metade do repertório deste LP foi dedicado às composições instrumentais sob forte interferência do choro, da música regional e afro-latino-caribenha. Esta vertente, também conhecida como lambada instrumental, posteriormente se consolidaria como guitarrada” (CARAVEO; CHADA, 2019, p. 339).

guitarrista da banda Os Populares de Igarapé Miri, criada pelo já citado João Gonçalves) formaram o Mestres da Guitarrada, fenômeno midiático que acabou por provocar uma retomada da guitarrada como música paraense, agora não mais associada à periferia e aos bregas (aos 1970, 1980), mas sim como um produto midiático emblemático da cultura musical paraense, e de consumo de jovens da classe média local da centralidade da cidade como resultado dos processos de metamorfose da música paraense (anos 2000). Cabe atentar que na esteira dessa “moda da guitarrada” estudos acadêmicos também acabaram por 95eco-la como objeto nos últimos anos,¹¹⁰ além de artistas que se atuam como pesquisadores do ritmo, como os já citados Félix Robatto e Pedrinho Callado.

Deve-se a esse processo a perspectiva aqui ensejada de que a guitarrada é um artefato musical agente. Primeiro, porque se impôs como um fenômeno musical que grassou no processo social local incitando uma retomada de sua prática que, efetivamente, se consolidou como valorização de um “substrato” da música paraense: é ele a expressão de uma singularidade sonora; assim, acabou por instituir formas de sociabilidade na cultura musical local e numa cena translocal por atores que também a tomaram como suporte. Em segundo lugar, os elementos extramusicais que dela decorrem possibilitaram a construção de narrativas de valorização da cena local em uma escala maior, o que levou a que em outros lugares fossem formados grupos de guitarrada, como o carioca Noites do Norte, com o qual o Mestre Vieira chegou a tocar em um videoclipe¹¹¹, formado por músicos cariocas. Por fim, as ações de política de Estado também foram agenciadas pela guitarrada, quando em 2011 o então governador Simão Jatene promulgou a lei 7.499/11, que no art., 1º declara a guitarrada como patrimônio de natureza cultural e artístico do Estado do Pará.¹¹²

Em outubro de 2017 foi comemorado os 83 anos do Mestre Vieira, com uma apresentação no Teatro do Sesi que contou coma a participação do violonista Sebastião Tapajós, de Mestre Solano e Mestre Laurentino¹¹³. Algum tempo antes, Mestre Vieira tinha se

¹¹⁰ Cf.: CASTRO, 2012; CARAVEO, 2019; CARAVEO e CHADA, 2019; LIMA, 2017. Há ainda o livro *Ondas Tropicais – A invenção da lambada e do beiradão na Amazônia moderna*, que, segundo o autor, “resgata as origens da guitarrada, música que não aparece para o Brasil”. De autoria do jornalista gaúcho Fernando Rosa, foi lançado na programação Music On The Table, no Festival Se Rasgum de 2019, no Teatro da Estação Gasômetro, com comentários e discotecagem do autor.

¹¹¹ “Noites do Norte feat. Mestre Vieira”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VU_910oYkQU. Acesso: 20 mai. 2019.

¹¹² “Guitarrada é declarada patrimônio cultural do Pará”. Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/noticias/cultura/noticia-139498-guitarrada-e-declarada-patrimonio-cultural-do-para.html> Acesso: 20 mai. 2019.

¹¹³ “O mais antigo roqueiro do Brasil”, que teve seus 93 anos comemorado com o show “Baile do Mestre Laurentino” acompanhado pela banda Brazzonnia, evento que “reuniu quase todos os estilos da música paraense”, com artistas da cena local, como os “consagrados” Dona Onete, Sammliz, Roosevelt Bala, Pantoja do Pará, Eloi Iglesias, e os “novos” Pelé do Manifesto, Nicobates, Juca Culatra, Banda Sevilha, Layse Rodrigues, Marapuama

apresentado no evento “Territórios da Arte – Interculturalidades”, em Niterói, numa promoção da Universidade Federal Fluminense, no qual “[se apresentou] fazendo a vontade do povo e mostrando o que é nosso, [tocando] música de qualidade”.¹¹⁴

O músico Pedrinho Callado, que como vimos anteriormente, se tornou um grande artistas da música de coloração regional se destacando como um dos importantes nomes do mundo da canção paraense tocando músicas que se inspiram e remetem ao carimbó, também se apresentou como um tocador de guitarrada, ainda que inserida num conjunto em que há xote, carimbó, zouk, etc. Dessa forma foi que assumiu e passou a praticar um gênero musical local que angariou bastante capital nesse processo de retomada da música paraense como Nova Música Paraense. Essa perspectiva se apresenta já na dimensão performática de sala construção imagética, quando aparece empunhando uma guitarra, na capa do disco *Música na Rede é Peixe*, sobre que escreveu: “O som da guitarra que apimenta nosso jeito de tocar é muito presente [no disco], já que os três arranjadores (Pedrinho Callado, Ziza Padilha e Manoel Cordeiro) a tem como instrumento principal no álbum”¹¹⁵.

Em novembro de 2018 Pedrinho fez uma apresentação no Programa do Ratinho, do canal SBT. Nos momentos iniciais da sua participação, o apresentador e o artista paraense conversaram brevemente sobre a dimensão territorial e a diversidade da cultura brasileira. Em seguida o músico falou sobre o que iria apresentar, uma música “ritmo de guitarrada”, que foi assim definida por ele:

É um ritmo paraense, criado pelo Mestre Vieira. É uma espécie de uma mistura de lambada com carimbó e uma música instrumental interessante. Parabéns Ratinho por trazer uma música instrumental de raiz, diferente.¹¹⁶

Acompanhado pelo também guitarrista paraense Gileno Foinquinos, mais um baterista e um baixista, Pedrinho executou a guitarrada para um corpo de jurados, já que sua apresentação foi realizada no quadro “Dez ou Mil”, uma espécie de programa de calouros. Desse quadro de jurados fazia parte a dançarina Lola, que chamou a atenção para o fato de que a música que foi

e Dubblacksound, na casa de shows Palafita. Diz a reportagem que Mestre Laurentino e Dona Onete foram lançados no mundo da canção paraense pela banda Coletivo Rádio Cipó. Mas “enquanto Dona Onete seguiu por um caminho de música mais regional, como o ‘carimbó chamegado’, Mestre Laurentino fez sucesso com o rock “Loirinha Americana”, canção gravada por Gilberto Gil, pelo rapper Marcelo D2 e pela banda pernambucana Mundo Livre S/A. “Rock na veia nos 93 anos de Mestre Laurentino”. Jornal O Liberal. Belém, 6 de abril de 2019.

¹¹⁴ “Na lambada do rei”. Jornal Diário do Pará. Belém, 29 de outubro de 2017.

¹¹⁵ Disponível em: <http://pedrinhocallado.blogspot.com/2016/11/album-cd-musica-na-rede-e-peixe.html>. Acesso em: 18 mai. 2019.

¹¹⁶ Disponível em: <https://ms-my.facebook.com/pedrinhocalladomusico/videos/programa-do-ratinho-novembro-de-2018/333152887357799/>. Acesso: 19 mai. 2019.

executada lembrar o “ritmo caribenho calipso, que traz um pouco pro Brasil e vira essa guitarrada gostosa”. Dando continuação ao comentário da jurada, o seu colega de bancada Décio Piccinini apontou que o “Pará, geograficamente é o nosso Caribe [brasileiro]. Então, a influência é toda essa, toda latina.” Comentou ainda um pouco mais sobre a apresentação o produtor musical Arnaldo Saccomani. Sua fala foi no sentido de apontar seu conhecimento sobre Alípio Martins, com quem trabalhou e sugeriu a Pedrinho que regrava-se a música “O Milionário”, da banda Os Incríveis, da época da Jovem Guarda, “em uma versão diferente (guitarrada?) que pode estourar no Brasil”. Pelos três comentários que destaquei, dos elementos rítmicos que estão na guitarrada, dois foram “reconhecidos”, as influências caribenhas e a pegada da Jovem Guarda.

Mas o maior “sucesso local como guitarrista oriundo da nova geração” e de grande destaque e plena atuação na cena local está no músico e produtor Félix Robatto. Tido na cena como o mais retumbante músico de guitarrada, construtor de uma carreira que milita na defesa da guitarrada, da música instrumental amazônica, Félix é apontado como o autor da inclusão, e conseguinte aceitação, da guitarrada aos meandros do circuito de festas frequentadas por jovens de classe média da área central da cidade. Como ele mesmo diz, foi influenciado pelo guitarrista Pio Lobato e suas experimentações com a guitarrada que se decidiu pela carreira de guitarrista de guitarrada, ademais, poder mostrar as possibilidades de execução e de criação dessa sonoridade.

Félix estudou música na Universidade do Estado do Pará. Foi nessa época que iniciou seus trabalhos de pesquisa em música de coloração local como experimentações de novas possibilidades de extração sonora da guitarra. Nessa época (2004), criou a banda La Pupunha¹¹⁷, na esteira da “descoberta” da guitarrada, formada por outros estudantes de música da mesma universidade. A proposta da banda era fazer música com elementos diversos, partindo do rock – com as características distorções e feitos sonoros que caracterizam a sonoridade da guitarra nesse gênero – e incorporando merengue, brega, *surf music* e guitarrada, de maneira que isso pudesse ser a ressignificação da música paraense/amazônica como música moderna.

Em suas falas sobre carreira de músico e produção faz questão de frisar que o “Mestre Vieira é meu mestre, total e principal referência, o melhor guitarrista do mundo”. Na música

¹¹⁷ Nome de um time de futebol amador, referência ao espanhol La Coruña. Pupunha é o nome de uma fruta da planta pupunheira, nativa da região amazônica. Formado por Adriano Sousa (bateria), André Coruja (baixo), Diego Muralha (guitarra), Félix Robatto (guitarra e percussão), Rodolfo Santana (teclado) e Ytanaã Figueiredo (voz e percussão). Lançou dois discos, o *All Right Penoso* (2008) e o *Disco Avuadô* (2013).

“Só A Galera”, Félix faz homenagem ao Mestre Vieira, na qual ressalta a influência direta do Mestre na sua obra, letras curtas e muito instrumental:

Música: Só a Galera¹¹⁸
Composição: Félix Robatto

Eu me criei
Ouvindo da Guitarrada do Mestre Vieira
Eu aprendi
Como se toca uma guitarra com o coração
Eu resolvi
Chamar uma galera que é muito maluca
Pra misturar guitarra com açúcar

Certamente aí está a sustentação da sua perspectiva acerca da guitarrada. Todavia, como diz Félix Robatto, mesmo antes da moda da guitarrada ele já estava atento aos ritmos latinos, atuando como músico percussionista em bandas de baile nas casas de show de Belém. Passou para a guitarra porque sentiu a necessidade de um instrumento harmônico e melódico; e à guitarrada porque reúne guitarra e percussão, o que viu que poderia ser o meio para expressar seu projeto estético que aglutinava um arcabouço de suas influências de música latina (Santana, Tito Puente), do rock (Pink Floyd)¹¹⁹, guitarrada (além de Mestre Vieira, Mestre Solano, Aldo Sena e Pio Lobato), carimbó (Pinduca) e cena de brega. Em suas palavras:

As minhas inspirações variam muito, mas sempre são relacionadas às inúmeras possibilidades de experimentações que a nossa cultura proporciona. Já gravei vários gêneros misturados à guitarrada. Minha ideia é essa, tornar a guitarrada cada vez mais universal. Fiz o “Charque Side of the Moon”, que é uma releitura do “[The] Dark Side [of the Moon]” do Pink Floyd com gêneros amazônicos. O segundo disco do La Pupuña era só sobre [o município] de Colares e as histórias do [extraterrestre] Chupa-Chupa. Meu primeiro disco solo tem a Cumbia como carro-chefe. Já o segundo, é resultado de uma pesquisa sobre os gêneros que deram origem à lambada. Algumas músicas contam essa história inclusive. Então varia muito. Estou com um disco que é “Tecno Surf Brega”, que mistura *surf music* com Tecnobrega. É a sonoridade que costuma escolher a temática das minhas músicas.¹²⁰

¹¹⁸ LA PUPUÑA. *All right penoso*. CD. Ná Music, 2008. Faixa 5.

¹¹⁹ Segundo Félix, uma das principais influências da banda, pela “inovação do som, sonoridade e experimentação [...]”. Quando começamos o La Pupuña a gente dizia que fazia uma Guitarrada Progressiva, dada a influência dessa banda no nosso som. Em 2008 lancei com Fabrício Nery o projeto “Charque Side of The Moon”, em que fazíamos releituras do [disco do Pink Floyd] “Dark Side of The Moon” com sonoridade amazônica”. Instagram Félix Robatto. 30 out. 2020.

¹²⁰ “Só no ‘caqueado’”. *Revista Troppo Mulher* +. Belém, 4 de agosto de 2019. “Só no caqueado” é uma expressão muito comum nas festas de brega da periferia par se referir ao momento de dança, à criatividade, que um indivíduo faz quando está dançando, principalmente merengue ou ritmos latinos, mas também brega. Significa que o dançarino está “inventando enfeites” nos passos que está executando.

Definições precisas que colocam os interesses em fazer “misturas” que resultam em hibridizações como um mote de discurso. No entanto, o interessante é que a justificativa para essas hibridizações se encontra no “cerne” da própria cultura paraense como agente; é a sonoridade que age, que escolhe o tema que vai ser desenvolvido. De outro lado, podemos nesse trecho ecos de um conhecimento oriundo da formação acadêmica dos artistas o que, na época – e ainda hoje é elemento narrativo – foi basilar para o processo de criação de Félix por meio da utilização de vários elementos de culturas musicais distintas em uma convergência como criatividade. Assim, acionou a sobreposição e a inter-relação de elementos estéticos e sonoros variados em seu projeto.

Ademais, essas hibridizações, como recursos discursivos da contemporaneidade, são resultado de uma ecologia das práticas musicais do meio urbano como ambiência, haja vista que encontram morada para sua “intensificação” em lugares onde a aglomeração urbana é a característica. Nestor Garcia Canclini sustenta que isso se trata de dinâmicas devidas a intensos processos comunicacionais que ocorrem nesses espaços, resultado da grande oferta de elementos de ordem simbólica somado à renovação permanente que é propiciada pela interação entre o local e outras escalas por meio dos processos globalizadores (CANCLINI, 1998; 2003).

E tais experimentações em vias de processos de hibridização são parte, efetivamente, do projeto do músico, haja vista que é por meio dessas misturas que no seu entender a guitarrada por vir a ser um produto, como artefato musical, que pode ter ampliado seu raio de ação – nota-se a já citada “versão” em guitarrada do disco de um dos clássicos do rock mundial, a banda Pink Floyd. Outro item constituinte desse seu projeto é a pesquisa. Reiteradamente os artistas que lidaram com carimbó, guitarrada e brega ressaltam suas incursões por pesquisas para a fundamentação de seus projetos estéticos-artísticos, narrativa que já vimos em Pedrinho Callado e aparecerão em outros, mais à frente neste trabalho.

Ao longo de sua trajetória, a produção musical de Félix não esteve apenas voltada para “apresentações”, mas também como encaminhamento dessa produção para o mercado de música. Nesse sentido foi que sempre defendeu que para a música que faz – e para a música paraense como conjunto – é preciso que os artistas e produtores atuem tendo em vista dois pontos centrais, uma permanente atuação e a união. Foi baseado nessa perspectiva de exploração mercadológica que o músico criou o projeto Quintarradas, em 2014, realizada semanalmente na casa de shows Templários. Segundo ele, a guitarrada é uma somatória de diversidades, é música instrumental dançante e divertida, por isso casa muito bem com a festa; é nesse espaço social festivo que as experimentações continuaram. O resultado é que essa festa

ao longo dos anos em que foi realizada acabou por proporcionar a realização de outro objetivo do músico e produtor, que era tornar regular a participação de outros artistas. E esse objetivo foi alcançado ao longo das realizações da festa; no show de dois anos de comemoração do evento, houve a participação da cantora Keila Gentil (Gang do Eletro), Eraldo Ramos (Banda Fruta Quente), Carimbó Pirata e banda Piña Colada¹²¹ (formado pelas cantoras Juliana Sinimbú, Natália Matos, Nana Reis e Camila Honda).

Em junho de 2016 foi lançada a Lambateria. Efetivamente, foi a continuação, embora ampliada, haja vista que passou a ser realizada numa casa de show como espaço alugado para a sua realização, da Quintarrada. Em pesquisa de campo, em julho daquele ano tive a oportunidade de acompanhar o músico Félix Robatto no evento show no qual foram feitas as gravações para o DVD da festa. Em diversos momentos ao longo das conversas, o músico ressaltou que ali estava o que de fato lhe interessava, que era promover o encontro de pessoas e artistas num espaço para a cultura paraense. A festa iniciou com a apresentação da Orquestra Pau e Cordista de Carimbó¹²², da qual participei tocando curimbó. O “incentivo” à participação de outras pessoas estava em um curimbó colocado à disposição de alguém da plateia interessado em tocá-lo. Vejamos uma definição do que é essa festa:

O espaço da música latino-amazônica no Pará. Lançada em junho de 2016, a Lambateria é uma festa semanal de música latino-amazônica realizada toda quinta-feira em Belém que vem movimentando a cena cultural da capital paraense e que virou ponto de encontro para quem quer conhecer e curtir as novidades e a tradicional música feita no Pará. Tendo à frente o guitarrista e produtor musical Félix Robatto, a festa é realizada toda quinta-feira em Belém do Pará.

Vê-se que a festa passou a ditar os rumos das ações socioculturais: destina-se a um público consumidor, público esse que, segundo Félix, é “fiel seguidor” da festa. Também, expõe o demarcador simbólico que territorializa a festa: trata-se de uma música latino-amazônica que se repete ciclicamente a fim de ser meio mantenedor do interesse de um público que consome

¹²¹ Grupo formado em 2015 pelas cantoras como um trabalho paralelo às suas atuações individuais no mundo da música paraense. Na esteira da época de “efervescência e modernização” da música paraense como Nova Música Paraense, a proposta do grupo era retomar canções do repertório clássico de canção popular paraense e da cena de brega, com elementos da música latina.

¹²² Idealização de Félix Robatto e do músico percussionista Douglas Dias, o projeto tinha como objetivo ser uma “orquestra” (efetivamente, composta por quinze músicos) que pudesse mostrar a diversidade instrumental do carimbó, com os instrumentos divididos em naipes diversos. Na apresentação citada, havia seis curimbós, três banjistas, e vários outros músicos tocando maracás, caxixis, ganzás, reco-reco de bambu e outros elementos percussivos e de efeito, além de saxofones, clarinete e flautas. Prática de hibridização está, por exemplo, em um vídeo que registra o grupo tocando “Nevermind”, da banda estadunidense de rock Nirvana, em uma das festas Lambateria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mKTrS-CIFyc>. Acesso: 15 jul. 2020.

esse produto cultural. E, nesse sentido, era comum nestas festas a participação de vários outros artistas, como o cantor Nilson Chaves, o guitarrista Chimbinha, a cantora Nana Reis.

Em 2019 a festa Lambateria fixou-se como Lambateria Casa de Dança, no mesmo local onde funcionou por dois anos a Quintarrada, a antiga casa de show Templários. No mesmo ano, foi realizada terceira edição do Festival Lambateria no Círio Ano 3¹²³, um evento que manteve a mesma linha das festas Lambateria: misturar vários ritmos e gêneros, várias gerações. Nessa edição o carimbó foi representado pelo grupo Sereira do Mar, do município de Marapanim, formado na maioria por mulheres. Mas teve também brega, guitarrada, cúmbia, lambada e samba, com o músico Arthur Espíndola.

Em trabalho sobre o tema, o sociólogo Fábio Castro (2012) defende que a guitarrada é um gênero musical que se manifesta como uma cena precisa, mas em interconexão com outros gêneros e cenas. Dessa forma, sua dimensão sociocultural tem a característica de ser experiência estética “de participação”, portanto, intersubjetiva, resultando disso narrativas identitárias estilizadas e comunicativas que sustentam uma cena dinâmica interna, própria. Certamente, essa perspectiva de leitura é pertinente, na medida em que os discursos ensejados pelos guitarreiros que aqui foram tratados estão permeados por uma prática sociocultural que se encaminha no sentido de promover coesão no processo musical, com constante acionamento de indivíduos referenciais atávicos – os “mestres”.

Mas, como criatividade da cultura, a atitude guitarreira¹²⁴ é uma invenção sob a agência do artefato musical que resulta na criação de uma convenção, qual seja, a prática da hibridização nesse estilo musical como uma modernização constantemente praticada. Portanto, embora as ações dos artistas que atuam na cena local não estejam atreladas em função de um centro, logo, não são satélites, como defende Castro (2012), todavia, os guitarreiros da cena translocal notadamente viabilizam suas atuações e práticas discursivas em função de uma noção relativa de centro, no escopo de uma nova forma de relação centro-periferia¹²⁵, como se pode notar nos discursos de Félix Robatto, Pedrinho Callado, Felipe Cordeiro e Manoel Cordeiro, o que é trabalhado mais à frente.

¹²³ Nesse evento foi gravado parte do primeiro DVD de Félix Robatto, *As Origens da Lambada*, patrocinado pela Lei Semear e Natura Musical. Trata-se de um documentário, com entrevistas e cenas de shows.

¹²⁴ Prática relacional performática de tomar a guitarrada “tradicional” como mote referencial para a produção de artefato musical por parte de artistas do mundo da canção popular paraense, tal como ocorre com o carimbó, na “atitude carimbozeira” (Cap. 4).

¹²⁵ Caso de exemplificar a atitude guitarreira de Félix Robatto que, embora tenha se apresentado em vários lugares no Brasil, e nos EUA (Texas, festival *South by SouthWest*) e Alemanha (festival *Wasser Musik*, em Berlim), produziu artistas da cena translocal e mantenha contato frequente com essa, fincou pés na cena local, como mostra sua atividade nos negócios do “circuito festeiro” de guitarradas, na atividade de empresário e músico.

CAPÍTULO 3

Invenção da cultura no mundo da canção popular paraense – II

3.1. Festivalização como legitimação: o polistilismo do Festival Terruá Pará como convencionalização na cultura musical

Um festival de música¹²⁶ é um termo que se refere a um acontecimento como evento. Segundo o antropólogo Marshall Sahlins, o evento é uma experiência histórica, um acontecimento que adquire significação cultural porque modifica as relações entre as categorias que compõem a estrutura transformando-a. Ou seja, é um acontecimento que se desenrola no interior de um processo temporal é, em síntese, uma mudança, mas que no fundo atua como instrumento para a reprodução cultural. Todavia, essa reprodução é uma alteração, haja vista que no processo que se desenrola no mundo empírico, as partes em interação assumem novos elementos ditados por essa relação (SAHLINS, 1999).

Para Sahlins as estruturas das sociedades podem ser classificadas como “prescritivas” e “performativas”. As do primeiro tipo se caracterizariam por terem as ações dos sujeitos determinadas por um código cultural que é a base das ações”. As do segundo tipo estão assentadas em relações sociais como ações pragmáticas. No fundo os dois tipos são *sentidos* da relação forma e ato. No caso da nossa sociedade, as ações são do tipo performativa. Ou seja, as relações são construídas a partir das práticas, pelo que as pessoas têm como interesse em relações sociais concretas, usuais, mas em sua dimensão de significação, logo, não contingentes. Haja vista que os indivíduos figuram em uma realidade que lhes é comum (SAHLINS, 1999).

Na perspectiva histórica e social, o festival de música é uma importante forma de participação social na cultural, porque funciona como espaço de prática de compartilhamento de valores simbólicos e sociabilidades. Dali emergem situações de ratificação de antigos ou de seleção de novos atores a compor o grupo sonoro. Também, têm a função de localizar os indivíduos que compõem o grupo sonoro no espaço social do qual são partículas. Mas na contemporaneidade de interação global, intensa mobilidade e fragmentação identitária, outros propósitos passam a compor o seu repertório, destacando-se expressões relacionadas à

¹²⁶ Efetivamente, são “mostras de música”, não necessariamente como os certames competitivos, tal como o são os Festivais de Música Popular que se seguem no modelo da decantada época de efervescência cultural da “era dos festivais”, realizações dos anos 1960 e 1970 (HOMEM DE MELO, 2003). Os festivais competitivos de *ethos* local são objeto do Cap. 8. Apontamentos acerca de tipologia de festivais estão colocadas ao longo do presente capítulo.

identidade cultural e de práticas de estilo de vida de seu público (BENNETT, 2004). O caso do festival aponta ainda para um ponto fundamental no processo musical: a articulação das ideias do que é patrimônio cultural-musical para os atores e para o grupo (STOELTJE, 1992). Assim,

In a world where notions of culture are becoming increasingly fragmented, the contemporary festival has developed in response to processes of cultural pluralization, mobility and globalization, while also communicating something meaningful about identity, community, locality and belonging. For the most part, festivals balance the dual needs of representing the local within a broader 103econver of rapid social change. The contemporary festival therefore becomes a potential site for representing, encountering, incorporating and researching aspects of cultural difference (BENNETT; TAYLOR; WOODWARD, 2014, p. 17).

Exemplo incontornável da utilização da força de ressimbolização da música paraense contemporânea, ação coletiva de invenção de compartilhamento de convenções para afirmação identitária como um conjunto de experiências coletivamente compreendidas, é o Festival Terruá Pará.¹²⁷ Trata-se de um festivalização, ou seja, um festival como mostra cultural realizada no processo musical local que foi, efetivamente, um grande projeto institucional, de caráter polistilista¹²⁸, desenvolvido no trajeto de consolidação de uma ideia de música paraense-amazônica como cultura, processo e tradição musical inventados no contexto da globalização. Dele fez parte o que podemos tomar como o grupo formado por destacados artistas no mundo, atuantes em cenas locais e translocais.

Dos artistas que integraram o grupo do evento, alguns hoje compõem o circuito nacional de música popular – aliás, uma das finalidades do Terruá era justamente apontar os potenciais artistas a comporem esse circuito. Digo que se trata de um ponto de inflexão porque promoveu, e ainda é motivo de contendas, um amplo debate no mundo da canção paraense acerca do tema do *ethos* da música popular paraense em estágios de metamorfose e as atuações do Estado na esfera da criação e divulgação da cultura musical.

Segundo o guitarrista e produtor Davi Amorim, o Terruá Pará é um divisor de águas na música paraense contemporânea. Isso porque, como músico que participou em duas edições

¹²⁷ Interessantes pontuações sobre questões não apenas mercadológicas, mas também políticas acerca da “essencialização” da música popular paraense, hibridismos e discurso regionalistas contida no Terruá Pará pela ótica da Comunicação estão em: SILVA JUNIOR, 2015. De outro lado, pela ótica da Antropologia, Faro (2016) trata das representações acionadas como deslocamentos e apropriações do tradicional, do popular, do periférico pela Nova Música Paraense, tratando da “reutilização como inovação” da guitarrada, do brega e da invenção de uma tradição (embora não acione tal conceito): a influência da música caribenha na base da sonoridade paraense.

¹²⁸ O termo *polystylism* foi cunhado por Alfred Schnittke para tratar das utilizações, em combinação ou justaposição de muitos estilos musicais em um trabalho musical único (SCHNITTKE, 2002). Aqui tomei esta proposição – por isso a grafia polistilismo – como inspiração para tratar da composição de vários estilos musicais em um processo musical identitário – portanto, de contexto social – pautado na ideia de unidade da diversidade.

evento – uma como músico e outra como diretor musical –, tem a percepção de que o objetivo do Terruá era fazer o que fez: pegar os mais destacados artistas locais e fornecer meios para alavancar suas carreiras. Nesse processo, acabou misturando os novos artistas aos mais renomados em um mesmo palco, de maneira que os mais novos assim puderam ganhar visibilidade. Foi ainda ali que “as várias vertentes da música paraense se misturaram e puderam mostrar a principal característica da música paraense, a sua diversidade que marca sua tradição”, diz o músico.

Aqui se manifesta um fenômeno interessante. Embora a sociedade na qual esse evento esteja marcada por um fluxo constante em sua ordem social, marca da sociedade nesse contexto de globalização, todavia são acionados ali os elementos da tradição. Pluralidade, fragmentação heterogeneidade são agora os termos que impelem ao progresso da canção paraense, bem vista a fala do interlocutor. Ir além das fronteiras entre estilos musicais é a marca da perspectiva contemporânea, o sentido da tradição musical. Teria sido sempre foi assim. Então, a polifonia, a “mistura” de estilos e a citação intracancional que fluíram e fluem em um sentido de convergência estão na base do processo musical paraense contemporâneo inventado pelo Terruá Pará. Objetivamente, estiveram no passado, tradição já polifônica, e estão no presente, pelo acionamento discursivo que o evento e os atores fizeram dessa tradição.

Por outro lado, embora importante evento de caráter aglutinador, essa junção de tradição como novidade e novidade como tradição, materializada na reunião eventual de artistas “novos e antigos”, acabou por desencadear perspectivas de leitura mais críticas. Esse é o caso da perspectiva do cantor Rafael Lima. Embora tenha ressaltado a importância da interação e a proposta “concorrencial” do evento, todavia alguns pontos não foram devidamente arrumados, o que ele aponta em dois casos. O primeiro, o número muito grande de artistas “selecionados”. O segundo, a atuação amadorística que o evento propiciou, o que fez prevalecer a atuação dos que tem mais experiência. De toda forma, foi um evento que reuniu vários estilos de música paraense. Sobre isso, diz o cantor Rafael Lima em entrevista:

Me inscrevi, fui lá e me inscrevi, não fui convidado nem nada. Passei, né? Tinha um cachê e a promessa de fazer shows em Rio, São Paulo e Brasília. Aqui tinha uma seletiva, essas coisas assim. Fui lá e concorri com todo mundo, com um monte de gente e tal, muitos estilos. A gente foi em São Paulo, tocou. Eu apresentei “Fogueira”, do Macário [Lima], meu irmão. Ela [a música] tá no DVD do Terruá. Arranjo meu, misturado com o Bocatto, com Calibre. A onda do Terruá é que é muita gente, uma galera amadora, mas o bacana é que tinha Nazaré Pereira, que tem uma cancha da porra, cantou Waldemar Henrique maravilhosamente, e mais uma moçada profissional. Mas tem uma

galera que parece que faz qualquer coisa, e pronto, é selecionado e vai. Aí é complicado. Mas era muita gente.

Como aponta o relato, apresentar muitos artistas e muitos estilos foi o “sentido” do Terruá, o que, na visão do cantor, é perigoso, porque deixa tudo muito “solto”. Ademais, reitera que há uma diferença quando se refere à atuação de uma artista já bastante festejada no meio musical paraense, a cantora Nazaré Pereira, haja vista a experiência e profissionalismo, além do reconhecimento pelo público nacional.

No que diz respeito às questões de que o Terruá se impões como um ponto incontornável aos artistas do mundo da canção com sua meta de “retomada do sotaque paraense”, cabe a observação do cantor e compositor Renato Torres. Para ele, no cerne do evento estava uma imposição: ter que atender a uma estética ufanista que para alguns artistas se mostrou prejudicial, enquanto que para outros veio bem a calhar. Diz o artista:

[Essa estética ufanista] se impôs e deixou alguns colegas atordoados, como se eles tivessem que, por obrigação, mudar seus trabalhos para se adaptar a essa. Aí foram mudando continuamente suas propostas numa tentativa, penso que até desesperada, de chegar, de se inserir nesse lugar [grupo sonoro do Terruá]. Isso foi ruim. Muitos trabalhos que tinham uma visão mais ampla, trabalhos lindos baseados mais no pop, no rock, músicas [com temáticas e propostas mais amplas] que foram submetidas à essa certa imposição. Mas a escolha é do artista, ele não foi ‘obrigado’ por ninguém abandonar seu trabalho, mudar suas propostas e se encaminhar por essa trilha que o Terruá propôs. Mas eu entendo. Por outro lado, isso foi um obstáculo.

Como se vê pelo trecho, de certa forma o evento se “impôs” como uma espécie de consciência coletiva no mundo da canção paraense. Ainda segundo Renato Torres, difícil era não querer “entrar”. Todavia, a festivalização, por ter uma mirada midiática para a formatação de uma música que pudesse ser veiculada no mercado de bens culturais em um escopo maior, interferiu nos trabalhos de alguns artistas que tiveram que fazer algumas mudanças. Assim ele esclarece:

Quando me falavam [na época do Terruá] que iriam modificar seus projetos para entrar eu falava: ‘olha querido, tens um trabalho bacana, não faça isso’. A música paraense pra ser paraense não precisa ser ufanista. Minha música é paraense sem ter que recorrer ao ‘tapioca e tacacá, boto e jacaré’, eu me oponho a isso, meu projeto estético vai de encontro a isso. Por isso acho que o trabalho que melhor representa a cultura musical paraense é o [disco de 1987] Tuybaé Cuaá, do Walter Freitas. Agora, quem modificou seu trabalho e se deu em é porque já tinha lastro, caso do Felipe Cordeiro. Sua inserção naquele formato deu certo porque ele já tinha estrada. O Felipe vem da canção, fizemos trabalhos juntos, gravei músicas dele. Ele vem daquela turma da

canção paraense, na linha de Mário [Moraes], Floriano [Santos], mas modificou o trabalho dele pra guitarrada. Mas aí é que tá: já tinha ascendência, deu certo. Lembro que conversávamos e ele me falou: ‘vou fazer uma mudança na minha carreira que vai decepcionar muita gente’. E eu dizia: ‘besteira, faz o que tu quiser, o que te faz feliz’. Penso que o artista tem que ser livre para fazer o que quiser.

A guitarrada foi um dos estilos que vingou com mais sucesso no pós-Terruá. Por isso lanço essa ideia de que o polistilismo que aqui apresento tem a ver com essa miríade de estilos que acabam configurando a “música popular paraense” como um gênero amorfo. Todavia, e talvez aí esteja uma possibilidade de convergência com a leitura de Rafael, é que o que está em jogo no campo social é que essa “sinergia” que foi o Terruá tenha como finalidade ser um farol apontado para que o aparato estatal de produção cultural tenha como noção de identidade musical. Disso se vale, dessa diversidade dotada por certo dinamismo, o poder público como recurso político.

Por outro lado, na perspectiva “de dentro” do evento, cabe apontar a importância para as formas de interação no processo musical do mundo da canção paraense por meio do fortalecimento dos antigos e promoção de novos enredamentos de artistas.

Retomando acerca do termo polistilismo, o objetivo de usá-lo encontra abrigo na possibilidade metodológica que ele possa reunir terminações e formas de utilização da cultura musical pelos mecanismos de política cultural de Estado; fazer a ligação entre diferentes estilos musicais, para consolidar uma música regional como convenção, está sentido. Ademais, como veremos, isso encontrou legitimidade no interesse dos artistas em auferir meios de escoamento das suas produções. Ao participarem do evento, esses artistas de distintos estilos musicais ratificaram a proposta de criação de uma música paraense como senso de ligação no processo musical pela intervenção de Estado na cultura musical. Portanto, o polistilismo é um mote de interpretação antropológica.

Aqui passo a descrever o evento. Mais à frente procurei retratá-lo dos discursos dos artistas do mundo estudado e da leitura de observadores – pesquisadores, jornalistas, artistas, etc. De antemão, é importante dizer que, de certa forma, a cena translocal que compõem o mundo da canção popular paraense é resultado do Terruá, pois de acordo com as escolhas dos mediadores culturais e produtores musicais que o criaram, o processo musical desencadeado acabou por resultar em um fortalecimento de parte da cultura musical paraense, por meio do discernimento operado pelas escolhas dos mediadores, para o mercado da música nacional, tendo no polistilismo sua sustentação estética. A metamorfose em curso no mundo da canção popular paraense tem ali, em certo sentido, seu motor gerador.

O Terruá ocorreu em um momento do processo de “integração” da cultura amazônica ao escopo nacional. Foi a época de busca de elementos regionais para a incorporação desta parte do país ao cenário nacional. Isso se mostrou em várias ações midiáticas que buscaram o assentamento de uma lógica de unidade nacional por meio dos usos estéticos sociais de características regionalistas¹²⁹. É nesse momento que o aparato de Estado se vale de juntar distintas tradições musicais, reconstruídas e simbolizadas, para reuni-las em um conjunto amorfo chamado informalmente de “Nova Música Paraense”¹³⁰.

Ainda que seja tema de várias controvérsias, para alguns artistas do mundo da canção o Terruá Pará não pode ser desconsiderado em sal importância para a música paraense contemporânea. Para o cantor e compositor Eduardo Dias, o projeto encetou sim uma “música paraense de caráter novo”, numa reutilização da tradição por novos artistas. Desse projeto teriam surgido as figurações atuais na cena. Em suas palavras:

Eu vejo a cena contemporânea como fruto de um resultado provocado pelo Estado, através da Funtelpa, que organizou um projeto estupendo chamado Terruá Pará. Muitos do que estão aí na cena musical se deve a isso: Felipe Cordeiro, Dona Onete, Luê [Soares] e outros. Hoje a Tv Liberal organiza o Sons do Pará onde muita gente já se apresentou. Disso surgiu casas noturnas específicas para a produção local, como o Apoená. Isso demonstra a presença viva desse projeto como um movimento.

Começamos a leitura do evento pela citação abaixo.

Nunca o Pará esteve tão em evidência nacional como agora. Os olhos do Brasil estão voltados para a cultura e os costumes paraenses. Hoje, ligamos a tevê e vemos as belas paisagens da Ilha do Marajó em destaque na novela das seis da Rede Globo. “Amor Eterno Amor” tem ainda um *núcleo de personagens*

¹²⁹ Assentados numa perspectiva da teoria da comunicação, via as proposições do teórico da comunicação Muniz Sodré, Baena e Amaral Filho (2013) apontam que “o Terruá Pará [é] uma política de estesia, quer dizer, um conjunto de normas 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. Assim, a fantasia da harmonia entre o homem e a natureza é convertida, por meio da música, num fluxo de emoções e sensações que caracteriza a experiência sensível do espetáculo e dos produtos do projeto Terruá Pará”. Estesia aqui faz referência ao que é sensível – de sentir –, como afetação, e como isso pode ser convertido em usos pelos campos político e social.

¹³⁰ O termo passou a ser apresentado em diversos meios midiáticos no contexto da realização do evento. Segundo Andrey de Lima (2016) os principais divulgadores dessa nomenclatura como convencionalismo estético-midiático foram os jornalistas Ney Messias e o produtor cultural Carlos Eduardo Miranda. Sobre o termo, em conversas com atores do campo pesquisado, essa nomenclatura foi negada. Um diz que é porque “é criação de um cara que nem conhece de música paraense [Eduardo Miranda], que foi chamado pra falar sobre o que não sabia”. Outro afirma que parece “um contrassenso chamar de “nova” uma música paraense que já é antiga, [pois] nega a rica tradição musical da região chamando de “novo” o que já está aí como moderno há muito tempo, desconsiderando a luta, o trabalho dos artistas que já estavam trabalhando nisso há muito tempo”, para ficarmos com duas opiniões de interlocutores obtidas em entrevistas para a pesquisa.

De acordo com o trecho acima, a noção de uma cultura papa-chibé, uma espécie de cânone referencial da cultura paraense, é o elemento apresentado numa construção discursiva que se encaminha no sentido dos interesses de escopo nacional aos elementos do regionalismo paraense no interior de um processo de invenção cultural. Dessa forma, nota-se que o esquema conceitual de alargamento das fronteiras da indústria cultural buscou incursionar por outros caminhos e circuitos de âmbito regional. E a cultura paraense foi destacada nesse procedimento.

Importante notar também que isso possibilita uma explicação a esse destaque “dado” à cultura paraense nos primeiros anos da segunda década dos anos 2000 por meio de que isso componha uma atuação sistemática. No trecho citado aparece um repertório de representações, das quais cabe destacar as paisagens marajoaras que têm destaque em novela da Rede Globo de Televisão, assim como um grupo de “personagens paraenses” – que se destacam do conjunto da referida novela por praticarem um *modo de falar paraense* – que reforça a presença de elementos constituintes de uma idiossincrática cultura papa-chibé. Papa-chibé¹³² é um termo que substitui, pela via simbólico-ideológica, o topônimo “paraense” para fins de referência identitária.

Essa ideia de uma cultura paraense/amazônica, como peculiaridade, haja vista a proposição identitária contida no trecho citado, remete a – histórica e não dirimida – questão do confronto identitário entre as regiões Norte e Centro-Sul do Brasil. E aqui está uma das justificativas discursivas para a realização do Terruá Pará: dar amostras dessa peculiaridade e da diferença da cultura musical local como característica dessa diferenciação acionada em relação ao Brasil, que fez nada além de marginalizar essa cultura musical.

Como já foi apontado, essa contenda entre o regional/paraense/amazônico ante o nacional imaginado vem de longa data. É possível que isso explique essa questão de uma constante busca por inserção ao escopo nacional por parte do processo cultural da região. Historicamente, a região que hoje é o Estado do Pará por muito tempo foi uma área apartada do Estado do Brasil, só passando a fazer parte do território nacional após os traumáticos eventos que ocorreram já no século XIX. No século XX, novamente outras “ondas” de integração foram

¹³¹ “Os paraenses vibram com o destaque que o estado conquista na mídia nacional”. Jornal O Liberal, Belém, 29 de abril de 2012. Caderno Revista Troppo.

¹³² Assim, tanto pode ser o chibé uma mistura de farinha de mandioca e água (às vezes com um pouco de sal) que resulta num mingau (*uma* papa-chibé) que serve de alimento, como também pode se referir àquele que consome o mingau (*o* papa-chibé). Portanto, papa-chibé é um termo que está associado a uma identidade – neste caso, o caboclo paraense/amazônida.

efetivadas pelo governo do Brasil – principalmente pelos governos militares, ações essas expressas em Planos de Integração Nacional. Assim, a partir destas políticas verticalizadas de inserção violenta *ao* Brasil, a região paraense se viu “obrigada” a reagir. E isso se deu, principalmente, pela via da utilização do discurso de uma identidade regionalista “como o produto de uma memória social fundada na sobrevivência de uma experiência social híbrida” (CASTRO, 2011, p. 321) de resistência, primeiro ante o Estado colonial português e, em seguida, contra a opressão/imposição do Estado brasileiro – imperial e continuada no período republicano – sobre a região.¹³³

Assim, a mais viável reação ao “esquecimento” da região por parte do Estado nacional brasileiro e à essa integração compulsória se deu pelo campo estético, numa “intenção de identidade” que estava presente numa geração de artistas locais desde os anos 1970 (CASTRO, 2011). Disto resulta a invenção do mito da *resistência cabocla* – da resistência pautada pela afirmação cultural identitária paraense – como fator determinante para que se insurgissem afirmações, e se angariasse certa consistência, de uma identidade paraense como cultura peculiar.¹³⁴ Assim, teriam havido os meios para a formatação de uma economia de sentido comum na conformação dessa pressuposta identidade amazônica que foi forjada por artistas da região a partir da utilização da experiência estética como experiência social. Isso seria a reação intersubjetiva ao processo violento de expansão da fronteira nacional para a região amazônica (CASTRO, 2011).¹³⁵

Por isso, ainda hoje se propala com certa ênfase as ações de resistência pelo uso da cultura local como algo unívoco, ainda que tal discurso esteja ajambrado ao contexto contemporâneo e se desloque num sentido um tanto diferente das premissas evocadas em outros

¹³³ Isso retoma a visão de que a região começou a perder quando passou a ser objeto de conhecimento sistemático, principalmente pelos europeus - processo que se consolidou no século XVII, mas que remete às primeiras incursões pela região ainda no final do XV. Desde então, é recorrente essa argumentação de que há uma constante expansão para o sertão amazônico em busca de coleta e extração dos seus recursos naturais que não respeita sua realidade. A explicação histórica aponta que, desde a época colonial, à região se aplacou a visão geopolítica utilitarista como “único” recurso para justificar que ela compusesse o projeto colonial português e, posteriormente, aqueles levados a cabo pelo Estado Nacional brasileiro (SAMPAIO, 2003; RICCI, 2003), o que se manteve ainda com as visões e projetos da República para a região (SECRETO, 2010; PETIT, 2003).

¹³⁴ Esta tradição reativa como conformadora do ideário/temário estético dos artistas locais é acionada de maneira retórica – e confusa – pela jornalista Daniela Dacorso, do jornal O Globo, quando afirma que o Terruá Pará é fruto de uma “conjunção de fatores que vão desde a formação histórica da cidade [originada a partir de um entreposto militar no lugar de uma aldeia indígena (?)] até iniciativas (de Estado ou de “guerrilha”) feitas ao longo da última década (sic) que [...] permitiram que surgisse uma geração de público e artistas especialmente criativa”. (O texto é de 2012). Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-cena-os-artistas-que-fazem-de-belem-polo-cultural-mais-interessante-do-brasil-5692341#ixzz29fSmfYl>. Acesso: 11 out. 2012.

¹³⁵ Para se ter uma ideia da importância da questão nativista no discurso estético regionalista pode ser citado o caso do uso da forma ‘caboco’ em lugar de ‘caboclo’ como recurso hiperbólico de ação simbólica de resistência nas falas e produções artísticas.

contextos. Isso se pode notar na representação dessa estética peculiar como narrativa de enfrentamento à *condição colonial* que se manifesta a partir dos discursos veiculados na mídia local e no aparente reconhecimento e aceitação por parte da mídia nacional – isto é, da região Centro-Sul do Brasil – do Terruá Pará.

As narrativas discursivas que a mídia elaborou e propagou têm seu fundamento na construção de um discurso que se pretendeu legítimo justamente por conta dessa defesa, o que se sustentou nas atuações também discursivas de atores sociais do mundo da canção. Para isso, recorri a uma abordagem etnográfica de tais discursos. Os dados apresentados são fruto da coleta de material de campo e são tratados a partir de uma perspectiva que os considera como um conjunto de ideias-coisa porque foram produzidas socialmente e que, portanto, pretendem ser as representações de práticas instituídas. Assim, sigo no caminho que considera que em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem a função de domar o acontecimento aleatório e seu caráter temerário (FOUCAULT, 1996).

Nessa visada sobre discursividade efetivada, nota-se que há intercâmbios entre várias instâncias que visaram à consolidação do evento Terruá Pará como produto midiático que teve por finalidade satisfazer a vários pleitos. O estabelecimento de um campo musical como algo total, unitário, quase unidimensional, foi o mote discursivo encetado para que isso pudesse sustentar a originalidade dessa cultura musical. E foi por esse meio que foi acionado o aparato de Estado para fazer processo musical, como um projeto. Isso requereu grande mobilização do aparato midiático do Estado, haja vista que os agentes de cultura dessa esfera estiveram imbuídos de legitimar esse processo.

Nesse sentido, o processo musical instituído com as ações de Estado no contexto do Terruá Pará se mostrou como políticas culturais que se viram legitimadas pelos atores sociais porque se tratava de enfrentar uma realidade de obstáculos e desafios no campo da cultura musical da região. Dessa forma, o evento foi um ponto considerável – de inflexão mesmo – na evolução cultural da música local, embora isso tenha sido dotado de todos os problemas que são inerentes aos processos culturais em regiões que se veem portadoras de uma necessidade de atrelamento a um centro cultural para se desenvolver ou se sustentar.

Um dos primeiros discursos a sustentar essa visada de política cultural instituinte encontra-se na do deputado estadual Megale, em texto no qual ressalta a “originalidade papachibé” em seus cumprimentos ao governo do Estado do Pará pela iniciativa de divulgação da cultura musical paraense:

O Terruá Pará imprime a identidade da musicalidade e representa a diversidade papa-chibé, ou seja, de uma riqueza e originalidade genuinamente paraenses. Fatores essenciais em um mundo globalizado de influências de todas as culturas [...]. Apresentei requerimento de congratulações ao governo do Estado pela realização do evento.¹³⁶

O discurso acima alude ao fato de que o evento, idealizado e produzido como política de Estado,¹³⁷ encontra sua justificativa no fato de que se trata de um elemento de resistência do “regional” frente às tensões ensejadas pela dinâmica da sociedade global, mas que também deixa margem para que se entreveja possibilidades de inserção nessa “globalização”, a fim de também possa influenciar. Está claro, no trecho, que se trata de uma ação política fundamental na retomada da busca por um “lugar ao sol”. Dessa forma, a defesa da diversidade musical, algo “genuinamente paraense”, é legitimada por contornos de ação política de Estado, de maneira que este efetivou os meios e artifícios necessários para a efetivação dessa valorização da identidade local. E, como meio, o Terruá Pará garantiria, e garantiu a apenas uma parcela, o seu objetivo em prover a inserção da musicalidade (=produção musical) paraense nesse circuito nacional-global; a resolução de uma carência.

Efetivamente, por meio de seus aparelhos, o Estado sempre esteve a par da produção, distribuição e regularização do mundo da música, agindo de acordo com seus interesses, mesmo que isso não tenha se dado por meio de uma intervenção direta. De que maneira? Por meio das leis que regulam a produção cultural, colocando-as como o mecanismo de “intervenção”, leis que regulamentam as formas de direito e propriedade dos direitos autorais. O fato é que nem sempre os interesses dos artistas coincidem com os do Estado. E em muitos casos o Estado acaba por direcionar o sentido da produção, não de maneira direta ou explícita, mas fornecendo elementos que se encaminham nesse sentido. Sobre essa questão, importante argumento de Howard Becker, que diz que:

Em muitos países, o regime vigente adota uma perspectiva mais favorável em relação a arte, já que esta atesta o alcance cultural e o nível de progresso de uma nação, do mesmo modo que uma rede de autoestradas ou uma companhia aérea nacional. Nesses casos, o Estado toma disposições legais para favorecer as artes de várias maneiras. [...]. Acontece que os cidadãos consideram determinadas atividades artísticas como incomodas ou inquietantes, e, até

¹³⁶ “Valorização da cultura paraense”. Disponível em: <http://deputadomegale.blogspot.com.br/2012/08/terrua-valorizacao-da-cultura-paraense.html>. Acesso: 12 out. 2012.

¹³⁷ A historiadora Lia Calabre ressalta o fato de que o Estado não deve atuar como produtor de cultura, mas sim como garantidor de que ocorra um pleno desenvolvimento da mesma, de maneira que “a cidadania democrática e cultural [possa contribuir] para a superação de desigualdades, para o reconhecimento das diferenças reais existentes entre os sujeitos em suas dimensões social e cultural. Ao valorizar múltiplas práticas e demandas culturais, o Estado está permitindo a expressão da diversidade cultural” (CALABRE, 2007, p. 102,103).

muitas vezes, decididamente perigosas. As leis que instauram as proibições, nomeadamente sonoras e visuais, do ultraje as boas maneiras ou o insulto a religião pode protegê-los contra esses aspectos prejudiciais da arte, entravando a produção de determinado tipo de obra. Enfim, o Estado encontra sempre alguma vantagem na mobilização dos cidadãos para uma ação coletiva (BECKER, 2020, p. 152-153).

Dessa forma, tomando esse ponto de vista, é pertinente dizer que os interesses que o Estado defende, em última instância, são os seus, e não os dos artistas, embora o potencial de articulação e barganha dos integrantes do mundo da canção, entre si e com o Estado, tenha um peso considerável no resultado. O que é notório é que o interesse último reside em torno da defesa e regulamentação da atividade econômica envolvida no processo musical do mundo da canção paraense, via Terruá: a propriedade dos artistas de certa forma passou a ser propriedade do Estado, como canções que são “verdadeiro patrimônio do Estado (=cultura musical), como Foi Assim¹³⁸ ou Ao por do sol”¹³⁹. Não é sem objetivo essa “patrimonialização”. De outro lado, há ainda a questão dos conflitos que se instalaram no contexto, haja vista que muitos atores sociais que ficaram de fora do Terruá Pará teceram severas críticas ao processo como ocorreu a primeira edição, primeiro alegando o “clientelismo” instaurado, mas não procederam a nenhuma contrafação; na outra edição, quando foi aberto um edital, esses mesmos artistas que criticaram se inscreveram para participar: os que passaram corroboraram a legitimidade do processo, quem ficou de fora novamente atribui isso ao “clientelismo”.

Embora a cultura não deva ser tomada como um mero instrumento, mas sim como um instrumento de progresso econômico e social (KLIKSBERG, 2002), a mobilização de elementos singulares tal qual o projeto do Terruá Pará acionou – o que está expresso na palavra “diversidade” – em vista da constituição de um coletivo coeso – a organização dessa diversidade – mostra que o gerenciamento estatal se permitiu “instrumentalizar” a cultura, na medida em que chamou para si a resolução daquela carência acima citada. Dessa forma, ao demarcar a forma e a área de ação cultural da música feita na região da Amazônia paraense no mundo globalizado, apregoa a fala de que se deve tomar conta da cultura local, a fim de protegê-la da nefasta influência forasteira.

¹³⁸ Essa música, como se sabe, é um marco da moderna tradição musical amazônica que teve interpretação perenizada na voz da cantora Fafá de Belém no disco *Água*, do ano de 1977. No programa “Fantástico” da Rede Globo de Televisão daquele ano, lançado em clipe “o bolero Foi Assim [foi apresentado como] uma das músicas mais bonitas do novo disco de Fafá de Belém” (SILVA, 2010, p. 91).

¹³⁹ Composição de Firmo Cardoso e Dino Souza, foi sucesso do circuito bregueiro da cidade de Belém nos anos 1980. Em 2016, durante as comemorações dos 400 anos de Belém do Pará, foi eleita com a canção que marca os 400 anos de Belém em uma consulta da rede de comunicação G1 Pará. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/belem-400-anos/votacaomultimedia/2015/12/qual-musica-que-marca-os-400-anos-de-belem.html>. Acesso: 12 mai. 2018.

O recurso a ser empregado para se alcançar essa perspectiva foi a conformação de meios de retomada de uma identidade regional, de que esses poderes estatais instituídos procederam a uma prática política identitária que foi ensejada. E essa ação encontrou respaldo no acionamento da ideia de uma identidade coletiva, haja vista que esta:

[...] é um processo dinâmico de construção de práticas coletivas que criam um conjunto de significações interpretativas da estrutura e da hierarquia societal, [estruturando] as relações que criam e dão formas ao sentimento de pertencimentos grupais entre elementos que compartilham crenças e valores (PRADO, 2006, p. 200)

Assim, as articulações promovidas pelo Terruá buscaram se assentar em procedimentos de formação de uma identificação coletiva que se visse como apaziguadora das diferenças internas e que isso pudesse ser resolução às ambiguidades existentes na cultura musical local. Esse encaminhamento de conformação de um sentimento de pertencimento foi assegurado por meio do recurso ao compartilhamento da representação simbólica instituída.

Essas detecções estão sustentadas no fato de que o Terruá Pará se fez dentro de uma perspectiva de sustentar *uma sonoridade como produto cultural* (!), um elemento para ser consumido, nos encaminhamentos da indústria cultural mediante o estabelecimento de uma padronização como fórmula (MORIN, 1986; ADORNO, 2002). Portanto, a utilização da temática regional foi utilizada como o fator diferencial desse produto. Ou seja, a produção e a disseminação midiática dos produtos culturais regionais para o consumo em massa, como particularidade cultural inventada, se mostrou como dado culturalmente significado por meio da criatividade dos mediadores culturais em atuação com o Estado. Isso, de certa forma, corrobora com a perspectiva de que a música popular tenha destaque como produto cultural devido a facilidade em ser moldada de acordo com os interesses da uniformização da indústria cultural. Nesta perspectiva, a indústria cultural¹⁴⁰ integra os produtores, os mediadores e os consumidores a partir do alto, de maneira autoritária, quando impõe que se deva seguir uma padronização já instituída como uma forma de dominação legítima através de produtos culturais (ORTIZ, 1988).

¹⁴⁰ Argumentos contra e a favor da pertinência do conceito de indústria cultural se digladiam. Aqueles que se posicionam a favor argumentam que não há apenas o fator alienação, mas que por ser dinâmica, a indústria cultural beneficia o desenvolvimento das relações humanas, pois rompe com a bipolaridade cultura erudita/cultura popular estabelecendo um terceiro campo, algo complementar. Em contrário, os críticos argumentem que a indústria cultural gera alienação, pois enfatiza o entretenimento sem se ater se está ou não ocorrendo deturpação e/ou degradação dos motivos populares, nesse sentido tomados como expressão de originalidade (ADORNO, 2002; COELHO, 2003; MORIN, 1986). De toda forma, os principais elementos do conceito encontramos nesse evento de festivalização: aparente diversidade, repetição, uso heterônomo da técnica, despotencialização do trágico, técnica associada ao marketing e a publicidade e anestesia potencial da rebeldia (ADORNO, 2002).

O Terruá Pará acabou por ser um evento doador de sentido ao atribuir características idiossincráticas e fazer valer a retomada do que até então era visto como *démodé* na cultura musical local. Ao criar esses significados, o evento se incumbiu de apreender os elementos culturalmente construídos no processo musical a fim de fornecer os dados da representação, ou seja, das práticas de interação social efetivadas por meio da manutenção do *original* de maneira performática.

Foi dessa forma que se produziu uma interpretação da cultura musical local como uma *performance* inventada como meio de ressignificação dos sentidos nas produções musicais, de maneira que estes sentidos deveria estar de acordo com a criatividade controlada pela convencionalização efetivada pelo aparato estatal. Isso significa que foi um evento que almejou ser algo como um ritual que pudesse adquirir a conotação de mediador para referendar a associação de indivíduos no mundo da cena musical local, haja vista que disso se originou um grupo de artistas que angariou um lastro de capital social no cenário nacional justamente por “abraçar” a causa do regionalismo como eixo, mas não um regionalismo *puro*, e sim um regionalismo como resultado das hibridizações tão caras ao contexto da globalização cultural, o que se buscou justificar na categoria classificatória Nova Música Paraense.

Essa ideia ambígua de Nova Música Paraense, todavia, se sustenta como um recuso discursivo que atende apenas aos interesses da mídia. Do ponto de vista de alguns agentes da cena local, o Terruá promoveu uma retomada da tradição musical sob uma nova roupagem, devido ao contexto em que foi operacionalizado, mas não criou uma “música nova”. Na verdade, segundo a perspectiva de Ná Figueiredo, importante mediador, ativista cultural e produtor musical, o Terruá resultou de uma inovação que remonta à “onda de busca pela singularidade do lugar, da ida às raízes”, na feitura de música, especificamente, algo iniciado pelas bandas de rock, principalmente a Nirvana, em Seattle, nos EUA, nos anos 1990. De que maneira? Vejamos sua narrativa de como essa movimentação vai levar ao Terruá Pará:

Essa música paraense contemporânea, pra o que que alguns usam o termo Nova Música Paraense, o que eu não acho que seja por aí, coincide com a emergência de um movimento de música local a nível global, que começou com o Nirvana e que influenciou as bandas de rock no mundo todo para fazer uma música local. Isso é um efeito da globalização, porque resultou das tecnologias de acesso e compartilhamento de músicas. Vou pegar o exemplo do Nirvana. O que o Nirvana tocava? Música da cidade deles, pegaram a tradição musical da cidade deles e transformaram no som que inventaram: uma música agressiva e violenta, no bom sentido, porque Seattle é barulhenta. E isso chegou até aqui. Veja, [as bandas de rock] La Pupuña e Cravo Carbono fizeram o que? Viram a sacada disso [pegar a característica local]. Passaram a cantar a realidade local, a misturar o rock com outras tradições musicais regionais, o local como o global.

O Terruá está nessa origem, é uma ideia do Pio Lobato [guitarrista da Cravo Carbono], que fez o projeto Mestres da Guitarrada no início dos anos 2000, o que acabou por impactar na música [local] em geral. A guitarrada entra aí. O Terruá se segue a isso, quando o Estado entra e o trabalha como um produto cultural. Daí digo que foi um movimento de revitalização da música paraense e a galera do rock aceitou na boa, porque estávamos vindo dos anos 1990, época de muitos problemas com o rock na cidade, lembra daquele Rock 24 Horas? Foi um baque violento. Ninguém queria patrocinar o rock depois disso.¹⁴¹ O Terruá é resultado desse início de diversificação, o começo do fim daquele papo de ouvir uma coisa só.

Interessante leitura do agente. A diversidade propugnada pelo Terruá teve sua origem em um processo demorado; e deu certo, como resultado de política cultural de Estado. Mas ainda falando sobre o evento, Ná apresenta o fracasso do evento. Segundo ele, embora “tenha gerado frutos, como Dona Onete, Lia Sophia, Felipe Cordeiro e outros”, todavia não consolidou um mercado interno, o que deveria ser sua finalidade. Assim, foi inócuo para a maioria dos artistas que dele participaram. Mas do ponto de vista do imaginário foi um importante evento doador de sentido.

Como “situação social” (AGIER, 2011), o Terruá Pará foi um evento doador de sentido na medida em que formatou relações sociais e identitárias que construindo aparatos relacionais que sustentaram os sentidos de pertencimento dos indivíduos que ali figuraram como pertencentes a um estrato do mundo artístico paraense. Ao abordar essa situação a partir do ponto de vista desses atores em implicação com as formas de ocorrência da interação praticadas é que percebemos os conflitos e pontos de discordância entre os agentes no interior das condições estruturais dadas.

O Terruá Pará, da forma como foi tratado na mídia, teve como finalidade atender a demanda do projeto estatal de moldar as atitudes de decodificação do evento pela população, isso através de um processo cumulativo de discursos de *inovação da tradição* e de retomada da perspectiva de valorização da temática nativista da música paraense nos quadros da cultura de massa. Por isso um produto da indústria cultural, pois esta busca sempre novo, desde que esse novo não esteja fora dos padrões normativos estabelecidos, numa “estranha dialética entre a novidade e a repetição necessária” (MARTINO, 2005, p. 13). O objetivo foi manter uma constante renovação e (re)adaptação do material existente, sendo este suporte e conteúdo, concomitantemente. Logo, o agenciamento desse material foi feito por adaptações e concessões às pressões e contradições que emergiram no campo social. Ao final, o resultado foi a

¹⁴¹ A ocasião a que refere o interlocutor foi o quebra-quebra generalizado que ocorreu na terceira edição do festival Rock 24 Horas, no mês de abril de 1993. Sobre a questão, cf. SILVA, 2014; MACHADO, 2004.

incorporação dessas tais contradições ao sistema cultural local como criatividade; e coube a mídia, como integrante da indústria cultural, permitir os entendimentos e controles sobre a comunicação cultural desse processo musical, agenciando as escolhas ideológicas.

Ainda, é preciso atentar ao fato de que muito do que chamamos de “comunicação” é na verdade “transmissão”, ou seja, tem um único sentido (WILLIAMS, 1965) e, também, que essa prática se dá através da veiculação do discurso instituído como produto social (BOURDIEU, 1983), então cabe aqui enumerar duas questões. A primeira é que, por se tratar de um evento de grandes proporções, os discursos midiáticos sobre o Terruá Pará exigiram reiteradas veiculações e mediações decodificadoras para sua legitimação no campo social, tarefa à qual a mídia se incumbiu. Em segundo lugar, trata-se de uma política cultural assentada na noção da razão de Estado na concepção maquiaveliana – de que as ações são tomadas em função do que é melhor para o Estado – efetivada por uma intelectualidade local fazedora de cultura que foi arregimentada pelo Estado. Assim, o Estado como “organização do poder que persegue fins universais” (WEBER, 1996, p. 19) atuou como instrumentalizador da perspectiva política trabalhada na esfera artística – midiática desse evento musical.

Essa empreitada se deu pela utilização da estrutura de Estado como mantenedora e detentora do controle dos elementos constituintes da cultura. E foi sobre esse estrado que assentou a proposta de formatação de um ideário de *musicalidade nova*, como conjunto coeso, de maneira que isso estivesse em consonância com os interesses preconizados pelo grupo no exercício do poder de dominação política regional na época em sua argumentação da “conquista de espaço da música paraense” no cenário cultural nacional.

Mas, o que é o Terruá Pará? ¹⁴² Uma das formas de obter a resposta é assistir o *vídeo* – *manifesto* ¹⁴³ que se encontra no *site* oficial do evento e cujo conteúdo discursivo foi usado recorrentemente nas apresentações a fim de esclarecimento do porquê do uso de uma palavra alienígena ao repertório vocabular regional para dar nome ao evento. Reproduzimos parte do texto contido no vídeo:

¹⁴² O projeto original, baseado no projeto do guitarrista Pio Lobato “Mestres da Guitarrada”, é do ano de 2003. Segundo Ney Messias, “o que o Terruá Pará faz quando aparece em 2006 é sistematizar esse movimento é dar um sentido de coesão e fortalecimento de uma cena musical desarticulada, em busca de um “sotaque perdido”. “Diversidade na terceira edição do Terruá”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-cena-os-artistas-que-fazem-de-belem-polo-cultural-mais-interessante-do-brasil-hoje-5692341#ixzz29fSmfYl>. Acesso: 13 out 2012. Segundo o produtor Carlos Eduardo Miranda, a ideia original de “juntar tudo” é de Pena Schdmitt, que o incentivou a realizar o projeto em parceria com as propostas de Ney Messias. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43319> Acesso: 7 out.2012.

¹⁴³ Ficha Técnica do vídeo: Roteiro: Petterson Farias, Criação/ Motion: Igor Chá, Narração: Betty Dopazo. Entre os dias 25 de julho e 23 de outubro de 2012, o vídeo foi acessado 1799.

O que é o terruá? Terroir, terruá... Tu não sabes do que a gente tá falando? 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 (sic) por terem aspectos únicos que em nenhum outro lugar se encontra.

Como explicita o texto, trata-se do “aparaenseamento” de um vocábulo originário da língua francesa, *terroir*. Quanto ao texto em sua forma verbalizada, a própria característica da dicção nativa, representada na forma como é pronunciada a *voz do narrador*, pretende ilustrar o dialeto papa-chibé por meio do “original” sotaque caboclo paraense como recurso para legitimar o conteúdo regional do evento que pretende um alcance global, na medida em que deglutiou e traduziu uma palavra francesa. Assim, o linguajar do caboclo paraense/amazônico foi extremado na sua forma falada como um recurso de afirmação identitária. Porém, essa fala cabocla, também como recurso retórico da invenção cultural local, não é a fala de um tipo humano físico, mas sim de um caboclo constituído socialmente (CASTRO, 2011; LIMA, 1999). Por fim, aproveitou-se “antropofagicamente” o termo *terroir* para que disso pudesse se sustentar a configuração de um tropo de resistência.

A primeira edição do evento ocorreu em 2006¹⁴⁴, nos dias 17, 18 e 19 de março, no Auditório do Ibirapuera, na cidade de São Paulo. Assim noticiou o evento o Portal Terra:

O Parque do Ibirapuera sedia de sexta-feira até domingo o Terruá Pará, com diversos shows que *shintetizam* a atual cena da música paraense. Cerca de 60 artistas, entre eles Mestre Laurentino e Nilson Chaves, devem se apresentar no evento. O cenário do evento, assinado por Paulo Morelli, traz mais características da cultura paraense como objetos feitos de miriti – produto ribeirinho extraído da palmeira -, conhecido como “isopor da floresta”.¹⁴⁵ (Grifo meu).

Na citação destaca-se o fato de este ser um show com considerável número de artistas: sessenta. Também tem destaque o cenário construído com objetos de miriti, um vegetal que no discurso do redator do texto é, para bom entendimento de quem nunca ouviu falar, uma espécie de isopor da floresta. O autor desse trabalho com miriti é Paulo Morelli, designer de interiores com pós-graduação em paisagismo e design floral. Segundo a explicação dele nas entrevistas,

¹⁴⁴ O show deu origem ao programa semanal de mesmo nome na TV Cultura, cuja “fórmula foi transferida para a programação semanal da emissora, com quadros de apresentações musicais, quase sempre reproduzindo a ambientação nativista” (CASTRO, 2012, p. 155).

¹⁴⁵ “Músicos fazem show em São Paulo no Terruá Pará”. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/noticias/0,,OI923024EI1267,00Musicos+paraenses+fazem+show+em+SP+no+Terrua+Para.html>. Acesso: 13 out. 2012. Pode-se detectar ainda que a utilização do termo “isopor da floresta” tem um vigoroso apelo ambiental, haja vista que assim se utiliza a idéia do discurso do “ecologicamente correto”, já que o isopor é um produto químico artificial, portanto, nefasto ao meio ambiente.

a ideia é que o cenário fosse “uma grande cortina com barcos, aviões, cabeções [figura folclórica do município paraense de São Caetano de Odivelas], casas, animais, pássaros e *todos* os elementos representativos da cultura paraense” (Grifo meu). Portanto, “toda a arte construída para esta grande festa não deixa dúvidas de que o show traz o que a cultura do Pará tem de melhor”, diz a matéria de autoria de Camila Lima.¹⁴⁶

Na seção Entretenimento do Portal ORM do dia 13 de março de 2006 está a reportagem que trata da saída do grupo que seguiu para São Paulo. A equipe – que entre artistas, produção, técnica de show, cinegrafistas e responsáveis pelo cenário somaram cerca de 80 pessoas – “vai mostrar na capital paulista *todas as tendências musicais* que fazem parte do cenário musical paraense”. De forma bastante genérica, a reportagem diz que:

No elenco estão representantes da música de raiz, do zouk, da guitarrada, do tradicional carimbó, tecnobrega, samba de cacete, lundu e das novas tendências reunidas em mais de duas horas de show. Um vídeo preparado pela cineasta Jorane Castro¹⁴⁷ especialmente para o evento vai abrir a temporada.

E em seguida cita *em passant*, alguns dos artistas integrantes da comitiva: Fafá de Belém, Almirzinho Gabriel, Dona Onete, La Pupuña, Mestres da Guitarrada, Arraial do Pavulagem, Pio Lobato, Lucinha Bastos, Nilson Chaves, Tubas da Amazônia, Trio Manari, Toni Soares, Gabi Amarantos, Dj Iran, Mestre Laurentino, MG Calibre, Boi Veludinho, Metaleiras da Amazônia, Pardal e Vovô.

O Auditório do Ibirapuera também recebeu a segunda edição do Terruá Pará, em 2011, nos dias 24 e 25 de junho. Esta segunda apresentação já não era mais apenas uma pretensa amostragem, tal como foi a de 2006. O objetivo agora era divulgar que a cena musical paraense contemporânea era “zona sul”, estava “consolidada, forte e repleta de artistas interessantes” e bastante vigorosa, mesmo após um interstício de cinco anos.¹⁴⁸ Este show reuniu um público de mais de duas mil pessoas com grande repercussão na mídia nacional que trata da cena musical, chegando a ser considerado pela crítica especializada, como um dos produtos culturais mais bem concebidos nos últimos tempos em termos de música popular no Brasil.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Idem. Ibidem.

¹⁴⁷ O vídeo foi produzido por “Cabocla Produções Cinematográficas e Artísticas”. Novamente o uso do termo caboclo no nome da produtora do vídeo-demonstração, dessa vez no gênero feminino, age como recurso simbólico para referendar o conjunto normativo regionalista do evento mesmo nos bastidores.

¹⁴⁸ Em texto datado de 23 de junho de 2011, publicado no portal Estadão, o autor intitula seu escrito de “Belém é zona sul” numa clara alusão à “gentrificação” da música paraense propiciada pelo Terruá Pará.

¹⁴⁹ “Música que a gente faz”. Disponível em: <http://www.souparaense.com/2011/06/terrua-para-2011-musica-que-gente-faz.html> Acesso: 3 out 2012.

Segundo uma das produtoras do evento, Cyz Zamorano, o objetivo agora era trabalhar com menos artistas do que na versão 2006, para que os participantes, que compunham “o que havia de melhor”, tivessem mais espaço. De acordo com a cobertura da Revista Trip, no Terruá Pará 2011 estavam “presentes grandes figuras da música popular do norte do País, desde *mestres* do carimbó e *ícones* da guitarrada até *astros* do tecnobrega,¹⁵⁰ mesclando o novo e o tradicional diante do público paulista” acompanhados por uma espécie de *all-star team* da cena paraense” – grupo formado pelos músicos da banda base.¹⁵¹ Atente-se para a utilização dos referenciais qualitativos – *mestre*, *ícone*, *astro* – usados como recurso legitimador da trajetória artística dos músicos.

Como decorreram cinco anos desde o primeiro evento¹⁵², ocorreram algumas mudanças: alguns nomes que na ocasião foram coadjuvantes agora assumem papel de destaque. Nos textos são ressaltados os nomes do guitarrista Pio Lobato (que em 2006 acompanhava Curica, Vieira e Aldo Sena, estes que formavam à época o grupo “Mestres da Guitarrada”), e Dona Onete, uma senhora de 72 anos à época da sua “revelação”¹⁵³ como grande artista e que acabou se tornando um “mito paraense”¹⁵⁴. Segue na reportagem: “O futuro lançamento do DVD com a gravação do show poderá finalmente fazer o Brasil conhecer a música do Estado de maior diversidade (!) do país. A música paraense, enquanto movimento, precisava de um evento assim”.¹⁵⁵ Interessante que a um evento musical polistilístico tenha se referido como um movimento, termo que no sentido sociológico diz respeito a um projeto coletivo que tem programas e manifestos (NAVES, 2001, p. 10). Embora certamente não tenha sido esse o intuito – trata-lo como um movimento na definição sociológica, até porque não o é, haja vista a iniciativa estatal – de toda forma foi um projeto bem delimitado e praticado.

Na segunda versão retoma-se o trabalho midiático executado para a primeira versão potencializando-o. Reitera-se a particularidade do evento que abarca tudo, do erudito ao

¹⁵⁰ Este é o gênero de maior destaque nos últimos anos na cena musical belemense. O termo *tecnobrega* é uma variação da original música dita brega, criada pelo compositor Tonny Brasil. Segundo ele próprio, o ritmo é uma “fusão entre o brega padrão (sic) e elementos eletrônicos do teclado e da mesa de som” (COSTA, 2009, p. 66).

¹⁵¹ Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/vai-la/terrua-para-2011.html> Acesso: 20 out. 2012.

¹⁵² Esse hiato se deve ao fato de que em 1º de janeiro de 2007 assumiu o Governo do Estado do Pará Ana Júlia Carepa (PT) - que não deu seguimento ao projeto -, substituindo a Simão Robson Oliveira Jatene (PSDB). Esse foi novamente eleito para a gestão do governo do Estado do Pará no período 2011-2014. Daí a retomada do projeto peessedebista de divulgação da música paraense depois de cinco anos.

¹⁵³ Jornal Diário do Pará. Belém-PA, 13 de jan. 2012. Dona Onete (“septuagenária em canções de enorme apelo pop”) pertence a uma geração muito anterior a de grande parte dos componentes do grupo do evento, assim como o cantor e compositor Mestre Laurentino, na época com 87 anos.

¹⁵⁴ Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/48185>. Acesso: 12 out. 2012.

¹⁵⁵ “Barulho na terra alheia”. Segundo passagem da matéria publicada no jornal Diário do Pará no dia 28 jun. 2011, “Se o termo francês *terroir* tenta dar conta da produção endêmica de uma região, sua corruptela “terrúá” para o nome do evento não poderia ser mais feliz”. Também disponível em: <http://musicaoriginalbrasileira.blogspot.com.br/2011/06/barulho-na-terra-alheia-terrua-para.html>.

popular, do clássico ao moderno, “resgatando a velha guarda” e consagrando a nova geração. Aqui cabe salientar que o termo geração é utilizado numa expressão performativa para denominar algo forjado com a finalidade de utilização no âmbito do conflito de imaginários no interior de um grupo; é um produto de seu tempo. Portanto, a noção de geração nesse contexto segue no sentido de que não é, necessariamente, um vínculo social. A formação de um grupo geracional se baseia na consciência de pertencimento ao grupo etário. É a geração, portanto, formada pela aceitação por parte de seus integrantes de fatos coletivos. Nesse sentido, a geração não é um grupo social concreto, como uma comunidade ou uma associação, mas sim uma situação, é constituída por meio da similaridade de situação de vários indivíduos dentro de um todo social (MANNHEIM, 1982). Portanto, como discurso atende a interesses particulares e têm contornos específicos, sendo utilizadas de acordo com a demanda do momento, de maneira que “as fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas” (BAUMAN, 2007, p. 373 *apud*. FLEIXA; LECARDI, 2010, p. 186).

Imagem 3: Terruá Pará



Tendo ao fundo “caixas de som de aparelhagens”, o cantor da cena local de brega Edilson Moreno e a cantora da cena translocal Gaby Amarantos erguem a bandeira do Estado do Pará, ladeados por todos os artistas que participaram do evento. Fonte: <http://www.portalcultura.com.br/node/13594>.

Na imagem acima vemos um registro fotográfico do encerramento do show no Auditório do Ibirapuera, em uma performance de plataforma¹⁵⁶ como representação simbólica formalizada de escopo teatral, porque organizada e com elementos imagéticos e sonoros manejados de acordo com a *ocasião* social de celebração como ordem de interação de âmbito

¹⁵⁶ Segundo Goffman (1983) evento de plataforma é o acontecimento como ocasião social de celebração que 1) ocorre em uma palco e 2) é marcado por uma ordem de interação que busca atuar como o centro de atração do olhar espectador (manejo da atenção), resultado de 3) uma ação planejada e coordenada.

institucional (GOFFMAN, 1974; 1983). Certamente, o registro disseminado em diversas mídias sobre o evento teve o sentido de caracterizar a celebração como a definição do que é a (Nova) Música Paraense.

Tanto é que se trata de uma perspectiva de ratificação que esse *show* de 2012 não é considerado uma terceira edição, mas sim uma edição especial para o lançamento de um CD e de um DVD com registros dos shows de 2006 e 2011 que foram gravados durante as apresentações no Ibirapuera. Deste evento também participaram o artista plástico Junior Lopes e a fotógrafa Walda Marques com uma exposição especial no hall de entrada do Auditório Ibirapuera. Segundo Ney Messias, Secretário de Comunicação do Estado e idealizador do Terruá Pará, “um dos objetivos do projeto é agregar outras linguagens culturais, *valorizando e difundindo aquilo que é produzido pelos artistas do Pará nas mais variadas vertentes*”. (Grifo meu) Esse discurso é repetido pela fala de Adelaide Oliveira, na época Presidente da Fundação de Telecomunicações do Pará. Para ela, “a exposição desses dois artistas mesclada ao espetáculo musical só vem acrescentar mais ainda ao Terruá Pará, pois mostra que a nossa riqueza cultural vai além da música e que temos grandes talentos em outros seguimentos da arte”.¹⁵⁷

Por ser uma culminância o show de 2012 traz todos os artistas que estiveram nas edições anteriores. Seu objetivo de fundo é ser uma celebração, segundo Adelaide Oliveira, que explica:

O show não tem artistas inéditos. A gente volta pra São Paulo com a missão de celebrar. É um pouco dos dois shows para comemorar o lançamento dos produtos Terruá Pará. O Ibirapuera, depois do Pará, é a segunda casa desse evento, sempre fomos muito bem recebidos pela equipe do auditório e pelo público paulista, por isso esse espaço não poderia ficar de fora da nossa programação¹⁵⁸.

Como reconhecimento da empreitada, o show foi indicado para premiação no 7º Prêmio Bravo! Bradesco Prime, cujo tema era “Cultura para mais gente” – notadamente na esteira da proposta temática dos CPC’s da UNE da década de 1960 -, no qual concorreu na categoria “Melhor Show” com o a banda mineira Pato Fú e com o *rapper* paulistano Criolo, sendo este último o vencedor da disputa. Não surpreende que o show Terruá Pará, dadas as proporções de produção, execução e perspectiva de abrangência, tivesse destacada menção

¹⁵⁷ “Terruá Pará traz exposição de artistas da terra”. Disponível em: <http://200.164.110.89/terrutupara/> Acesso: 10 out. 2012.

¹⁵⁸ Idem.

neste evento. A premiação foi realizada no Auditório Ibirapuera, em São Paulo, “mesmo espaço que recebeu o show paraense no mês de junho, com dois dias de casa cheia e grande repercussão na imprensa nacional”.¹⁵⁹

Do mesmo modo, o discurso de mostra da “diversidade da floresta tropical” e da “exuberância amazônica” é usado pela mídia nacional para referendar o evento que ocorreu entre os dias 31 de julho e 4 de agosto de 2012 no Teatro da Paz, em Belém do Pará,¹⁶⁰ “na imponente construção neoclássica de 134 anos, inspirada no Teatro Scala de Milão, [com] cadeiras tropicais de madeira e palha trançada”, segundo descrição do jornalista Leonardo Lichote, do jornal O Globo, que cobriu o evento em Belém como convidado da organização. O jornalista julgou ser um “ótimo — talvez ainda melhor se fosse um pouco mais curto — show”. Composto a plateia estavam pessoas do meio político e “social” da cidade, e também o governador Simão Jatene, ao lado de convidados e jornalistas nacionais¹⁶¹. O show durou cerca de três horas e “uniu artistas do estado, entre 20 e 90 anos, de diferentes gêneros, [o que] *sintetiza* um tanto da teia de informações que gera a força da produção cultural paraense hoje”, conclui Lichote.¹⁶² (Grifo meu)

Esse show foi extremamente concorrido, é o que se pode constatar a partir das falas que foram coligidas quando da sua ocorrência e que foram disponibilizadas no site Portal Cultura sob o título “Todo mundo quer assistir o Terruá”. Entre outras destacamos os seguintes depoimentos:

Eu vim tentar retirar um ingresso às 6h30 da manhã e não consegui. Ontem meu amigo veio tentar a sorte e conseguiu entrar porque algumas pessoas desistiram de ver o show. Minha esperança é que hoje aconteça o mesmo e eu possa entrar. (Sandra Lobo, Professora).

Eu cheguei aqui na frente do Theatro da Paz às 17h e tenho muita esperança de conseguir entrar. (Gilmar Sousa, Engenheiro)

Na versão 2012, participaram cerca de 70 artistas “de uma ampla gama de gêneros” sob direção geral artística e musical de Carlos Eduardo Miranda – que trabalhou na direção musical na versão de 2006 e 2011- e Cyz Zamorano. Segundo Carlos Eduardo Miranda, a motivação para aceitar a direção do trabalho se deu nesses termos:

¹⁵⁹ “É hoje! Terruá está no prêmio Bravo!”. Disponível em: <http://bravoline.com.br>. Acesso: 12 out. 2012.

¹⁶⁰ Houve uma apresentação em espaço aberto, entre os Palácios Lauro Sodré e Antonio Lemos, no centro da cidade, no dia 10 de outubro de 2012, no ensejo das festividades do Círio de Nazaré.

¹⁶¹ “Terruá Pará”. Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 31 jul. 2012 p. 4

¹⁶² “Diversidade na terceira edição do Terruá Pará”. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/diversidade-na-terceira-edicao-do-terrua-para-5692529.html#ixzz29fRvQC3c>. Acesso: 7 out. 2012.

[Era preciso] além de mostrar para o Brasil essa riqueza, mostrar para o próprio Pará uma possível unidade da música paraense. Sempre amei a música paraense e quando cheguei aí [em Belém do Pará], vi cada um por si. [Pensei:] se unirem esforços e talentos, muita coisa legal vai aparecer. E quando a gente fala em unidade, fala também em diversidade, na mesma medida. O mote do Terruá *sempre* foi *diversidade mais unidade*¹⁶³ (Grifos meus).

O discurso acima expõe uma preocupação com a falta de organização da música paraense detectada pelos produtores contratados pelo estado para atuar na coordenação do evento, entende-se que para essa desorganização era preciso dar um direcionamento, e o Terruá Pará, pelas mãos de Carlos Eduardo Miranda e Cyz Zamorano teve essa função. Deve-se a essa atitude organizadora que as cantoras Gaby Amarantos e Lia Sophia, o grupo Orquestra Juvenil de Violoncelistas da Amazônia¹⁶⁴ e a banda Gang do Eletro, após a participação na versão 2011, tenham despontado em suas carreiras. Para Miranda, esse despontar se deu por “mérito dos artistas”, mas há uma relação com o Terruá, pois “uma das intenções do projeto [é] ajudar o artista paraense a *achar uma cara que seja vendável para o país*”. (Grifo meu). Novamente mostra-se a perspectiva de que aquela cena musical paraense, como um potencial fornecedor de matéria-prima para que a indústria cultural, possa ser organizada para ser melhor explorada em seu direcionamento ao mercado do circuito musical nacional. E, reitera ainda Miranda o sucesso da sua atuação, que o artista que participou do Terruá ganhou a oportunidade de ampliar seus horizontes, assim como “a cena paraense enriqueceu muito depois do Terruá”¹⁶⁵.

A idéia de aglutinação a partir da união sob um mesmo show, “direcionado”, é patente também na afirmação de Cyz Zamorano: “o Terruá Pará é um *estilo* único, é um show, é uma *unidade*, não são shows separados, cada artista fazendo seu show” (Grifos meus). Portanto, de um show que visava aglutinar as mais díspares tendências musicais, o Terruá se transformou, segundo Zamorano, em “gênero musical representativo”, o resultado final de uma confusa equação. Numa última palavra: um estilo musical novo resultante de uma pressuposta hibridização como recurso discursivo para sua legitimação.

Para entender a evolução das práticas musicais é preciso atentar ao contexto social. Assim, assentado a possibilidade de leitura em um ponto de vista histórico-sociológico, se pode

¹⁶³ “O papo aqui é música”. Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 02 out. 2011. Caderno Você. P. 5..

¹⁶⁴ O músico Aureo de Freitas, coordenador e maestro da Orquestra credita a indicação para participar do Programa Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão, à participação no Terruá Pará, em São Paulo. Segundo ele, “o Terruá Pará foi o ponta pé que faltava para que a Orquestra entrasse de vez no circuito nacional de shows. No Terruá nós fizemos 12 apresentações e todas foram muito aplaudidas”.

¹⁶⁵ “O papo aqui é música”. Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 02 out. 2011. Caderno Você. p. 5.

notar com mais clareza como as mudanças musicais acabam por refletir as mudanças na sociedade (FRITH, 1996; 2007). Dessa forma, embora a sociedade paraense nesse contexto de globalização tenha se pautado em um ideário de “progresso”, e isso tenha influenciado na construção e efetivação do Terruá Pará, efetivamente o evento se valeu ideologicamente da “tradição”, haja vista: a reativação do cânone temático de sustentação da música popular paraense erigido em seu processo histórico, a formatação de um *star system* no ajuntamento dos estabelecidos e dos *outsiders* no mesmo grupo de afiliação em práticas de interação, o incentivo às atuações performáticas dos artistas de diferentes estilos musicais numa convergência identitária – com recurso à associação entre a sonoridade e a imagética de caráter tradicional, o acionamento de peças musicais “clássicas”, entre outras invenções – e a interação entre artistas de diferentes gerações.

Assim, o Terruá Pará colocou como sua condição de possibilidade ser uma justificativa para estabelecer parâmetros estéticos de caráter midiático para, assim, enquadrar a música popular paraense contemporânea em um padrão cultural identitário inventado como criatividade por parte dos artistas, como principais atores sociais, mas também ensejadas de acordo com os interesses das instituições ali atuantes, notadamente os agentes culturais de Estado e a mídia.

De certa forma o Terruá Pará, tal como apontado até aqui, pode ser tomado como um exemplo daquilo que Martin-Barbero chamou de “cultura popular massiva”: uma produção de cultura que se retroalimenta das “expressões culturais” de diversos grupos sociais e que, pela ação de vários meios, passa a atuar no encobrimento das diferenças em busca de uma reconciliação de gostos (MARTIN-BARBERO, 2001). Como se vê, o objetivo é estabelecimento de formas de mediação entre distintos grupos sociais que estão no campo mais amplo da sociedade local.

De toda forma, um novo universo se revelou com o Terruá, pois dezenas de artistas do Estado se mostraram de uma só tacada. Com eles, as variadas vertentes e estilos. Novas propostas e a retomadas de outras épocas com novas roupagens, estiveram juntos. E isso foi um certamente um fator de destaque na sociedade local. Interessante é que acabou por atingir apenas um público classe média. Quando observada realidade do evento em outros segmentos sociais quase não se tinha conhecimento sobre o que ele era.

A mostra musical, como ação coletiva – embora capitaneada pelo Estado – deu o mote do caráter de “música típica” recontextualizada como mote para o ingresso no mercado pop. Segundo Pio Lobato, “Para quem está em Belém, a coisa do tradicional é muito clara: o que

hoje pode ser moderno para o resto do país já tem uma certa tradição – o tecnobrega, o melody, já têm uns dez anos pelo menos. Então, digamos que é uma *modernidade já tradicional*”.¹⁶⁶ (Grifos meus). Mais que uma fina ironia, temos aí um mote discursivo que implica vários elementos. Ainda, fazendo um exercício de teorização acerca do processo musical paraense, Pio Lobato assinala que “[no Pará] tem uma linha evolutiva que não chega pra cá [Centro-Sul] [...]. Vertentes que nascem e morrem lá influenciam outras vertentes que chegam no resto do país como novidade. E até pra gente é novidade. É uma história musical própria.”¹⁶⁷

Tudo isso influenciou na construção do projeto no sentido de conformação de um estilo novo e único como algo idiossincrático: consolidou-se um gênero discursivo no processo musical brasileiro – diferente da proposição de Zamorano de que se trata de um estilo único –, de caráter polistilístico chamado “Terruá Pará” que misturou lambada, brega e suas variantes, carimbó, chorinho, samba, canção popular, etc.¹⁶⁸. Segundo o cantor – e na época mediador cultural, porque atuante no aparato cultural do Estado – Nilson Chaves isso seria o embrião de uma movimentação mais articulada. Ele próprio agente no grupo de articulação local entre Estado e cultura popular midiática, demandava que era necessário um fortalecimento de grupo, o que se daria pela união dos artistas no sentido da consolidação de uma “comunidade de sentimento” (APPADURAI, 2004) para que a situação alcançada pela cultura musical, com o Terruá, não ficasse apenas como um mero modismo. Para Nilson Chaves:

Se continuarmos pensando coletivamente, não perderemos nosso espaço. *A Bahia sempre nos mostra essa fórmula*. É importante entender que o brilho da Gaby Amarantos, da Fafá, Leila, Lia Sophia, do Felipe Cordeiro, dos mestres da guitarra (sic) é o nosso brilho também. Fortalecendo essa cumplicidade nossa música irá muito longe.¹⁶⁹ (Grifo meu)

Para Nelson Motta, “assim como [significaram] a renovação do samba no Rio de Janeiro e a explosão do axé em Salvador e do Mangue Beat no Recife, a música alegre e dançante de Belém do Pará é a bola da vez”¹⁷⁰. Em uma didática exposição sobre a diversidade dos ritmos musicais paraenses, o jornalista ressalta que o Terruá Pará reuniu “o melhor da nova música de Belém”. Mas aqui está uma diferença: até então, os discursos midiáticos se referiram

¹⁶⁶ “Festival Terruá Pará reúne ícones do pop amazônico”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2406201119.htm>. Acesso em: 19 jun. 2020.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Para um apanhado crítico acerca da utilização dos ritmos ressignificados por meio de deslocamentos e articulações performáticas, ver: LIMA, 2016.

¹⁶⁹ Relato retirado de Jornal O Liberal, Belém, 29 abr. de 2012. Caderno Revista Troppo.

¹⁷⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2011/10/conheca-diversidade-dos-ritmos-musicais-de-belem-do-para.html> Acesso: 13 out. 2012.

a “música do Pará”; Nelson Motta reduz à “cidade de Belém do Pará” a área geográfica da cena musical que pôde mostrar “a qualidade, a diversidade e a modernidade da música amazônica”.¹⁷¹

Mas, “A hora é essa?”, pergunta o jornalista Ismael Machado no título do seu artigo publicado em jornal local¹⁷² sobre a situação da música feita no Pará naquele contexto. Em interessante reflexão, o articulista lança sua hipótese: a atenção dada à cena musical paraense talvez seja apenas em elemento dentro de uma briga por audiência entre as redes de comunicação de abrangência nacional Rede Globo e Rede Record, ainda que haja nisso “algo positivo em termos de divulgação de uma *parcela* cultural do Estado” (Grifo meu). As atenções dadas pelo “reino musical” aos músicos/artistas paraenses teriam, então, a ver estritamente com mercado. Contudo, “é claro que os músicos locais devem tentar aproveitar as brechas que aparecem”, aconselha o jornalista.

Outra questão contida no texto de Ismael Machado é a briga no campo da estética musical entre os fazedores de MPB tradicional (sic) de marca regionalista (“que costuma ser bem chatinha”, opina o jornalista) e os representantes paraenses integrantes do grupo *star system*¹⁷³ que foram lançados pelo projeto da intelectualidade cultural belemense patrocinada pelo Estado. É oportuno ler a assertiva de Ismael Machado:

O curioso é que ídolos e referências desses músicos [dos fazedores da MPB tradicional local] como Gil e Caetano, por exemplo, costumam ser *extremamente* generosos com qualquer astro da *Axé Music*. Na Bahia não há o Muro de Berlim do suposto bom gosto musical a separar artistas. Aqui [no Pará, em Belém] o buraco parece ser sempre mais embaixo. De lá do fundo talvez seja difícil *ver a luz*.¹⁷⁴ (Grifos meus).

Portanto, sua assertiva vai à trilha da proposta do cantor Nilson Chaves tratada linhas acima: usar a “fórmula baiana” no contexto local. O argumento é de que a ausência de contenda entre os “generosos” artistas da cena musical baiana foi um fator de fortalecimento do gênero *Axé Music*, enquanto nas terras paraenses o que se vê é “uma briga *sui generis*” que se torna obstáculo para a estruturação e afirmação da produção musical local em âmbito nacional. De

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² “A hora é essa?” Jornal Diário do Pará. Belém, 20 abril de 2012. (Caderno Por Aí, p. 7).

¹⁷³ É um dos elementos analisado por Edgar Morin para explicar os mecanismos da cultura de massa. O *star system* é o aparelho (sistema) de cultivar ídolos que se refere especificamente a elementos do cinema em sua volatilidade (MORIN, 1986). Aqui aplico o conceito para denominar o grupo paraense estabelecido no âmbito nacional em relação aos artistas da cena local que estão, efetivamente, fora do circuito nacional do mercado da música ou da cena translocal.

¹⁷⁴ “A hora é essa?” Jornal Diário do Pará. Belém, 20 abril de 2012. (Caderno Por Aí, p. 7).

novo, a unidade que atropela as distinções de gênero é fundamental para que a “música paraense” possa ter alcance global.

Assim, aquela cena musical que o Terruá construiu artificialmente é um dado material novo, de musicalidade inovadora, elemento necessário para que pudesse haver uma plena musicalidade paraense contemporânea; o discurso midiático se mostrou fundamental na consecução desse propósito. À fragmentação, então detectada pelos mediadores culturais, se lançaram práticas de unificação por meio da discursividade. Mesmo o que até então era marginal foi incorporado para se alcançar uma coesão cultural comercial. A mídia, instância à qual se franqueou a linguagem autorizada como produtora/reprodutora de cultura, subsidiou a efetivação daquilo que o Estado então ensejou como *doxa*. Assim, ainda que tenha havido conflitantes discursos e perspectivas, tem-se como sentido de fundo a modelação de uma perspectiva de resolução de diferenças pela via da supressão da diferença, o que de todo se instaura como violência simbólica (BOURDIEU, 2001).

Então, vejamos. “Música paraense é orgulho para todos” é o título de uma reportagem que procura referendar a importância da música paraense no cotidiano das pessoas ditas comuns. Assim, uma passagem que merece ser destacada é a afirmação de que a “música paraense já alcançou o sucesso nacional e colocou nossos artistas no circuito”, segundo o autor do texto. Como recurso comprobatório desse ponto de vista, o autor mostra a fala de duas pessoas entrevistadas para a reportagem, falas que aqui são citadas em suas partes mais notáveis:

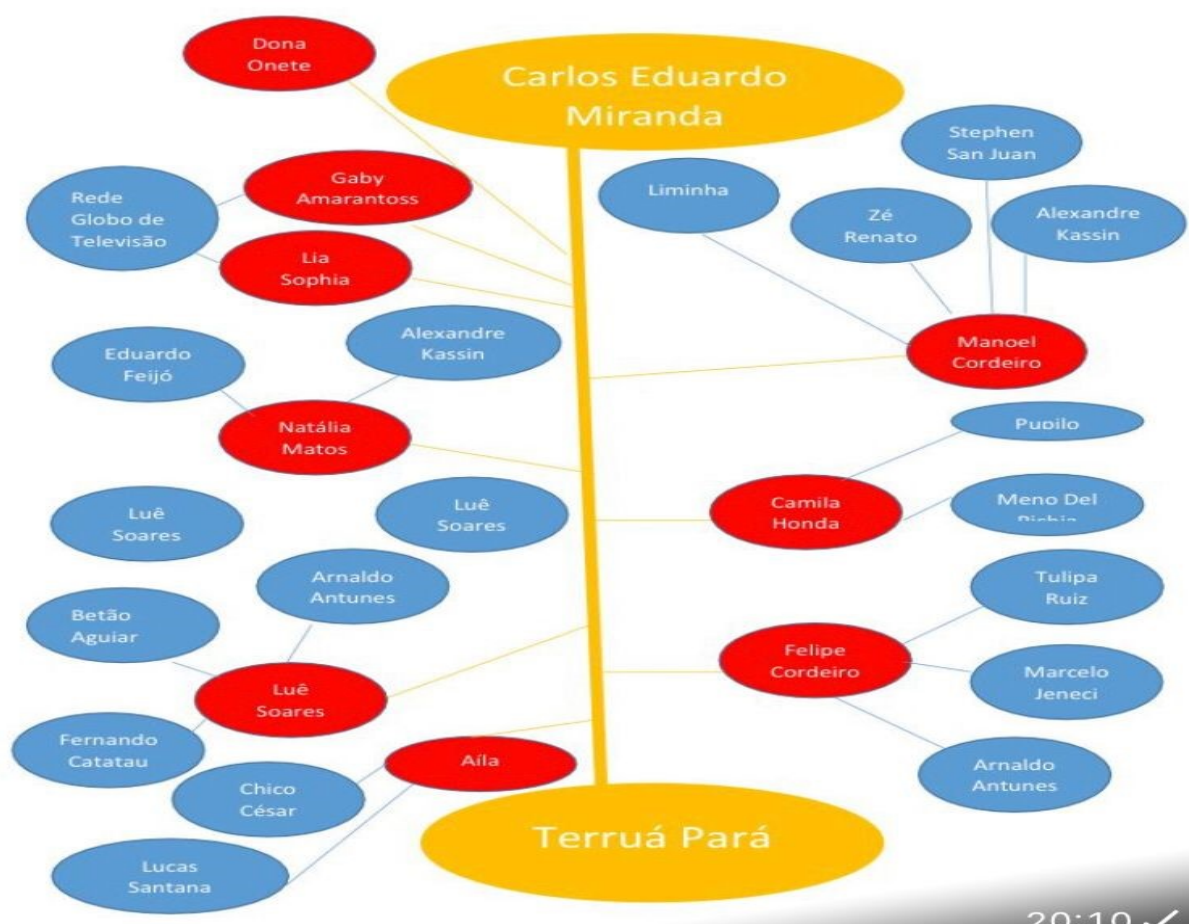
Gosto de melody, mas eu escuto tudo da nossa música. Adoro a Gaby Amarantos e fico aqui escutando o programa de todas as aparelhagens. [...] já era hora de sermos notados. Bate um orgulho toda vez que a Gaby está em um show fora daqui e manda um abraço para Belém do Pará. (Wanderson Pena, vendedor)

Do [tipo de música] que eu escuto, a maioria é daqui. [...] Acho muito bom que estejam reconhecendo nossos talentos porque antes éramos discriminados. (Waldemir da Cruz, vendedor)

Nota-se que u dos relatos destaca o nome da cantora Gaby Amarantos (“que com sua voz poderosa e seu ritmo contagiante arrasta multidões”). Essa, e também Lia Sophia (“cantora e compositora [que] mistura os ritmos locais com as batidas internacionais para criar uma música original de alta qualidade”), Gang do Eletro (“com a sua fusão entre o tecnobrega e o electrohouse, que eles chamam de electromelody”) e Felipe Cordeiro e sua *new wave* brega (“guitarrista que incorporou a tradição local da guitarrada à moderna música de Belém”) são as

consequências mais destacadas do Terruá Pará ¹⁷⁵, pois são nomes que estão constantemente associados a premiações, programas de televisão de amplitude nacional, e até novelas – com suas músicas na trilha sonora ou em participações como ator/atriz.

Sociograma 1: Terruá Pará



Em vermelho os artistas paraenses, todos ligados à haste que liga o evento ao realizador. Em azul, artistas do cenário nacional em conexão. O que está exposto sistematicamente é o produto – o Terruá Pará – em ligação direta com o produtor – o músico, empresário e produtor Carlos Eduardo Miranda.

Como mostra o sociograma, o estabelecimento dos artistas que “saíram” do Terruá Pará para estabelecer uma cena translocal no circuito nacional da música popular estabeleceram-se a partir da aproximação com alguns artistas desse cenário nacional, alguns

¹⁷⁵ As citações entre parênteses são reproduções de falas do jornalista Nelson Motta. Gaby Amarantos também recebeu os “títulos” de “Beyoncé do Pará”, “diva pop pós-moderna”, “ícone da floresta”.

mais “tradicionais”, pois mais antigos em atividade no campo observado, e outros mais “novos”. A representação procura mostrar os casos mais destacados de conexão, alguns mais duradouros, outros mais efêmeros – ou pontuais –, mas do que se pode ler, elementos constitutivos do mundo da canção paraense, pois se manifestam recursos adquiridos como capital social.

Dona Onete aparece sem “pontes” porque é um caso à parte; sem dúvida, é a mais destacada artista “nova” oriunda do evento. Suas conexões, tanto em âmbito nacional como internacional são múltiplas, tanto com artistas de diferentes gêneros, quanto em relação às leituras possíveis dos seus trabalhos: regional, nova-MPB ou *World Music*. Também, vale destacar as cantoras Gaby Amarantos e Lia Sophia, certamente as mais emblemáticas representantes da música paraense no cenário nacional da indústria cultural, porque estiveram e em certa medida ainda estão vinculadas à Rede Globo de Televisão, na qual ativeram músicas em telenovela e participação.

A proposta “paulistana” de música brasileira, como vimos, foi abarcado pelos artistas paraenses. No entanto, cabe atentar nesse processo cultural não apenas de deslocamentos físico-espaciais. Vejamos um caso. Embora gravado em um estúdio no Rio de Janeiro, o show da cantora paraense Juliana Sinimbú foi apresentado na 10ª temporada do programa Experimente, uma espécie de catalisador de novos nomes,¹⁷⁶ do canal Bis e Multishow, além do Globo Play, junto com outros show/episódios com importantes nomes da “nova MPB”, como Djonga, Biltre, Plutão já Foi Planeta, Letrux e outros.

No show, a cantora se apresentou com os músicos paraenses Lucas Estrela (guitarra), Léo Chermont (guitarra), Arthur Kunz (bateria) e Dan Bordalo (teclados). A dinâmica translocal é uma finalidade para os artistas paraenses porque auferem contatos como capital social, “abre novas portas, faz novos seguidores [nas redes sociais virtuais]”, como ressalta a cantora, além do que “é uma boa comprovação [de] que a música aqui do Pará tem reconhecimento quando ganha espaço e destaque”.¹⁷⁷

Os frutos dessa dinâmica sociocultural, como são os *recursos sociais* que possibilitaram o empoderamento dos artistas paraenses que fazem essa cena translocal, se conformam como importante capital social. Assim, ainda que não sejam *estabelecidos* no circuito musical nacional, também já não são meros *outsiders*. O fato de terem reconhecidos os

¹⁷⁶ Em dez anos de programa, passaram por lá Emicida, Thiago Iorc, Céu, Clarice Falcão, Karol Konká, e outros “novos nomes” da “nova MPB”. Portanto, a participação da cantora paraense é uma consequência das interações da rede social no mundo da canção paraense que se alargou nos últimos anos. “Juliana Sinimbú em destaque nacional”. Jornal O Liberal. Belém, 24 e 25 de dezembro de 2018. Caderno Cultura. p. 3.

¹⁷⁷ Idem.

acionamentos que fizeram dos elementos culturais que constituem seus projetos acabou por legitimar as suas entradas no processo de interação social no interior de um quadro social sistematizado, que é o circuito musical nacional.

Para o Terruá Pará, a citação da tradição é o recurso adotado e praticado com eficiência. De toda forma, as tradições, sejam elas autênticas ou inventadas, são usadas como forma de legitimação do poder simbólico nas sociedades contemporâneas que as ativam como recurso de dominação (HOBBSAWM, 1984). Isso pode ser encontrado no fato de que a apresentação do cantor Paulo André Barata no evento de lançamento do CD e do DVD, em agosto de 2012 no Theatro da Paz foi retratada como “uma das que mais emocionaram” o público presente. Portanto, aqui se pode recorrer ao argumento de que se trata de uma prática de legitimação o relançamento de canções clássicas em shows, cujo objetivo é reivindicar fidelidade às fontes, das quais [os executores] se entendem continuadores (VIANNA, 2004, p. 77).

O fortalecimento da comunidade de sentimento assentada na ideia de “orgulho paraense” foi o fio condutor do exercício midiático em torno do Terruá Pará. Trabalhando a musicalidade, e não a música, foi uma forma de efetivação do discurso competente, evocado por meio das instancias sociais que estiveram na ponta dos movimentos de interesse dominante. Isso foi um dos pilares na “administração racional” que se deu com mais eficácia, haja vista que foi por meio disso que instaurou uma rede interessante de contato entre os artistas, produtores, mediadores, aparelho estatal e aparato midiático. No fundo, nota-se que está tudo isso sobre a música como produto cultural, haja vista que a sua eficácia como meio de interação se deve ao fato de que a música é o artefato cultural que está mais próximo de diversos setores sociais, os menos escolarizados inclusive, que a manejam de acordo com seus interesses estabelecendo formas de contato e experiências de sonorização.

No meio artístico local a festivalização do Terruá foi lida de várias maneiras, sempre oscilando entre um evento fundamental “que alavancou a música paraense e a carreira dos artistas que dele participaram, pois muita gente passou a produzir”, como diz cantora Camila Honda, até a perspectiva de que foi um “instrumento de dominação acionado pelo Estado para controlar a arte musical paraense, um processo duvidoso que só colocou os pares e criou mitos”, como diz o compositor Dudu Neves. Essa última visão encontra similaridade na fala do cantor e compositor Alan Carvalho, quando fala do quanto é perigoso que “o Estado apadrinhando as movimentações musicais e artísticas em geral, pode determinar, defender canais, rostos, modismos e estéticas com um discurso de diversidade”.

Portanto, a retomada do ideal de fortalecimento da identidade paraense e do orgulho regional como algo coeso – o operacional “em busca do sotaque perdido” proposto por Ney Messias – passou, indiretamente, a reger a música paraense, principalmente a cena translocal. Agora, com o mote da reação em franco arrefecimento, a reivindicação por ser inserido no circuito musical *mainstream* do mercado cultural brasileiro passou a ser o escopo dos projetos artísticos. E esta inflexão no propósito foi propiciada pelo contexto social brasileiro da época de integração regional por meio da “aglutinação cultural”, cujo evento foi uma possibilidade, porém, mais consistente, haja vista o investimento do Estado¹⁷⁸. De todo modo, o objetivo foi a colocação em prática de uma forma de convencionalização diferenciante que pretendeu instituir uma identidade coletiva musical paraense contemporânea numa ficção de unidade da diversidade.

3.2. A festivalização como invenção da “experimentação da diversidade”: o caso do festival *indie* Se Rasgum

O polistilismo capitalizado pelo Terruá Pará, no que diz respeito às possibilidades de ingresso de artistas da cena local no circuito nacional, ou como procuro demonstrar neste trabalho, como o alicerce da cena translocal contemporânea, esteve relacionado ao acionamento de elementos simbólicos que, todavia, possibilitaram diversas formas de apropriação de uso pelos artistas em suas trajetórias e carreiras. No mesmo sentido se desenrolou outro evento na festivalização da cultura musical paraense contemporânea, o Festival Se Rasgum¹⁷⁹, todavia, este mais pautado na ideia moderna de festival como performance, processo comunicativo e prática social, expressão de interesses ideológicos, comerciais e políticos como constituidores de grupos sociais tendo em vista a unidade (STOELTJE, 1992).

No curso do processo de inserção da cultura paraense de maneira mais efetiva no cenário cultural brasileiro naquela primeira década dos anos 2000, foi inventado como parte da cultura musical local o “festival independente”¹⁸⁰ Festival Se Rasgum no Rock, evento que é

¹⁷⁸ Vide “Festival Se Rasgum”, as aparelhagens, o movimento de fotografia, de audiovisual, de teatro, e outros. Segundo a Agenda Mínima do Governo do Estado do Pará para 2012 a ideia era levar o projeto, também, para as cidades de Recife (PE), Belo Horizonte (MG), Rio de Janeiro (RJ) e ao Distrito Federal.

¹⁷⁹ Segundo explicação do idealizador do festival, Marcelo Damaso, o nome “se rasgum” advém de um termo que tem sotaque da periferia. No contexto de entendimento seria parte da expressão “vão, se divirtam, dançam, se rasgum”, que equivaleria da dizer “vão, se divirtam, dancem, se rasguem”. Corresponderia ao “estágio máximo da curtição”, diz Damaso.

¹⁸⁰ Como resultado do crescimento do número de “festivais independentes”, que fazem circular por ano 300.00 pessoas e 600 bandas nacionais e internacionais, foi criada em 2005 a Associação Brasileira de Festivais Independentes, ABRAFIN. Disso cabe destacar que: a) houve o fortalecimento de espaços para música autoral e execução ao vivo; b) tais eventos não foram, em sua maioria pelo menos, geridos por entidades governamentais;

integrante de um impactante “fenômeno” na música brasileira contemporânea: o crescimento de festivais independentes (*indie*), o que levou ao surgimento de uma, assim denominada, “Nova Era dos Festivais no Brasil”, momento que teria se iniciado no alvorecer dos anos 2000 e a partir do qual grassaram os festivais desse tipo, instituindo uma novidade na cultura musical – ou renovação – com a consolidação de uma rede de formação e de renovação no âmbito da música brasileira (HERSCHMANN, 2010).

Tendo como horizonte a cena de *rock* de Belém, embora também tenha dado espaço ao tecnobrega e à guitarrada, o objetivo do Se Rasgum era criar espaços para apresentação de bandas e artistas locais, de caráter independente. Nesse formato, o evento teve três edições. Talvez esse seja o caso mais representativo de como o processo musical de valorização da música paraense, que estava então em seu início, exerceu influência no campo social da música popular, quando “inspirou” aos criadores e coordenadores do Festival Se Rasgum no Rock passaram a acatar a incorporação de outros gêneros, ritmos, sonoridades e, portanto de público, o que curiosamente não se realizou efetivamente, haja vista que o público, de certa forma, manteve-se formado por pessoas ligadas ao meio artístico da cidade e plateia majoritariamente de oriundos da classe média local.

A proposta do evento, após a incorporação de outros gêneros e artistas, acabou por se sedimentar na ideia de que a originalidade da criatividade musical inventada pelo festival estava na diversidade musical como projeto. As mudanças na proposta – a primeira edição, como 1º Festival de Rock Independente do Pará, em 2006 até a de 2020, intitulada Festival Se Rasgum São Paulo, em comemoração aos 15 anos do festival, com patrocínio da Petrobrás -, embora de fato tenham buscado se adaptar a essa guinada proteana da música paraense, todavia, ao observarmos o percurso, a pegada rock ocupou mais espaço, com apelo às misturas entre esse gênero e o brega, tecnobrega, canção popular, instrumental etc.

A terceira edição do festival, em 2008, o mote ainda é o rock. Realizado em setembro, durante três dias se apresentaram na casa de shows African Bar bandas e artistas do circuito nacional, como Plebe Rude (Brasília), Autoramas (Rio de Janeiro) e Curumim (São Paulo). A identificação ao regionalismo, como mote e estética sonora e visual, passa a existir em 2014, na nona edição do festival, como mostra o cartaz daquela edição, ainda que na edição de 2012 a cantora paraense Gaby Amarantos tenha se apresentado com um cocar indígena e o cartaz de

c) fortaleceram-se como uma oposição aos “grandes festivais”; d) desenrolam-se fora do eixo Rio-São Paulo; e) tiveram como cerne selecionar um número expressivo de artistas que não estivessem/estão vinculados a grandes gravadoras (HERSCHMANN, 2010; FIALHO, 2014).

divulgação do evento tenha sido feito com imagens de um dos principais espaços da cidade, o Mercado do Ver-O-Peso (MIRANDA; VIEIRA; CAL, 2017).

Foi nessa edição que, efetivamente, a “mistura de ritmos paraense” se tornou o mote central do evento. Mas foi no ano seguinte, em 2009, que os “limites [divisores entre os gêneros musicais acionados no evento] foram chutados pra bem longe”, segundo Marcelo Damaso. No mesmo palco tocaram, algumas no mesmo show, as mais diferentes propostas musicais, como a recifense Nação Zumbi e a belemense Tecnoshow. Segue um quadro com as atrações dessa referida edição em seus dias de apresentação.

Quadro 3: 4º Festival Se Rasgum – (14 a 16 de novembro de 2009 (Casa de shows African Bar- Belém do Pará)

Dia 1	Dia 2	Dia 3
Nação Zumbi (PE)	Pato Fu (MG)	Velhas Virgens (SP)
Tecnoshow (PA)	Música Magneta – DJ Dolores, Pio Lobato e Mestre Vieira (PA/PE)	Stress (PA)
Bonde do Rolê (PR)	Comunidade Nin-Jitsu (RS)	Matanza (RJ)
Gork (SP)	Digital Dubs c/ BNegão e Ras Beranrdo (RJ)	Delinquentes (PA)
Juca Culatra e Power Trio (PA)	Pinduca (PA)	Hablan Por La Espalda (URU)
Prof.Efx c/Arcanjo Ras (PA/SP)	Johnny RockStar (PA)	AMP (PE)
Dead Lovers Twisted Hearts (MG)	Radiotape (MG)	Retrofoguetes (BA)
Cérebro Eletrônico (SP)	Dharma Burns (PA)	Inverso Falante (PA)
Trio Manari (PA)	Aeroplano (PA)	Sincera (PA)
Ataque Fantasma (PA)	-	Godzilla (AP)
The Baudelaires (PA)	-	Clube de Vanguarda Celestial (PA)

O evento contou, de acordo com o quadro, com 14 atrações locais, das quais 2 em conjunto com atrações de outros lugares do país – SP e PE -; 4 atrações de São Paulo; 3 de Pernambuco; 1 de Paraná; 1 de Amapá; 3 de Minas Gerais; 3 de Pernambuco; 1 de Bahia; 2 de Rio de Janeiro; 1 de Amapá; e a única atração internacional da edição, vinda do Uruguai.

A abertura dessa edição de 2012 foi no espaço Instituto de Artes do Pará (IAP). Na época, em sua sétima edição, o evento já era saudado como um dos maiores eventos de música independente do Norte do país. Diferente de outros anos, a abertura do festival, bem diferente das outras edições, teve um formato mais intimista. O objetivo era uma proximidade maior do público com os artistas, o que foi corroborado com a ausência de cobrança de ingressos. Os shows iniciaram após o término

de outra atividade do evento, que também ocorreram no IAP, que foi a Semana de Profissionalização da Música, uma parceria da produtora Se Rasgum com o Instituto.

Apresentaram-se na abertura dessa sétima edição do evento os paraenses Trio Manari, Elder Effe (ex-integrante das bandas Suzana Flag e Super 8) e o trio Enquadro (com influências de Frank Zappa, jazz e música pop), com participação de Marcel Barreto, que já tocou com B-Negão e Teatro Mágico. A banda Macaco Bong (Mato Grosso), tocou música instrumental e encerrou a noite. Nos dias seguintes da programação apresentaram-se o paraense Molho Negro, Mallu (ex-Magalhães), o paulista Thiago Pethit, e os internacionais Bem Kweller (EUA), ““criador de baladinhas melosas” à “punk rocker”, de “anti-folker” à “indie-popper”¹⁸¹ e a Maïa Vidal (radicada na França, embora nascida nos EUA), de origem do *punk*, uma “Lolita pós-moderna [que] além de cantar, toca acordeon e um piano de brinquedo”¹⁸². A participação desses artistas estrangeiros, que na época estavam em tournée pela América do Sul, denota a perspectiva de ampliação do escopo da sonoridade do festival, de experimentações quando coloca tais artistas, de territórios musicais – e espaços geográficos e sonoros – distintos em um mesmo ambiente com diversos sons originados de formatos também diversos.

Contudo, tais “experimentações” são o pano de fundo para uma escalada musical que a cena local seria uma forma de vislumbrar outras sonoridades e estabelecer contatos. No caso dessa edição, cabe estacar que essa perspectiva encontrou anteparo no interesse de políticas culturais de Estado, o que se mostra na fala de Natália Azevedo, assessora do Instituto de Artes do Pará (IAP):

Nós temos que preservar e resgatar a cultura através dos jovens. Este festival, por ser independente, terá o nosso apoio para o que der e vier. Nossa porta está aberta para todas as vertentes artísticas, do pássaro junino, a galera do hip-hop, os jovens da Se Rasgum, todo mundo junto e misturado. É de grande importância incentivarmos a música para colher frutos do nosso objetivo, que é capacitar os artistas paraenses.¹⁸³

Nota-se que o âmbito performático do Se Rasgum não se circunscreve apenas às apresentações no palco. De certa forma, é um importante constituinte de seu escopo que os especialistas e gestores dos eventos emitam discursos como atividade de canalização para a sua proposta de “unificação” da multiplicidade de elementos que envolve: desde o aparato imagético até o controle das pessoas que dele participam – seja um controle efetivo, como o “controle de ingresso”

¹⁸¹ “Bem Kweller e Maïa Vidal confirmam shows no Brasil”. Disponível em: <http://atdigital.com.br/blognroll/2012/11/ben-kweller-e-maia-vidal-confirmam-shows-no-brasil/>. Acesso: 15 jul. 2020.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ “Show intimista marca abertura do Festival Se Rasgum”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/12/show-intimista-marca-abertura-do-festival-se-rasgum.html>. Acesso: 6 jul. 2020.

no local do evento, ou o direcionamento da proposta para um público específico que consome esse tipo de atividade cultural. De toda forma, trata-se de uma forma de enquadramento – e aqui se aproxima da proposta que subjaz a todos os outros festivais – da participação de artistas numa ocasião social de celebração em interação com o público em um espaço delimitado, como fator de ativação da valorização, de maneira coletiva, dos que é oferecido nesta circunstância de encontro.

Isso se mostra na realização dessa edição que foi feita em parceria com o IAP. Certamente, o objetivo era remeter as perspectivas do festival a essa visada aos elementos regionais, a valorização identitária do *ethos* regional. Isso foi desenvolvido nas edições seguintes, mas o que passou a ser fundamental foi buscar ocupar os espaços da cidade, além de cada vez mais “popularizar” o festival. Nessa trilha, podemos pontuar duas ações as quais inevitavelmente o evento se propõe, “preservar e resgatar a cultura” – no sentido de “cultivar algo que se distancia do mero consumismo e práticas aleatórias de ação artística”, e também, o que vai no mesmo sentido, “capacitar” aqueles que fazem arte, dotando-os de conhecimento técnico sobre questões de empreendedorismo em suas atividades musicais, com a finalidade de constituição de capital intelectual sobre suas áreas de atuação.

As práticas musicais foram alimentadas por um aparato de suporte técnico – mas, em certa medida também ideológico, porque operada nos quadros de uma noção de cultura –, em uma rede circundante¹⁸⁴ de atividades e lugares, que buscou ser essa forma de capitalização para atores do mundo da canção, como a comercialização de produtos oriundos de produtores alternativos na Feira de Música e Arte (que existe desde a primeira edição do festival) e as atividades de circuito de oficinas – Confecção de instrumentos, Sonorização de festivais, Redes Sociais e Música – e circuito de vídeos Mostra de Documentários Musicais, com exibição de filmes paraenses e de outros lugares, “como uma espécie de ponte com os palcos do Se Rasgum”, tal como afirmou a cobertura midiática. De fato, o objetivo é a construção de intercâmbios e conexões, possibilitando espaço para que artistas e bandas paraenses possam mostrar seus trabalhos junto com grandes nomes do circuito nacional. Esse contato tem, portanto, essa função de “mistura” como meio para a ampliação do fazer musical. Daí a decantada *diversidade* como “enriquecimento musical, querendo atingir todos os públicos, querendo fazer uma festa grande pra todas as tribos, não direcionar só pro *rock*, ou só pro *reaggae*, ou só pro carimbó”, como disse o idealizador e coordenador do evento Marcelo Damaso.¹⁸⁵

Na edição de 2013, artistas paraenses participaram em maior número: da cena de canção popular os cantores Arthur Nogueira e Arthur Espíndola; Manoel Cordeiro e os Desumanos

¹⁸⁴ Cabe destacar que as ocasiões de celebração de interação são, necessariamente, constituídas por vários espaços de maneira a permitir várias possibilidades de encontros e atividades. Esta é uma das formas de atuação da estrutura de coordenação como planejamento do controle e manejo das formas interação. No fim das contas, tudo se une na atividade principal, que é a apresentação musical no palco (GOFFMAN, 1983).

¹⁸⁵ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2959552/>. Acesso: 17 jul. 2020.

(Liminha, Felipe Cordeiro e Kassin), Toni Soares e Trio Manari. Todavia, permaneceu a visada mais rock, com Madame Sataan, Delinquentes, The Baudelaires, Coletivo Rádio Cipó, Projeto Secreto Macacos, All Still Burns. De carimbó, o grupo Carimbó Som de Pau Oco. Junto a esses, atrações nacionais, medalhões da “vanguarda” da MPB, como Tom Zé e Jards Macalé e os, ainda “novos” no circuito na época, Lucas Santana e Tulipa Ruiz. Essa foi a primeira edição que contou com patrocínio da Petrobrás, projeto que foi selecionado por meio da seleção pública no Programa Petrobrás Cultural. Também houve patrocínio do Ministério da Cultura através do Prêmio Funarte de Música Brasileira 2012 e os apoiadores locais, Secretaria de Cultura do Estado do Pará (Secult), Estação das Docas, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves e da Rede Cultura de Comunicação.

É possível afirmar que o Se Rasgum foi o encaminhamento da cena de música de Belém para uma amplitude maior. A ponte que o festival criou entre os artistas locais e os artistas nacionais foi fundamental para que algumas redes se consolidassem, gerando a uma perspectiva entre atores que, em alguns casos, foi realizada na medida em que esses atores se estabeleceram no circuito nacional – por exemplo, nessa edição de 2013 o cantor Arthur Nogueira se apresentou com Jards Macalé.

Essa movimentação que o Se Rasgum promoveu claramente teve como resultado um progresso na cultura musical local, embora o escopo tenha sido a perspectiva e possibilidades reais de ingresso no circuito nacional – daí que alguns interlocutores da pesquisa tenham se referido a um “paulistanismo” como sendo esse farol¹⁸⁶. De fato, a realização do décimo quinto festival na cidade de São Paulo bem ilustra essa possibilidade de leitura sobre o projeto do evento, na senda do cíclico “romper fronteiras” como objetivo da música paraense-amazônica, o que encontra anteparo em discursos de alguns artistas, como em fala do músico Manoel Cordeiro, quando diz que sua intenção (=projeto) é levar a música da Amazônia para o resto do Brasil, porque o que faz é música popular brasileira, fala de 2020, na época do lançamento de seu segundo trabalho, mas que remete às edições do Se Rasgum aqui tratadas, em algumas das quais foi participante.

A partir do fomento ao evento propiciado por instâncias patrocinadoras, inclusive com apoio estatal, a perspectiva de acentuar a cena local como diversidade, como “música paraense”,

¹⁸⁶ A centralidade – econômica e cultural - da cidade de São Paulo se projeta nesse assentamento de artistas paraense na metrópole como lugar estratégico. O objetivo é criação de uma base de referência para a atuação artística que, assim, teria maiores chances obter auspícios territoriais-ideológicos (“estar em um grande centro”) para se tornar parte do circuito nacional e, quiçá, alcançar projeção internacional. Certamente, isso se segue à ideia de São Paulo como “cidade-global” – uma cidade-global pode ser definida como uma cidade que oferece elementos localizados para o funcionamento de instituições de alcance global (SASSEN, 2010). Acerca dessa questão, o status de cidade-global imputado a São Paulo, como já foi mostrado, se configura como um mito (FERREIRA, 2003), ou miragem (FIX, 2007), haja vista que apenas uma pequena parte de sua área e população parece dotada de elementos que podem caracterizá-la como tal.

acabou por se encaminhar no sentido do Terruá Pará. O que talvez possa ser visto como um diferencial é a manutenção da ideia de um festival independente que propunha “experimentações”. Daí que um dos meios de formar a programação era fazer seleções de artistas novos, que participavam de um processo eliminatório para concorrer à vaga no festival.

O processo de seleção por meio da Seletivas Se Rasgum tem como finalidade dar a novas bandas locais. Para isso, é disponibilizado espaço para que possam tocar junto de artistas da “nova música brasileira e internacional”. Dessa forma, podem instituir capital social, como a formação de redes de contato e a possibilidade de constituição de espaço na imprensa e no circuito musical, como nas cenas translocais. Uma das consequências dessa Seletivas é que foi gerado um fortalecimento da produção autoral na música local, de diversos estilos e gêneros. No fim das contas é uma competição, mas apenas como uma parte do festival e não seu cerne, que se justifica pela organização do evento porque 1) incentiva o incremento e o crescimento da produção, pois os artistas passam a investir em qualidade, levando ao crescimento profissional e 2) porque não há espaço para todos. Portanto, as bandas que são selecionadas têm acesso a um espaço profissional, com palco, luz e som, e cobertura na imprensa. Em síntese a finalidade da Seletivas é:

A ideia é recompensar o esforço das bandas que trabalham duro para estarem no mercado e no próprio festival para terem seu trabalho reconhecido pelo público e pela imprensa especializada (local e nacional), mas também reforçar o ideal do evento, que é o de contribuir para a profissionalização da música autoral paraense, incentivando o surgimento de novos artistas de forma democrática e participativa.¹⁸⁷

Portanto, a ideia contida no discurso do evento sobre a Seletivas é que o papel social do festival está em cumprir com uma agenda que destina meios e a possibilidade de que novos atores tenham a chance ingressar no mundo da música paraense com certa consistência e consciência profissional. (Normalmente são selecionadas quatro bandas/artistas a cada Seletivas, de dez que já foram previamente selecionadas por um júri que é composto pelo público que adquire ingresso para as apresentações das bandas durante um show. A escolha das quatro bandas/artistas para participar do Festival Se Rasgum fica a cargo de um júri composto por três nomes representativos da cena musical local e nacional). Sobre essa questão cabe um apontamento. Embora não seja um festival de disputas, como os tradicionais festivais de música, todavia essa Seletivas é uma forma de colocar no campo da concorrência os artistas e seus trabalhos.

¹⁸⁷ Disponível em: <http://www.serasgum.com.br/seletivas/>. Acesso: 15 jul. 2020.

Cabe ressaltar isso porque, como chamou a atenção a cantora Camila Honda, em entrevista, quando falou sobre sua experiência em um “festival de disputa” que foi o 4º Festival de Música Popular Paraense (também chamado de Festival da RBA)¹⁸⁸, em 2012, que esse é um modelo ultrapassado, haja vista que a “ideia que mais lhe satisfaz, o modelo que lhe interessa é o participativo, que possa somar, juntar gêneros, como o Se Rasgum faz, e não colocar artistas em disputa.”

Imagem 4: Festival Se Rasgum



Cartaz do festival edição de 2014. No alto, à esquerda, o desenho é uma referência ao regional como sustentação discursiva do evento, o Mercado do Ver-O-Peso. Na parte de baixo, as logos dos patrocinadores. Fonte: Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2014/07/10/festival-se-rasgum-programacao/>. Acesso: 15 jul. 2020.

As atrações do ano de 2014 foram os artistas nacionais da MPB Arnaldo Antunes e Nei Lisboa, além de Silva e Violeta de Outono com a participação do guitarrista paraense Pio Lobato. Tocaram, também, os paraenses Camila Honda, cantora, e Félix Robatto, guitarrista. Nessa edição manteve-se o *modus operandi*: colocar lado a lado artistas locais aos medalhões da cultura musical nacional.

Na edição de número dez do Festival Se Rasgum, participaram Moraes Moreira e Davi Moreira (como é o esquema do festival, uma atração de renome no cenário nacional e um nome da “nova música brasileira”) e a cantora Céu. Também, Bexiga 70, Cabaret (carioca), Daniel Groove (cearense), Móveis Coloniais de Acaju (Brasília) e, pela segunda vez, a banda Autoramas (RJ), além da atração internacional, o cantor e instrumentista canadense Marc DeMarco que faz um som rock

¹⁸⁸ O que é objeto de tratamento no Cap. 8 deste trabalho.

inspirado no jazz. E os paraenses: a banda A Euterpia, Delinquente, as cantoras Natália Matos e Ana Clara, além de Liège, que participou da Seletivas, assim como Carimbó Pirata, Dharma Burns e Thunderjonez. Nessa edição, as apresentações foram realizadas num único espaço, o Hangar Centro de Convenções.

Diferentemente dessa “centralização” do local de apresentação, na edição de número onze os shows ocorreram em três lugares: no Hangar Centro de Convenções, no Teatro Margarida Schivasappa e na Estação das Docas. Essa multiplicidade de lugares das apresentações foi uma das formas de espraçamento dos elementos da ocasião de interação como mote de maiores possibilidades de encontros e participações, como ecologia da ordem de interação. Dessa forma, nota-se que como atuação performática, pois dotada de princípios organizativos, o evento se pautou em um quadro de referência ao ocupar espaços da cidade como forma de intensificação da sua proposta de unidade em ocasiões programadas.

Desta feita, tomaram ponta como temário do evento as questões acerca da responsabilidade ambiental e formas e fazeres para divulgação da cultura regional. Por essa época, já é destaque o fato de que o festival tem uma considerável existência, onze anos de misturas da diversidade música do Pará do Brasil e do mundo, empreitada de sucesso, como aponta a cobertura midiática.¹⁸⁹ Contabilizam-se cerca de cem eventos, shows, festas e seletivas. “Se for fazer uma contabilidade, a gente calcula que passaram mais de 300 artistas entre locais, nacionais e regionais”, diz a diretora executiva do Se Rasgum, René Chalu, para o que acrescenta:

A gente sempre pauta na diversidade musical, não só a de raiz mas pop, rock, temos as misturas todas nos palcos do festival [...]. O festival é um grande incentivador, é um palco para quem tá começando a produzir trabalho autoral, e também para os artistas que são consagrados impulsiona a vontade de produzir cada vez mais música. A gente traz vários convidados do Brasil todo, produtores e formadores de opinião, então é uma grande vitrine para levar o trabalho para um público grande e diverso.¹⁹⁰

Essa acentuação da proposta de experimentação de formatos continua na edição de número 12. Outro discurso que sustentou a realização do evento foi o de ocupação da cidade, de espaços de práticas culturais como lugares de canção. Desta feita, veiculou-se o discurso de que o “festival é da cidade”, de maneira que a ocupação de lugares difusos era o mote do evento como estratégia, principalmente dos lugares a beira rio – Estação das Docas e Açai Biruta Casa

¹⁸⁹ “Festival Se Rasgum de música independente reúne atrações do Pará”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/11/festival-se-rasgum-de-musica-independente-reune-atracoes-do-para.html>. Acesso: 16 jul. 2020.

¹⁹⁰ Idem.

de Shows -, mas também lugares de canção tradicionais de frequentação do público consumidor da proposta estético-sonora do Festival Se Rasgum, como o bar Café com Arte, localizado na área central da cidade, e, como contraponto, o Parque dos Igarapés, espaço de shows localizado em bairro na periferia de Belém.¹⁹¹

E por ser realizado em uma cidade da Amazônia, incontornável que nesse evento fossem ressaltadas as questões relativas à preservação ambiental. Uma delas foi a realização de uma oficina de grafite com trinta catadores de lixo do bairro de Águas Lindas, da periferia da cidade. A ação ambiental consistiu em grafitar galões de aço que foram usados durante o Festival no Parque dos Igarapés e no Açaí Biruta. A ação foi uma parceria da Associação dos Recicladores de Águas Lindas com o grafiteiro Jin Barreto. Sobre a iniciativa, o produtor do festival, Marcelo Damaso disse:

Todo trabalho que envolve cultura e artes em geral precisa ter uma função social importante de conscientização. A música também a missão de transformar o mundo em um lugar melhor. E nós entendemos que pela nossa localização geográfica, por fazermos um festival em Belém, na Amazônia, nossa missão é a conscientização ambiental.¹⁹²

Normalmente, as atividades de um festival também se estendem para além as atividades propriamente sonoras, de cultura musical, buscando expressar os interesses do “grupo sonoro” que o forma na constituição de um cenário que expresse suas preocupações sociais e políticas (STOELTJE, 1992). Dessa forma, com o acionamento do discurso da responsabilidade ecológica, o Festival Se Rasgum procura legitimar a ideia de coletividade imbuída de responsabilidade social como propósito ao qual a música popular pode ser um importante instrumento de solidificação da consciência ambiental como constructo cultural. Encontra-se aí um indício interessante de justificativa social do evento: a noção de solidariedade em uma camada específica. Essa ideia de sempre levar em consideração a possibilidade de agência do outro tem o sentido – a solidariedade é um significado que tem sentido como motivação

¹⁹¹ Interessante que as ocupações de espaços distantes, mas de tradicional frequentação na cidade, sejam recurso metodológico. Nesse sentido, cabe atentar que as relações sociais de interação co-presente sejam feitas em espaços “ambientados” para acomodação, haja vista que o espaço afeta a forma como as relações sociais se desenrolam como uma unidade. No texto *Filosofia da paisagem*, Simmel aborda a questão de que se essa disposição à influência do espaço (*Stimmung*) é de ordem objetiva ou subjetiva. Ou seja, se é uma unidade informativa percebida porque representa (objetiva) ou se os agentes que percebem na verdade já estão imbuídos de uma carga algo sentimental, uma afecção, o que lhes dota de uma pré-disposição em lidar com esses estímulos externos (subjetiva). Como solução, Simmel propõe que não se pense em termos dessa dicotomia: a representação percebida e a afecção interna se conformam como uma unicidade, daí a importância de se tomar dessa forma a *Stimmung*; se estamos lidando com a *Stimmung* como algo humano, logo é afetivo e só pode sê-lo se estimulado pelo dado exterior ao indivíduo. Em uma palavra, a paisagem suscita agência nos indivíduos porque tem uma disposição anímica, o que por sua vez ressoa no interior individual e promove consequências a esse indivíduo [ecoando no social, acrescento] sendo, dessa forma, “um só e mesmo ato psíquico” (SIMMEL, 2009, p. 17).

¹⁹² “Se Rasgum faz ação ambiental”. Jornal O Liberal. Belém, 23 de outubro de 2017.

(DURKHEIM, 2004) – de fortalecer o reconhecimento do evento como dotado de um propósito próprio, por meio de suas articulações como canalização da experiência social que veicula ações para a sensibilidade acerca da preservação ambiental, e da Amazônia principalmente.

E no curso de realização do evento, como já foi mostrado, os interesses e ações sociais relativamente extramusicais tiveram ali um lugar fundamental. Uma dessas ações foi a realização de dois painéis: “Economia Criativa: conhecer e reconhecer uma Amazônia criativa”, palestra proferida por Lorena Saavedra, e “Música e Negócios: o sistema produto-serviço na música – um olhar estratégico”, proferida por Iuri Freiberg que foi realizado no espaço Solar Colaborativo.

A ideia central das palestras estava em fortalecer uma ação colaborativa por meio da constituição de uma rede de solidariedade de indivíduos, que pertencentes ao mundo da música, pudessem se aproximar. Dessa forma, o objetivo era estreitar a ligação entre diversos parceiros localizados em diferentes lugares. Artistas e produtores culturais de municípios que tivessem em perspectiva a constituição de projetos no campo da música popular e que pudessem impactar no campo social seriam orientados de acordo com as experiências – processos de produção de artefatos musicais e audiovisuais – relatadas pelos palestrantes do evento. Como atividade complementar do evento, o objetivo era propiciar formas de fortalecer a música como negócio.

Um dos instrumentos para viabilizar elementos para o fortalecimento da perspectiva de música como empreendimento foi a oportunidade destinada aos artistas locais por meio de uma rodada de negócios com doze convidados do meio musical nacional, como jornalistas, produtores e programadores intitulada *Music On The Table*. Notadamente, trata-se de uma empreitada sociocultural, e com tal, dotada de pressupostos de objetificação (=controle da transformação) que buscou articular dois contextos distintos: de um lado, a realidade do processo musical local e os interesses em seu potencial mercadológico; e de outro, os interesses mercadológicos do circuito nacional em sua visada sobre o envolvimento da cultura musical local. Isso está colocado de forma literal, como segue no trecho a seguir, segundo o qual o jornalista Fernando Rosa justifica porque os artistas paraenses devem participar da rodada de negócios:

O objetivo é estimular a circulação nacional da música paraense a partir das conexões [que podem ser criadas]. A música do Norte é o mais profundo *link* da música brasileira com o continente sul-americano. Belém é um dos centros nacionais com mais frescor, inventividade e potencial de integração.¹⁹³

¹⁹³ “Se Rasgum abre hoje maratona musical”. Jornal O Liberal. Belém, 13 de novembro de 2017.

Embora, como expus anteriormente, a rodada de negócios tenha esse caráter de controle, todavia os atores que dela participaram tiveram suas próprias motivações como agência, o que significa que operaram outro tipo de objetificação. Ou seja, por meio dessa participação na rodada de negócios, tendo contato com o que foi agenciado pelos mediadores culturais que ali estavam atuando como “orientadores” e “analistas-produtores” colocaram em pauta seus interesses. A participação na rodada de negócios teve inscrição gratuita e os artistas foram atendidos por ordem de chegada no evento; poderiam escolher até quatro “produtores-analistas” para conversar. A seguir um quadro com os produtores, suas atuações e o estado de origem.

Quadro 4: *Music On The Table* – Rodada de negócios no Festival Se Rasgum/2017

Produtor-analista	Instituição/Evento	Estado de atuação
Luciana Simões Alê Muniz	Festival BR-135	Maranhão
Felipe França	Difusa Fronteira/ Núcleo de Integração Cultural Brasil – América Latina	São Paulo
Fernando Dotta Rafael Farrah	Bala Chave/Breve	São Paulo
Mancha	Casa do Mancha/Festival Fora da Casinha	São Paulo
Fernando Rosa	Festival El Mapa de Todos	Rio Grande do Sul
João Wilson Damasceno	Centro Cultural Dragão do Mar	Ceará
Antonio Gutierrez (Gutie)	Festival Rec-Beat	Pernambuco
Marília Feix	Revista Noize	Rio Grande do Sul
Roberta Martinelli	Rádio Eldorado/Estadão	São Paulo
Vince Athayde	Commons Studio Bar	Bahia

O quadro apresenta nomes de pessoas que compõem um circuito de produtores e lugares no cenário brasileiro de música. O capital social angariado por cada um nesse cenário certamente o legitimou a ser convidado como “produtor-analista”. E, dessa forma, o Festival Se Rasgum se coloca como evento estabelecido nesse circuito. Todavia, cabe destacar que os produtores participantes procuraram destacar o “selo” Amazônia como um elemento de potencial para as produções musicais local. Assim, essa interconexão propiciada pelo Se Rasgum tem, como fundamento, fornecer os meios para uma integração da cena local ao circuito nacional, todavia, como mostra o caráter formativo proposto no *Music On The Table*. Ou seja, de acordo com segmentos de coletivização que se encaixam no padrão (ou convencionalização) da cultura musical em tela.

Sobre as orientações dos “produtores-analistas”, o norteamento pode ser sintetizado assim: os artistas devem ter material sempre pronto, como: gravações de áudio e vídeo de boa qualidade. Também, do ponto de vista da atitude, deve ser flexível na negociação de cachê artístico e em outras “necessidades”. Do ponto de vista operacional, o ideal difundido para quem “está começando” e se propõe a viajar é que tenha um número bem reduzido de pessoas na banda.

O produtor Antonio Gutierrez, idealizador do Rec-Beat, festival que na época já estava na decima quarta edição, ressaltou a estreiteza na relação entre a cena de Recife e a de Belém, destacando que paraenses sempre participaram do festival. Segundo o produtor:

Apesar de, como curador de festival, eu acho que você ver a banda, o artista, é a melhor forma de entender o trabalho e analisar o potencial, quando isso não é totalmente possível, as rodadas de negócio têm bastante importância, porque é um momento onde você senta com o artista e ele tem a oportunidade de mostrar o trabalho, de dizer o que faz de uma forma mais direta, entregar material, e você também questiona algumas coisas e leva para casa essa informação para avaliar.¹⁹⁴

Fica claro na fala a perspectiva analítica da proposta do evento. Dessa forma está colocado como pressuposto legitimador que os artistas locais têm que apresentar seu trabalho musical e “algo mais”. Acompanhando esse processo pude perceber ainda que há um filtro anterior: os artistas que participaram desse processo de apresentação de seus trabalhos foram, na maioria, artistas já estabelecidos na cena local. Portanto, temos aí algo aproximado do que propôs o Terruá Pará quando buscou uma legitimação à música paraense ao acionar produtores e mediadores atuantes nos grandes centros do circuito musical brasileiro, como Eduardo Miranda e Cyz Zamorano. No Se Rasgum e sua bancada de negócios, o diferencial é que tais “avaliadores” são figuras de vários lugares e agitadores de cenas que não estão colocadas no circuito *mainstream*, ou ao menos assim se posicionam.¹⁹⁵

Um dos participantes da mesa de negócios foi o cantor e compositor Pedro Viana, artista que já havia participado da edição de 2016 do Se Rasgum. Artista que começou sua atividade tocando nos bares da noite da cidade há mais de vinte anos, em 2014 idealizou e produziu a Virada Cultural de Belém, nos dias 13 e 14 de dezembro de 2014, inspirado na versão da Virada Cultural de São Paulo. Na versão belemense houve a participação de vários artistas locais e do *rapper* paulistano Emicida, e de Keila Gentil, Felipe Cordeiro e Manoel

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Note que dos dez “produtores-avaliadores”, quatro são de São Paulo.

Cordeiro, que já haviam se apresentado na Virada em São Paulo junto com Lia Sophia e Luê Soares.

A legitimação da Virada de Belém – evento que, sob os auspícios de um conjunto de entidades, estava na sua finalidade de celebrar os valores coletivamente acionados sobre a ideia de uma Nova Música Paraense, desta feita, explorando espaços da cidade – se seguiu na mesma trilha de outros eventos que ocorreram na cidade na época. Também, buscou-se a promoção de interações por meio de conexões e fluxos de artistas e artefatos musicais na cena translocal tendo como palco a cidade. No fundo, o que sustentou aquelas ações no processo musical, e que ainda hoje vigora, foi a perspectiva paulistana (vide a Virada Cultural, o Terruá Pará no Teatro Anhembi, o aniversário de quinze anos do Festival Se Rasgum, as conexões com produtores¹⁹⁶ e artistas da centralidade da música brasileira, por exemplo) de “Nova Música Brasileira”. Certamente, essa ação social como criatividade estilística, deu o encaminhamento para que as cenas “periféricas” – Recife, Salvador e Belém p. ex. seguiram-se nestes moldes -, pudessem ingressar no circuito. Ademais, a sustentação da criatividade cultural esteve em fortalecer e catalisar os processos de mistura: artistas locais com nomes da cena nacional, vários estilos e gêneros concomitantemente se apresentando, ocupação de espaços tradicionais e modernos da cidade; o controle da mudança e a transformação do controle em motivação. Na opinião do guitarrista Manoel Cordeiro:

[A Virada Cultural de Belém] é um evento que permite por frente a frente diversas vertentes da música. E a música paraense cresce assim, na contradição. É nesse encontro que nasce a pluralidade. O fato de ser em lugares abertos, com acesso livre ainda faz do evento um fio condutor que facilita a ligação do artista com o público”.¹⁹⁷

Novamente, vem à tona a mistura, a unidade da/na diversidade. Interessante essa notação do artista de que é um crescimento na contradição, o que mostra a consciência do artista em sua figuração no mundo da canção. Assim, o que caracteriza a música popular paraense é uma dinâmica, algo processual, um fazer-se pautado como perspectiva proteana. De outro lado, a chamada para que o público local se interesse em consumir essa música. E essa aproximação teve como momento de apogeu a alvorada de carimbó realizada na Feira do Açaí, situada na área do Ver-O-Peso e que é um lugar de memória – e um importante ponto de rotação na cena da cidade nos anos 1980 (MOREIRA, 2014) – no processo musical local, nas palavras do cantor

¹⁹⁶ O que é parte integrante da cena translocal, objeto do Cap. 6.

¹⁹⁷ “24 horas de muita cultura”. Jornal O Diário do Pará. Belém, 9 de novembro de 2014.

Pedro Viana, “um dos pontos mais emblemáticos do centro histórico da cidade e ao mesmo tempo marginalizado”.¹⁹⁸

E essa ligação do Festival Se Rasgum com a centralidade espacial¹⁹⁹ da música brasileira que concentra a nova tendência em música popular teve sua mais explícita manifestação na realização da sua primeira edição em São Paulo, o “Se Rasgum paulistano”, em março de 2020, em comemoração aos quinze anos de realização o evento, com patrocínio da Petrobrás. Sobre as atrações e a linha estética, o idealizador e produtor Marcelo Damaso diz:

Nossa principal linha curatorial é a diversidade musical e a originalidade. Atentamos para isso dentro de um conceito, guiados por uma unidade e não atirando para todos os lados. A ideia é sempre inovar com shows exclusivos e participações especiais. Em São Paulo, faremos quatro apresentações, todas com participações.²⁰⁰

Participaram os paraenses Jaloo, a banda/duo Strobo e o guitarrista Manoel Cordeiro. Do circuito nacional a banda Terno Rei (SP), a banda Tuyó (PR) e a cantora Luiza Lian (SP). A ideia era que cada um artista paraense se apresentasse com outro artista constituindo, assim, esse cenário paraense-paulistano. Por fim, foi instalada ainda uma “nave do som”, cuja ambientação segue a estilística *high tech* do tecnobrega, com a participação dos DJs Waldo Squash e Dago Donato.

Portanto, como procurei mostrar nesse capítulo por meio de elementos fundamentais, a invenção da cultura musical local contemporânea como criatividade teve na festivalização um ponto marcante. Destacando o Terruá Pará, por ser uma atividade de iniciativa estatal que tomo como ponto de inflexão no percurso da música local em sua relação com o circuito nacional, mas também perspectiva de ativação simbólica encontrada no Se Rasgum (iniciativa particular, mas que encontrou anteparo em patrocínio de empresas estatais e secretarias de Estado, além de ser um projeto mais longo, ainda em curso), é possível aventar que mais uma vez foi colocado em prática o interesse em fazer uma Música Paraense, que passou, inclusive, a ser veiculada como Nova Música Paraense, num discurso que contém elementos de afastamento simétrico do que seria a *uma* Música Paraense.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Embora o espaço, ou a espacialidade, seja a condição essencial para a figuração, como atributo da relação entre atores sociais (ELIAS, 2006), todavia ele não é um formador ou gerador dos atributos das coisas (SIMMEL, 2013). Nesse sentido, a importância do que chamo aqui de “centralidade espacial” no circuito de comunicação da música brasileira está no fato de que essa espacialidade atua nos significados espaciais da música paraense, como nas representações e imaginários que se constituem por meio das relações e processos decorrentes no mundo da canção paraense como um “fator” de legitimação, ou capitalização social.

²⁰⁰ “Festival Se Rasgum SP”. Disponível em: <http://www.festival.serasgum.com.br/>. Acesso: 15 ago. 2020.

Embora o que foi descrito e interpretado possa ser resumido como práticas discursivas, todavia é importante atentar que aca por instituir realizações sociais, haja vista que o mundo da canção paraense é mobilizado por meio desses eventos como ocasiões de celebração. Sendo assim, a finalidade de quem ali atua é destinar e/ou angariar capital. Também é importante destacar que isso se projeta na realidade concreta como aceitação ou negação, interações harmônicas e conflitos, como uma construção social que atua no sentido de ratificação da inovação por meio da ativação da “modernização da tradição” e do manejo desses elementos por parte dos sujeitos que têm o poder de coordenação – mediadores culturais, produtores, agentes de Estado portadores do símbolo de status como recurso para a significação das suas posições sociais – e definição dos limites e meios de interação – entre os artistas. Isso visa dotar a mudança de uma “continuidade da unidade” – *reconhecimento*, caso do Terruá Pará, e *experimentação*, caso do Se Rasgum -, numa recorrente utilização da razão simbólica e da razão prática como base de validação do modo diferenciante em vias de convencionalização.

CAPÍTULO 4

Recriações na cultura musical paraense contemporânea: o caso do carimbó

4.1. A ressimbolização do carimbó em tempos de globalização

A antropologia apoia-se na possibilidade de tratar, pela via do significado, de definições dadas pelo campo social como se essas fossem algo inato e portadoras de uma dimensão real absoluta. Dessa forma, o que é culturalmente percebido aqui é metodologicamente interpretado e, nesse sentido, passa a ser “visível” como realização de uma compreensão do que é fornecido como dado, coligido e colocado em “bancos de informações”. Ao pé da letra, isso significa que o antropólogo também inventa, pois procede a uma forma de *controle* do que é contingente e de *diferenciação* do que é semelhante (WAGNER, 2013).

Mesmo lidando com elementos que foram inventados pela sua leitura da cultura observada, o antropólogo também se depara com uma invenção de “primeira mão”, que é aquilo que é produzido pela cultura estudada no campo construído, aqui no caso, os discursos e produtos de artistas que compõem o mundo estudado. Essa preliminar premissa tem o sentido de apontar o caminho teórico para tratar de uma questão específica no interior do mundo da música popular paraense que está inextricavelmente ligado à sua perspectiva da temática amazônica, que é o uso do carimbó. Isso porque há um acionamento recorrente dessa forma musical na composição de trabalhos – elementos discursivos da representação, logo convencionalizado – de artistas atuantes na cena e que são dotados de reconhecido capital social e simbólico.

Como convenção, o carimbó,²⁰¹ é expressão de uma orientação social e histórica acionada por um grupo preciso de artistas para ser o parâmetro no fluxo inventivo na música popular paraense, uma espécie de linguagem como ponto nodal nesse fluxo, no interior de um circuito comunicacional²⁰² no qual se pretende colocar como elemento constitutivo. Distintas

²⁰¹ Alguns estudos se prontificaram a estabelecer uma cronologia da descoberta/invenção do carimbó como “música popular” que teria então quatro fases: o momento de repressão sobre essa manifestação, a fase em que passa a compor o discurso dos folcloristas e estudiosos, o momento em que ele é alçado à música popular” e o período da sua institucionalização patrimonial como resultado dos interesses políticos capitalizados e acionados para esse objetivo de torná-lo “nacional” (COSTA, 2015). Como se poderá notar adiante, esse quadro diacrônico da invenção do carimbó até a sua patrimonialização é decorrente da sua transformação em música popular. E esse mote permite que se acrescente nesse quadro pretensamente evolutivo um outro momento, que é o da sua “internacionalização” no contexto dos fluxos transnacionais e do metamorfoseamento da canção popular paraense como cultura musical.

²⁰² Ou seja, não o isolamento de partes, mas sim o tratamento no conjunto, como fato social. Embora tenha limites, como todo aparato teórico, aqui é viável seu acionamento, haja vista que se trata de um modelo de análise que lida com um produto no processo. Segundo o historiador Robert Darnton (2008) o circuito comunicacional atende a necessidade de alargamento da perspectiva do observador sobre o produto cultural com o qual lida analiticamente.

instâncias do campo social local, desde a cena musical até o aparato midiático e aparelhos políticos institucionais, tiveram canalizados para essa possibilidade os seus focos. Seguindo Roy Wagner (2013) é sugestivo aqui usar o termo “cultura interpretativa” para lidar com a forma de tratamento dada pela mídia a essa manifestação cultural-musical. Ou seja, o “mundo do entretenimento” atua de acordo com seus interesses sobre o carimbó como “estilo” musical tornando-o parte “natural” da cultura paraense, senão ele como a própria cultura popular paraense “popularizada” – porque permite, e em certa medida necessita, de mudanças interpretativas, que é o que dá significado a nossa “cultura”. Efetivamente, o que a mídia faz é reiterar uma re-invenção em sua atuação propagandística. Primeiramente, vamos explorar esse ponto.

A forma de tratamento midiático acerca do carimbó é uma ação institucional, haja vista que legitima, reconsidera, reelabora. Logo, trata-se de uma demanda político-social. E tal demanda alçou patamares de destaque nos últimos anos quando o carimbó foi elevado a condição de Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil no ano de 2014, inscrito nos Livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico (IPHAN).²⁰³

Segundo Silva (2019) as primeiras notícias sobre o carimbó apareceram ainda no século XIX, a partir de referências de intelectuais, jornalistas, cronistas e moradores das cidades paraenses desse período.²⁰⁴ Na época, como manifestação cultural viveu na clandestinidade até meados dos anos de 1940 na cidade Belém. Mas conheceu fortuna ao ser inventado como “essência” folclórica da Amazônia, bem como do “Brasil profundo” e dos rincões de “nosso primitivismo”, necessário para a visualização da “alma nacional” (Idem. p. 8). Assim, os anos 1950 e 1960 foram o seu período de consolidação como elemento figurativo do primitivismo amazônico cujo interesse político-cultural a elite intelectual da época, cujo núcleo se manifestava como mediadores culturais, se esmerou em viabilizar. Todavia, os anos 1970 é o ponto de inflexão: é o momento de sua comercialização, o que acabou por encetar discussões quanto ao caráter “primitivista”, “folclórico” e original no cenário musical da época e a

²⁰³ Em 2003 Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), definiu patrimônio imaterial como “os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes – que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (citado em: IKEDA, 2013, p. 174). Ainda segundo avaliação de Alberto Ikeda (2013), embora seja um conceito “aberto”, o que pode dar margem para sua aplicação a muitos fatos culturais e em grupos sociais distintos, efetivamente ele está relacionado com mais recorrência aos saberes das culturas populares e tradicionais.

²⁰⁴ Para acompanhar o processo de invenção do carimbó desde seu uso folclórico até as gravações e comercialização, tornando-o um gênero musical ver: SILVA, 2019. Trabalho anterior que trata do carimbó como matriz da música popular paraense como tradição inventada por intelectuais nos anos 1970, que o trataram “etnograficamente”, ver: COSTA, 2008.

deturpação de sua originalidade. Como se vê pela sua patrimonialização²⁰⁵ efetivada por um órgão de política cultural nacional nesse início de século trata-se de mais um momento no processo de sua apropriação simbólica pelo campo político-cultural, o que, em certa medida, também é constituinte da sua modernização contemporânea como metamorfose.

De certo, o que importa tratar aqui é seu processo de simbolização na cultura musical paraense contemporânea, haja vista a sintomática simbiose entre esse gênero musical e o que se convencionou tratar como música popular paraense. E aqui cabe expor os elementos de ordem da reflexão antropológica acerca dos momentos antecedentes da patrimonialização.

Em conversa com o cantor e compositor Pedrinho Callado, que como vimos no Capítulo anterior desenvolveu nas suas obras várias referências ao carimbó, veio à tona o caso da “moda do carimbó”, termo usado pelo interlocutor para se referir ao fato de que nos últimos anos tem havido no cenário da música popular de Belém do Pará uma “retomada interessada do carimbó, que deixou de ser marginal e passou a ser também tocado nas rodas da alta sociedade, o que pode ter sido provocado pelo seu processo de tombamento”²⁰⁶.

Sua fala expressa a visão de um ator social que, como destacado músico e produtor no mundo artístico local, compõe a cena contemporânea da música popular e é por isso que ela é tomada como motivo inicial para incursionar por uma abordagem da questão. Ademais, o mote deste texto foi dado por essa assertiva do músico, na medida em que este apresentou uma leitura de alguém do meio sobre um processo de produção cultural que conheceu, a partir de uma ação antropológica de intervenção, elementos em parâmetros de pesquisa científicos e legais, já que foram acionados elementos jurídicos sobre as dimensões simbólicas. Portanto, cabe uma reflexão sobre a o texto que compôs o corpus de material como inventário para o projeto de registro do carimbó, remetendo-o de uma manifestação cultural regional – *espontâneo* – para patrimônio imaterial da cultura brasileira – *instituído*.

Essa “leitura” encontra certo eco em outras falas, inclusive em vozes de antropólogos envolvidos no processo de construção do INRC Dossiê Carimbó, quando é colocada a questão do “interesse político em fazer um trabalho de cunho científico que possa vir a legitimar [cientificamente] uma cultura popular para ser retomada como elemento original da música

²⁰⁵ Sobre o processo de patrimonialização ver: MENDES, 2015. Nesse trabalho a autora expõe o processo social acerca do registro do carimbó como patrimônio cultural brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ela própria uma profissional do IPHAN-PA. Ali está o acompanhamento da institucionalização da “entidade-movimento” Campanha do Carimbó.

²⁰⁶ A frase completa: “Eu sempre coloquei carimbó nas minhas músicas. Mas houve uma retomada interessada do carimbó, que deixou de ser marginal e passou a ser também tocado nas rodas da alta sociedade, o que pode ter sido provocado pelo seu processo de tombamento. Pra mim, foi isso que gerou uma moda de fazer carimbó nos últimos anos [...] todo mundo quis se dar bem assim”.

paraense para que, assim, se espalhe na sociedade”. Então, teremos aqui que dar conta de três falas para as finalidades a que se propõe esse texto: a do interesse e leituras públicas sobre a questão (p. ex. a fala anteriormente citada do artista), a do(s) pesquisador(es) envolvidos no trabalho científico de construção do INRC²⁰⁷ Dossiê Carimbó com a finalidade de fazê-lo um documento político, e a do analista autor desse texto, que pretende jogar luzes teóricas sobre essa questão. Acredito assim que seja pertinente primeiramente apresentar o estrado teórico de sustentação para lidar com essa problemática, haja vista que essas premissas “práticas” constituintes do debate do INRC Dossiê Carimbó não se sustentam apenas com empiria. Em seguida, é tratada a questão do processo de patrimonialização e o pós-patrimonialização em seus usos na cena musical local e translocal.

4.2. Sobre “antropologia aplicada”²⁰⁸ e “antropologia teórica”: um aparte teórico

Quando anteriormente utilizei o termo “apenas políticas” de forma destacada foi para dar o mote inicial do que se pretende discutir como aspectos da prática antropológica de intervenção: essa situação de atuação em que o antropólogo se vê colocado frente às questões que lhe escapam ao seu ofício. (Mas, isso se configura realmente como uma desvirtuação do seu ofício?). No entanto, cabe colocar a seguinte questão: em que medida isso constitui o seu campo de atuação, haja vista que se trata de notar elementos da sociedade e do campo político em interação como constituintes de um conjunto que se apresenta e atua sobre uma “antropologia aplicada”?

Efetivamente, a antropologia aplicada tem limites e possibilidades. Ela é dotada de um inegável fator contributivo à prática de leitura do campo social e atuação sobre esse, como possibilidade de intervenção, justamente por seu potencial crítico, haja vista que também se apresenta como possibilidade de comprometimento ético e político, o que, em certa medida, pode acionar elementos para uma crítica aos cânones da disciplina (PEIRANO, 1985).

²⁰⁷ O Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC - é um instrumento metodológico que visa subsidiar ações de registro para salvaguarda de manifestações culturais tradicionais. Tem sua origem na trilha do documento “recomendações para proteção e salvaguarda de manifestações culturais tradicionais”, da UNESCO, nos anos 1990, por sua vez inspirada nas notações de conhecimento ancestral do Japão. Efetivamente, se segue ao Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, instituído pelo Decreto-Lei 3551, de 4 de agosto de 2000. Para uma discussão mais detalhada ver: ABREU, 2005.

²⁰⁸ Segundo Soraya Fleischer (2007), no Brasil se optou por usar o termo antropologia “da intervenção” para uma antropologia de atuação social e ação no mundo moral (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2004) porque o termo antropologia “aplicada” tinha uma carga ideológica que estaria associada às práticas colonialistas – logo, algo “ainda” exógeno -, o que era preciso fazer esquecer.

Nesse sentido, é notável que se trate de um paradoxo a constituir a antropologia em sua relação com as possibilidades de intervenção. De um lado, ela é instrumentalizada para promover intervenções pois pode, em muitos casos, *dar* os elementos para que ocorram mudanças de valores e comportamentos. De outro, no seu escopo interno ela se sente desconfortável com as críticas às suas práticas interventoras, o que se manifesta em uma espécie de vigilância radical: a obrigação de um comprometimento cidadão em contribuir para o campo social (PEIRANO, 1985).

Em certa medida, teoricamente no campo da disciplina, a intervenção se manifesta de fato numa orientação. Isso se mostra na prática etnográfica, que, como forma de obtenção de dados e produção de conhecimento remete a um processo de leitura e avaliação sobre este. Daí que as premissas de uma antropologia da ação muitas vezes sejam vistas como uma forma de legitimar as reivindicações e iniciativas do “outro” por meio de uma coisa “nós” já temos, que é a possibilidade de participação no jogo de poder. Se o espaço de intervenção é restrito, resultado das tensões políticas que se encontram nos alicerces do projeto da modernidade, por isso, em certa perspectiva, a participação do antropólogo é útil e estratégica como meio de expor as resistências locais. Assim, cabe indagar se é viável e qual o grau de atuação nos “elementos de politização” acionados pelo antropólogo.

Para Soraya Fleischer (2007), a intervenção foi um tema que sempre esteve presente na antropologia brasileira, embora de maneira implícita, na medida em que 1) compôs/compõe com os elementos estruturantes das concepções de nação e desenvolvimento em grande parte das pesquisas, pois 2) no Brasil a antropologia já nasceu com um forte viés político o que muito contribuiu para que se consolidasse 3) numa antropologia de “casa”. Nesse sentido, a “antropologia aplicada” teve com características elementos tais como os antropólogos sempre estarem envolvidos no processo, seja como mediadores, testemunhos tradutores ou divulgadores, encetando motes para a implementação ou cobrança por parte dos grupos, às políticas públicas e projetos de desenvolvimento como aspectos a acesso ao processo modernizador como prática de democratização.

Seguindo nessa linha, Fleischer (2007) propõe que os antropólogos brasileiros têm uma característica específica, serem “anfíbios”, ou seja, que eles atuam tanto dentro (academia, o que é visto como mais “notável”) quanto fora (na intervenção, em projetos de agências que estão fora do âmbito acadêmico), devido às condições de formação do campo no país, mas que não é uma atividade que se mostra com clareza. Assim, três seriam as características fundadoras dessa forma de atuação em “intervenção implícita”. A primeira diz respeito ao tema do

desenvolvimento, ao fato de que se trata de que a antropologia brasileira está atrelada ao Estado-nação. Dessa forma, a antropologia foi trespassada pelo tema do desenvolvimento, sendo um exemplo as atuações dos antropólogos com grupos indígenas. A segunda diz respeito à *politização* incontornável, a um ativismo que se manifesta no sentido de compreensão crítica do desenvolvimento capitalista. Nesse caso, o antropólogo brasileiro é um ator político, pois seria o responsável pelo preenchimento do vazio da representação política. E a terceira diz respeito a uma *anthropology at home*: a antropologia brasileira é uma “antropologia de casa”, pois se encaminha mais por notar a “diferença” – assim, busca mais a aproximação como fator de alteridade, o que por sua vez é mais um elemento para a constituição do Estado-nação – do que o “exotismo”, o radicalmente estranho, o que caracteriza a antropologia estrangeira, a estadunidense e francesa destacadamente.

Analisando a questão a partir das proposições do antropólogo francês Louis Dumont, Mariza Peirano (1985) aponta algumas questões relativas à relação entre antropólogo e grupo pesquisado. Nesse interim surge a questão da reversibilidade do conhecimento antropológico. Para Dumont não há múltiplas antropologias, há apenas uma antropologia, aquela que é dada pela ideologia ocidental moderna, que aciona um pensamento comparativo em termos universais (“elitista”). Logo, não há possibilidade de reversibilidade na antropologia. Mas, na contramão, Levi-Strauss assegura a existência de uma antropologia bidimensional e, assim, possibilidade de abertura de um canal de comunicação entre os “primitivos” e os “nós”. Isso se sustenta no fato de que, ainda segundo o antropólogo francês, todos nós partilhamos uma mesma estrutura mental e, conseqüentemente, uma humanidade comum.

Vejamos uma situação. No Brasil, o cientista social está composto por uma dupla alteridade: ele está colocado frente ao seu objeto concreto e, também, frente à comunidade internacional de antropólogos. Dessa forma, na primeira situação ele é inquestionavelmente portador de um papel cívico-político, condição que dota a reversibilidade de que falava Dumont²⁰⁹ de uma carga positiva: daí que sobre a noção de “antropólogo cidadão” (PEIRANO, 1985) é preciso refletir, haja vista que assim se trata de considerar que est subjacente uma ideologia que é fornecida pela sua *localização*, pela espacialidade. Então, é isso que possibilita que o antropólogo possa atuar politicamente – sendo cidadão – com responsabilidade cívica:

²⁰⁹ Dumont está preocupado com o fato de questões não científicas, apenas um ativismo, podem ser ativadas no processo de estudo científico no campo das ciências sociais. Para ele, a antropologia não é conversação nem concordância, é tensão. Dessa forma, segundo ele, buscar atuar “politicamente” empobrece a disciplina num materialismo inócuo, haja vista que se trata, assim, de apenas instrumentalizar discursos localizados – o que em última análise redundaria num relativismo geral”, num aceno de crítica às proposições interpretativo-relativistas de Clifford Geertz (PEIRANO, 1985).

no Brasil o “outro” é parte de “nós”, diferentemente da situação francesa, em que o “outro” e o “nós” são separados, embora componham um todo.

Importante atentar a essas questões de ordem teórica no que diz respeito à atuação do antropólogo nos processos de mapeamento, identificação e registro, haja vista que, como intelectual, ele acaba por assumir nessa atividade um papel político opinando politicamente na esfera pública. Na verdade, isso vai na esteira do que se preconizou com a fundação das ciências sociais no Brasil, qual seja, produzir intelectuais para dirigir a nação. Em outras palavras, a atuação no campo das ciências sociais sempre esteve atrelada ao projeto de construção do Estado nacional brasileiro como uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) em prol de certa homogeneidade por meio da constituição de um patrimônio cultural comum.

Nesse sentido, ao angariar elementos para conformação desse patrimônio comum, o antropólogo passa atuar sobre o patrimônio como se num campo estivesse; o patrimônio é o local de pesquisa, sua área – nova – de trabalho e estudo. Também é ali sua arena de intervenção propriamente dita, haja vista que ali ela vai ditar valores, o que pode ser contributivo para o campo social. Como pesquisador, atuará na conformação de conteúdo simbólico a ser representado como expressão dos elementos da nação, da região, da etnia ou do grupo social, o que, necessariamente, tem que ser subsidiado teoricamente.

Mas, na prática como os antropólogos exercitaram sua função? Atuando num campo no sentido etnográfico, embora em se tratando de patrimônio essa sua atividade esteja mais propensa à invenção de bens. Um exemplo dessa situação, temos a seguir. Segundo Eliane Cantarino O’Dwyer (2005), refletindo sobre sua atividade de antropóloga em três pesquisas nas quais atuou afirma que, seja na elaboração de pareceres e laudos, seja nas atividades no meio acadêmico, é o trabalho de campo a base de sustentação da atividade. A observação, tendo em conta que se trata de levantar os valores próprios do que é observado nas coletividades sob estudo, mas também de que se lhes atribuir valor, tem que necessariamente estar em diálogo com os pressupostos teóricos da disciplina. É isso que sustenta a etnografia como meio de produção do conhecimento.

Então, o antropólogo é um agente do patrimônio. Sobre isso, cabe considerar duas premissas importantes no trato antropológico sobre o patrimônio, seguindo Regina Abreu (2005). A primeira é a “objetificação cultural”, na senda da definição de Richard Handler: é quando se considera a cultura como uma coisa, o que deve ser representada em bens materiais (edificações, paisagens, objetos museológicos). A segunda, é a “prática de colecionamento”, de James Clifford, para quem todas as sociedades humanas têm necessidade de classificar e

hierarquizar. Essa última noção é particularmente importante porque atinge diretamente a atuação do pesquisador em patrimônio, haja vista que ele é quem vai escolher, ainda que em nome de alguma instituição para a qual está exercendo essa atividade de pesquisa, o que deve colecionado como material para compor o quadro de “autenticidades” que caracterizará o simbolicamente nacional, como uma “unidade cultural”.

Esse quadro teórico anteriormente exposto buscou apontar, de maneira bastante sintética, alguns elementos e questionamentos que compõem o campo da intervenção, destacadamente as questões da relação da antropologia com a política nessa seara do conhecimento no campo do patrimônio intangível. Concluindo essa primeira parte, cabe apresentar algumas notações relativas ao contexto sócio-histórico que possibilitaram a emergência do interesse acerca do patrimônio imaterial, assentando as mudanças na formulação do patrimônio como políticas públicas. O marco temporal é o início dos anos 1990, quando se tornou emblemática a preocupação com as “culturas tradicionais” diante do temor de seu desaparecimento, devido à globalização, então vista como uma possível onda cultural estrangeira homogeneizadora, e a ameaça da perda de referências autênticas diante de um contexto econômico que a tudo transformaria em objeto de mercado (ABREU, 2005). (Nesse caso, a “cultura tradicional” inequivocamente seria um produto “exótico” que seria pirateado nesse mercado).

Portanto, tomando esse quadro, instaura-se a seguinte questão: como salvar as “culturas tradicionais”? Ou, pelo menos, como municiá-las com robustos elementos para que se conforme um campo de proteção diante de um agressivo mercado globalizado? Ademais, seguem-se a isso outras duas importantes questões de escopo mais restrito: como regular os direitos de propriedade, haja vista que se tratando de cultura tradicional não há UM autor/proprietário? E outra, que vai no mesmo sentido: como regulamentar juridicamente essa situação? (ABREU, 2005). Essa situação deu margem para um debate profícuo e bastante caloroso. Mas um dos resultados disso foi a afirmação de uma metodologia, proposta pelo antropólogo Antonio Augusto Arantes, então diretor do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a do inventário cultural como elemento de legitimação dos estudos e levantamentos para registro de bens culturais de natureza imaterial por meio da aferição de um selo de reconhecimento.²¹⁰ Como elo para o próximo tópico, cabe já lançar uma

²¹⁰ Cabe o seguinte destaque: “Embora se utilize de um instrumento científico, amparado em uma série de dispositivos teórico-metodológicos ancorados, sobretudo, nas disciplinas de Antropologia e História, *as pesquisas financiadas pelo Iphan, em sua proposta e seus objetivos estão subordinados, de modo incontornável, à proposição e à promoção de políticas públicas por meio da investigação de dados históricos e antropológicos referentes à produção e reprodução de bens culturais*, bem como de sua documentação audiovisual. A esse

problemática: em que medida pesquisar o patrimônio intangível se constitui em uma atuação política de hierarquização de culturas, no sentido de que o pesquisador é um agente cívico nesse processo?

4.3. O INRC Dossiê Carimbó: ciência, ativismo e política

Gerido pelo Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), órgão responsável pela salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro IPHAN, o INRC é um documento que tem como finalidade sistematizar informações, tornando-as documentação, sobre questões relativas ao patrimônio imaterial para que possam ser viabilizadas políticas públicas a fim de atender os interesses de patrimonialização, de acordo com as premissas colocadas pelas diretrizes da instituição. Para tal fim, se constituiriam equipes técnicas, vinculadas a alguma empresa que concorreriam por meio de licitação pública aberta pelo IPHAN ou seriam formadas de acordo com um modelo de cooperação com universidades. De acordo com o Manual de Aplicação,

[...] as equipes técnicas de pesquisas que serão responsáveis pela coordenação e execução dos trabalhos devem ser multidisciplinares, “constituídas por pessoas com conhecimento da temática do patrimônio nas seguintes áreas: ciências sociais (particularmente antropologia), história, arqueologia, letras, museologia, arquitetura e geografia, em número e proporção variáveis de acordo com cada situação considerada (INRC – MANUAL DE APLICAÇÃO, 2000, p. 35).

Ao fim, o documento é fruto de uma pesquisa que tem aporte teórico e metodológico, mas também se vê tangido por elementos do campo político institucional.²¹¹ Isso gera um os problemas principais dos inventários: o descompasso entre o que pretendem e apontam os pesquisadores e o que as diretrizes de pública do INRC preconizam, que pode ser assim sumariamente apresentado: há pouca orientação teórica e metodológica, geralmente o que

processo dá-se o nome de identificação, que ocorre em três situações: 1) na produção de pesquisas para conhecimento de determinadas manifestações/práticas culturais ou territórios; 2) na instrução de processos de reconhecimento, quando há solicitação de Registro do bem cultural como Patrimônio Cultural do Brasil; e 3) em ações de apoio e fomento, após o Registro (MORAIS, 2016, p. 3). (Grifo meu). Inicialmente, a formulação de um inventário de referências culturais pelo IPHAN era sua utilização em áreas tombadas nos centros urbanos. Posteriormente, o INPI – Inventário Nacional do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial -, como era chamado, passou a se chamar INRC.

²¹¹ Resultado de inspiração antropológica, todavia o INRC não foi feito para ser utilizado apenas por antropólogos, daí que na prática, àquela se somam aportes de outras áreas, embora o escopo seja comum no sentido de constituir a ‘unidade concreta de comportamento organizado’ de que falava Malinowski, sendo, portanto, uma instituição social, o que significa dizer que se trata de referências culturais efetivamente retiradas do mundo real, material, e não meramente construções sobre o abstrato, vago. Sobre a questão ver: (MORAIS; RAMASSORTE; ARANTES, 2015, p. 254).

interessa ao IPHAN e o que normalmente fazem as equipes são conflitantes, além do treinamento deficiente – o pouco tempo, o que se soma ao deficiente aporte teórico e metodológico, o que já foi acenado (MORAIS, 2016, p. 3). É nesse quadro dialógico que acredito que cabe fazer uma leitura mais detida sobre o INRC Dossiê Carimbó com o objetivo notar pontos desse documento, relacionando-os às especificidades da sua construção no âmbito da Antropologia aplicada, ao campo teórico e metodológico nele acionado, e também às demandas e contingências dos campos acadêmico e político relacionadas às expectativas da sociedade.

O INRC tem um quadro delimitado a ser preenchido – as Fichas – sendo, portanto, algo carregado de praticidade, sem muitos espaços para elucubrações e retórica; tem que ser lido e preenchido apenas. É formado por um conteúdo programático que está distribuído em fichas. Cada ficha contém espaços específicos para descrições acerca do bem inventariado. No que diz respeito à espacialidade, há duas fichas: a Ficha de Identificação de Sítio e a Ficha de Identificação de Localidade, cuja finalidade é delimitar um espaço social das fronteiras de ocorrência de referências culturais. Na prática, o INRC é resultado de três etapas: Levantamento Preliminar, Identificação e Documentação. Nesse sentido, essa estrutura atende à premissa de que “conhecer é o primeiro passo para ‘proteger’ [as] referências²¹² – pois é preciso antes de mais nada 156conversã-las, 156conve-las” (INRC – MANUAL DE APLICAÇÃO, 2000, p. 14), o que fundamenta epistemologicamente a construção do levantamento, haja vista que se trata de lidar com elementos do campo cultural que são vividos, mas não necessariamente conhecidos. Dito isto, cabe a questão: seria então o pesquisador que trabalha no inventário um “tradutor” da realidade vivida e pragmaticamente experimentada para o campo do simbólico? Qual a parcela de ativismo social e atuação político-institucional tangentes a esse processo?

No caso do INRC Dossiê Carimbó, iniciado em 2009 e publicado em 2013, é patente que o campo social local foi marcadamente uma arena de atuação política em interação com o campo acadêmico. Tendo iniciado em fevereiro de 2008, a Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro teve uma ampla atuação, com significativo papel desenvolvido pela mídia local, que ensejou abordagens que procuraram jogar na esfera pública questões como a discussão entre tradição e modernidade no processo, tendo como escopo discussões relacionadas às questões de identidade cultural. É nesse contexto que texto final do INRC Dossiê Carimbó dialoga,

²¹² “Referências” – culturais - no sentido de que não é o objeto ou manifestação que existe por si, mas sim o que é apreendido e construído no decurso da captação de informações e elaboração de representações simbólicas que “falam” sobre o contexto no qual estão inseridos (INRC - MANUAL DE APLICAÇÃO, 2000). Dito de outra forma, somente assim os objetos ou manifestações passam a existir como bens, com marcadores de valor e distinção, ao que se somam as questões do campo político, o que se discutirá adiante.

involuntariamente, com a Campanha, pois nota-se como premissa de fundo as preocupações de justificar histórica e antropológicamente²¹³ a proposta de investigação por meio do levantamento feito, bem como pelo encaminhamento que foi dado à redação do documento, haja vista que as “informações [foram] coletadas [...] em fontes documentais, bibliográficas e *principalmente* através de entrevistas²¹⁴ (INRC CARIMBÓ, 2013, p. 14. Grifo meu), o que corrobora aquela campanha que, todavia, não tinha o esqueleto teórico que o inventário poderia constituir.

A fim de apresentar os principais pontos que poderiam ser tratados num documento que visa dar um panorama, mas que não pôde prescindir da metodologia científica, é notório no documento que as descrições procuram se sustentar em uma perspectiva histórica, mas por meio de um tratamento etnográfico. Isso certamente se deveu ao fato de que os redatores são antropólogos de formação e atuantes na seara da cultura popular. Ademais, o escopo do texto, que procurou dar uma apreensão sumária/didática da questão, vai no sentido de atender as diretrizes do Manual de Aplicação do INRC, o que certamente o caracteriza como um trabalho de antropologia de intervenção realizado por antropólogos ligados ao meio acadêmico.

A historicização do “caminho” para o registro do carimbó como manifestação cultural que tem potencial a ser patrimonializado atende, como está apresentado no texto, as orientações do Manual de Aplicação do INRC. Ou seja, o trabalho de pesquisa levantamento nesse trabalho segue uma diretriz antropológica específica, de cunho social, sem muita margem para manobras teóricas ou metodológicas. Tratou-se de apresentar dados, elementos coligidos em campo, sob o “princípio básico [do] contato direto com os membros das comunidades visitadas e a realização de observação participante, entrevistas e registros em áudio e vídeo” (INRC CARIMBÓ, 2013, p. 18), procurando assentar suas bases teóricas – e epistemológicas – como parte de uma etnografia de trajetória.

Cabe ressaltar que os atores sociais arrolados na pesquisa são, prioritariamente, pessoas que foram identificados como estritamente ligadas ao carimbó – portanto, um grupo de identidade coletiva etnicamente autodefinido como estratégia de mobilização no sentido de fazer uma simbólica -, processo no qual a pesquisa buscou valorizar as autoanálises desses agentes sobre o tema como “critério analítico [que] tem como fundamento a valorização do

²¹³ A chefia da equipe de pesquisa, sendo também responsáveis pela redação final do texto, foi composta por três antropólogos de formação: um geógrafo e antropólogo, uma historiadora e antropóloga, um sociólogo e antropólogo. Tiveram em seu auxílio a colaboração de uma antropóloga, uma historiadora, uma socióloga, um graduando em Ciências da Religião e um graduando em Arquitetura e Urbanismo (INRC CARIMBÓ, 2013, p. 210).

²¹⁴ Um total de 415, entre Mestres, produtores, ativistas da cultura popular e demais envolvidos, todos nominalmente citados no ANEXO A (INRC CARIMBÓ, 2013, pp. 152-161).

conhecimento tradicional em torno do bem cultural pesquisado” (INRC CARIMBÓ, 2013, p. 18). Importante recurso discursivo, já que se trata de um documento que pretende mostrar o objeto pesquisado. Todavia, ao apontar nesse tópico que as “autoanálises” feitas pelos entrevistados são importantes para compor o acervo do processo, notamos aí pressupostos de uma etnografia em colaboração (RAPPAPORT, 2007) ou etnografia apócrifa (CAVIEDES, 2007) que não se manifesta de fato.

Como recuso metodológico se tratou de acenar a uma instigante possibilidade antropológica, haja vista que faz convergir os interesses do grupo pesquisado com a finalidade do projeto do inventário. Todavia, se deve considerar que, mais que em um trabalho acadêmico, tais atuações nativas estão sujeitas às ponderações e interesses do campo político e social: se tratando de patrimonialização, certamente a identificação dos atores envolvidos – pesquisadores, instituições, grupos pesquisados – é um imperativo, o que não dá margem para que em um INRC, tal como foi proposto e é acionado, haja encaminhamentos teóricos sobre essa questão de uma etnografia em colaboração ou apócrifa. Isso porque essa perspectiva epistemológica pode dar margem a questionamentos sobre a autoridade do texto, o que não é possível quando se instaura a invenção de cultura. Desta forma, o INRC é necessariamente um documento de autor porque demanda atender a interesses de classificação.

Temos então, aí, um dos prontos de afastamento entre a antropologia teórica e a antropologia aplicada, pois seria a primeira “menos classificadora”? De que maneira a antropologia teórica seria/é mais colaborativa? Qual o grau de submissão da finalidade científica ao campo político da antropologia aplicada? De onde se “olha” para essas questões? E, se se “olha” da academia criticando e apontando os interesses outros que uma antropologia de intervenção possa ter, implícita ou explicitamente, como lidar com a “diferença no nós”, entre os antropólogos de ofício? E, retomando Cardoso de Oliveira (2004), quais as implicações e gradações éticas, se é que está última de fato é possível, em ambas? Questões importantes porque, mais do que buscar obter respostas, creio que instigam a uma autorreflexão.

De toda forma, a autoridade etnográfica é o mote legitimador fundamental destacado no INRC Dossiê Carimbó. Recorrentemente são apresentadas às incursões ao campo, as visitas às – várias – localidades, as entrevistas, o acompanhamento dos festivais de carimbo, a descrição do desenvolvimento das atividades. O relato de atividades é, portanto, tomado como o elemento fundamental do texto visando, notadamente, a atender as diretrizes do Manual de Aplicação do INRC. Nota-se no texto do INRC Carimbó que a antropologia acadêmica, potencialmente crítica, paradoxalmente se impõe à antropologia de intervenção, potencialmente

colaborativa. Dessa forma, o INRC como metodologia busca manter – sendo ele próprio – um lugar de fala autorizado, espaço delimitado e restrito. E aqui cabe acenar ao segundo momento desse tópico: é possível, e se for, como se coloca a questão do ativismo nessas condições?

Iniciemos essa seção com uma longa citação, mas bastante representativa no que tange à prática antropológica em realidades de intervenção:

Desde as primeiras mobilizações, a possibilidade de inventário e *registro* do carimbó como patrimônio cultural imaterial brasileiro, curiosamente, já se fazia comum nas referências de muitos sujeitos envolvidos com esta expressão cultural. Daí as inúmeras menções em letras de música, nas pinturas dos tambores, nos uniformes e, principalmente, nos discursos e falas da grande maioria de seus praticantes e entusiastas. O carimbó como “patrimônio da nação” passou a figurar como emblema na apresentação dos grupos que, para além da necessidade de legitimação de um documento oficial, se traduziu no anseio pelo reconhecimento e valorização de uma tradição cultural enraizada no cotidiano das populações espalhadas por vasto território paraense. É neste contexto que estes anseios ganharam notoriedade e legitimidade, em muito extrapolando os condicionantes do inventário. Isto se refletiu por meio das articulações em torno da procura por sua inserção nas diretrizes de políticas públicas de fomento à cultura e pelos novos formatos de associativismo cultural (INRC CARIMBÓ, 2013, p. 20).

O que diz o texto vai na senda do que foi apresentado anteriormente: os elementos da cultura popular como constituintes da nação são resultado da imbricação entre a antropologia de casa e as demandas do Estado-nação. Contudo, desta feita, nem tanto “curiosamente” assim, como ressalta o texto, essa demanda de patrimonialização da tradição é para garantir a demanda social de um grupo, a oficialização de uma vontade, tomada como geral, de reconhecimento e valorização, para o que o inventário seria o instrumento legitimador, haja vista seu reconhecimento legal como elemento de políticas públicas. Portanto, a atuação do antropólogo nesse contexto é de aferidor das demandas com as quais lida nos seu ofício, qual seja, traduzir, organizar simbolicamente, o que está colocado na realidade empírica.

Ademais, se pode ver que ao ativismo espontâneo dos grupos que queriam o reconhecimento do carimbó as atuações sistemáticas dos pesquisadores coletando dados para constituir o inventário e a salvaguarda da manifestação cultural foram uma resposta perfeita. Por sua vez, os atores sociais, grupos ou indivíduos, se viram cada vez mais instigados a produzir matéria e fortalecer suas movimentações, desta feita como um movimento social coesão, a fim de garantir subsídio às atuações dos pesquisadores (INRC CARIMBÓ, 2013), o que fortaleceu o processo. Então, a contrapartida aos envolvidos com a cultura popular tem nuances de ganhos não apenas culturais, mais também elementos de âmbito do campo.

Como se pôde notar nessa incipiente e breve leitura, prevaleceu uma concepção antropológica de cultura popular como diversidade no documento, todavia, com pontos tocantes ao que tem sentido político, haja vista se tratar de um documento propositivo aos “interesses da nação”, o que, efetivamente, é o sentido de um INRC. Ocorre que esse interesse nacional por uma cultura popular tem origens múltiplas, processos e trajetórias múltiplos e interesses também vários. Dessa forma, como está apresentado no Manual de Aplicação do INRC (2000) só faz sentido investir em inventário, de todo um trabalho difícil e custoso, se notoriamente o bem inventariado a fim de ser recomendado para salvaguarda pelo IPHAN atende como fornecedor de elementos para implementação de políticas públicas para sua “gestão” como dado simbólico imaterial a ser tombado, ou seja, para que seja colocado sob as normas jurídicas e legais que constituem um tombamento.

Mas a isso se seguem outras questões. No caso do carimbó, o que o fez um produto a ser tratado antropológicamente foi sua importância social para a realidade cultural paraense, na medida em que foram os agentes “originários” envolvidos com essa manifestação que demandaram sua criação como referência, antes apenas cultural, como dotado de aparato legal. Sendo assim, o processo final teve na sua origem um movimento social em defesa dessa manifestação como referência cultural. O que uma leitura sobre o documento INRC Dossiê Carimbó, assim como sobre qualquer outro INRC, indica é que se trata de uma visada antropológica de intervenção, o que requer que sejam tomados em conta vários outros fatores nesse processo de economia simbólica, sendo o principal que atuação do antropólogo é a de um pesquisador nos moldes acadêmicos, mas num campo de contendas e disputas práticas, o que certamente lhe impinge outra atuação, outros fatores, questões e leituras.

Em termos conclusivos, novamente volto a questão axial deste tópico: é essa dicotomia – antropologia teórica, acadêmica / antropologia prática, política – um fato, ou seja, há um debate real entre antropologia teórica e a antropologia aplicada? Ou, como mostra em certa medida o caso do INRC Dossiê Carimbó, se deve dar mais atenção à figura do antropólogo “anfíbio” atuante na antropologia contemporânea como uma demanda radical do atual contexto, com todas as implicações advindas disso? De fato, a finalidade é a mesma: categorizar. A meu ver, apenas o ingresso de uma base teórica que considere trabalhos antropológicos de intervenção por meio de uma etnografia em colaboração pode, de fato, atender a esse pressuposto antropológico de que – embora também se trate de um recurso discursivo não desprendido de ambiguidade – “estar-se indo até as raízes”, o que certamente representa possibilidades de impacto éticos e morais de fato. No mais, uma etnografia acadêmica ou uma

etnografia *à la* INRC são frutos da mesma raiz, como “escritas de autor” com metodologia unívoca, embora com colorações diferentes porque se veem colocados em arenas sociais distintas.

4.4. O pós-patrimonialização do carimbó e a “atitude carimbozeira”

A legitimidade no mundo artístico é um jogo que requer bastante competência das partes em relação. Dessa forma, o enunciador da narrativa que se expressa pela arte tem que manifestar uma argumentação que deve se mostrar relevante, além de demonstrar elementos para ratificação do sentido daquilo que se propõe enunciar. Nesse sentido é que está a justificativa em traçar a problematização das consequências da patrimonialização²¹⁵ do carimbó para a cultura musical popular paraense²¹⁶. De antemão, cabe ressaltar que o discurso acerca da cultura musical paraense em contexto global, como exposição metódica, expõe material que visa a ratificação e o estabelecimento de processos de compreensão que se instauraram pela legitimidade da patrimonialização do carimbó, ainda que não necessariamente estejam sobre ela assentados²¹⁷.

²¹⁵ Sobre o tema, na página do IPHAN: “O Carimbó foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, pelo Iphan, em setembro de 2014 e recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Entre 2008 e 2013, ocorreu a pesquisa referente ao *Levantamento Preliminar e Identificação do Carimbó nas Mesorregiões Nordeste Paraense, Metropolitana de Belém e Marajó*. [...] Os pesquisadores visitaram mais de 150 localidades, em 45 municípios, e realizaram 415 entrevistas. O objetivo da pesquisa não era ouvir e identificar todos os grupos de Carimbó do Estado do Pará e, sim, atingir o maior número possível, com o levantamento de informações em campo, por meio de observação e entrevistas. Também foram realizadas dez oficinas de retorno dos resultados nos municípios de Irituia, Vigia, Curuçá, Maracanã, Marapanim, Santarém Novo, Salvaterra, Soure, Cachoeira do Arari e Belém. (Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/>. Acesso: 19 fev. 2020).

²¹⁶ Segundo Costa (2015), o carimbó resultou de uma síntese conceitual pautada em uma “linhagem de estudos e reflexões de literatos, jornalistas e folcloristas consolidou a representação do carimbó como expressão musical mestiça amazônica” (COSTA, 2015, p. 268). Portanto, o carimbó foi alçado à condição de “música-dança cabocla como a ‘autêntica representante’ da cultura/identidade nacional no norte do País, derivada da ‘música negra’, quer como batuque afrorreligioso, quer como expressão lúdica (música e dança) primitiva. Assim, tornou-se possível ao carimbó ingressar no caminho do sucesso midiático e dos experimentos de estilização musical”. (Idem. Ibidem.).

²¹⁷ Durante dois séculos o carimbó foi reinventado recorrentemente, mas a justificativa de fundo, segundo o parecer final do IPHAN, se deve “a [sua] principal característica [que] está nas formas de organização e reprodução sociais em torno dele, no cotidiano de sociabilidade dos carimbozeiros, seja ele relativo ao dia-a-dia do trabalho ou das celebrações religiosas e seculares”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/>. Acesso: 20 jul. 2018.

Nesse sentido foi que na manhã de 11 de setembro de 2014²¹⁸, na Feira do Ver-O-Peso, o grupo de carimbó pau e corda Sancari²¹⁹ entoava os sons dos curimbós, maracás, banjo e saxofones como que reverenciando os primeiros raios de sol daquela manhã extremamente auspiciosa²²⁰. Naquele dia, dentro de algumas horas, em Brasília, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN se reuniria para deliberar sobre a questão da patrimonialização do carimbó. Um momento há muito aguardado, pois se tratava de tratar da mais importante manifestação musical da cultura paraense, da mais longeva “ancestralidade cultural amazônica” que, assim, passaria a ordem do dia como elemento da escala nacional da cultura musical popular. E assim ocorreu: o carimbó foi “aprovado” – ou o seu processo material, destarte carregado de capital simbólico – como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, coroando uma movimentação (na verdade um movimento, para usarmos o sentido sociológico preciso contido no termo haja vista que ali havia um projeto, atuações panfletárias, etc.) que teve início no ano de 2005, na cidade de Santarém Novo, no nordeste do estado do Pará – outra referência simbólico-espacial importante.

Duas questões se lançaram após essa titulação cultural outorgada ao carimbó. A primeira é que agora, como “cultura patrimonializada”, estava legitimado o seu aspecto de conhecimento popular que se sobrepunha à sua “cultura folclórica”. Dessa forma, o nativismo contido nele até então sofre uma metamorfose, haja vista que agora ele é potencialmente um produto nacional/global reconhecido, com fronteiras largadas, que tem possibilidades de ser retomado, relido, reinterpretado e, talvez esse seja o termo mais completo, recriado, sem receios

²¹⁸ Segundo o coordenador da Campanha do Carimbó e presidente da Irmandade de São Bendito, Isaac Loureiro, “só não queremos que este seja o dia oficial do carimbó”, numa referência ao fato de que é um dia marcado pelos ataques terroristas de 2002 nos EUA. (REVISTA AMAZÔNIA VIVA, 2014, p. 40). A Irmandade de São Bendito, do município de Santarém Novo, e as associações Raízes da Terra, Japiim e Uirapuru, do município de Marapanim, foram as instituições que em conjunto fizeram o “pedido” de reconhecimento do carimbó ao IPHAN.

²¹⁹ Grupo que ressalta a valorização da cultural originária de tocar carimbó de raiz “pau e corda” nos espaços da cidade, com intensa atividade no circuito desde sua formação, no ano de 1996.

²²⁰ O que de fato ocorreu foi uma *alvorada musical*, embora com sentido performático um tanto distinto do sentido original da prática. Alvorada é termo que remete à dimensão lúdica da festa religiosa em áreas rurais: com os primeiros raios de sol tem início essa dimensão da festa de santo, que é reverenciar o nascer do sol, saudando como momento de novidade e, ao mesmo tempo, recorrência do ciclo. No caso aqui tratado, os festejos de carimbó em Santarém Novo são uma dimensão da festa em homenagem a São Bendito. Simbolicamente, tais reuniões ao amanhecer remetem a um caráter de renovação de laços sociais por meio da simbolização de uma tema ou outro motivo. Os festejos de carimbó que ocorrem em Santarém Novo se estendem nos últimos dez dias do ano, e a alvorada é realizada a cada dia como elemento fundamental no interior de um processo ritual, promotor de elo entre os participantes da festa. Tive a oportunidade de acompanhar por alguns anos quando esse processo. A celebração desse calendário “local” instaurava laços relacionais locais e, assim, visava promover a sociabilidade entre os grupos de vizinhança ali instaurados. A alvorada do dia 11 de setembro de 2014 no Ver-O-Peso foi uma performance, um recurso simbólico que teve importante significação aos intentos do processo de celebração da patrimonialização. Sobre a reflexão antropológica que lida com o tema das festas religiosas populares e de santo na Amazônia paraense ver: GALVÃO, 1976; FIGUEIREDO, 1972; FIGUEIREDO, 2005; MAUÉS, 1995; SILVA, 1997; COSTA, 2011.

de se perder como “representante” de uma cultura musical específica (paraense) pois agora é do Brasil – um regional inserido no nacional pela via do institucional. A segunda, consequência direta daquela, é que a sua oficialização de “ritmo paraense” como Patrimônio Imaterial do Brasil, como põe por terra limites socioculturais temático-musicais, ele passa a ser gênero de música popular brasileira inventado como todo gênero musical, e não mais um ritmo ou estilo regional musical. Assim, pode tratar de diversos temas que não mais apenas aqueles tomados como “originais”, e isso o credenciou a ser produto da industrial cultural que, como já disse, passou a ter um potencial comercial interessante decorrente dessa ressimbolização.²²¹

Embora não se possa negar essa visada de potencial produto cultural comercializável, o que procurei tratar mais à frente, importa notar as perspectivas outras que se abriram com a patrimonialização. Segundo fala de Isaac Loureiro, de fato o que estava em jogo era o reconhecimento da atuação dos “detentores”²²² do carimbó, destacando a atuação de um destes, os Mestres, quando diz que “muitos mestres de carimbó morreram à mingua, sem qualquer valorização ou reconhecimento. Muitos registros dessa cultura foram perdidos para sempre” (REVISTA AMAZÔNIA VIVA, 2014, p. 40). Ao que indica a fala, esses mestres agora tinham seu(s) trabalho(s) reconhecido(o). Portanto, agora essa manifestação cultural estava “devidamente valorizada” porque agora estava dotada de elementos institucionais oficiais de preservação. Cabe citar, a fim de problematizar a questão, alguns elementos iniciais da Certidão:²²³

CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IpHAN, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, consta na folha 033, o seguinte: “Registro número onze. Bem cultural: Carimbó. Descrição: O carimbó é uma expressão cultural que envolve um conjunto de práticas, sociabilidades, esteticidades e performances, entremado por criações musicais e coreográficas. Sua área de ocorrência abrange o estado do Pará, com ênfase na região nordeste. As letras das canções do carimbó trazem à musicalidade da expressão os elementos da natureza (fauna e flora locais) e os aspectos do mundo do trabalho vivenciado pelos carimbozeiros. Os mestres, tocadores, dançarinos, cantadores e compositores do complexo cultural do

²²¹ Interessante notar o paradoxo no discurso dos defensores da patrimonialização: o carimbó é uma “cultura nativa” que não poderia mais ser tratada apenas como “folclore regional”. A eu ver é isso o faz justamente a Certificação do IPHAN. E aí reside minha tese de que à estratégia de patrimonialização se seguiram inúmeras táticas de utilização do carimbó, inclusive de seu mote folclórico por parte dos artistas de música popular de temática amazônica. Discussão interessante acerca da questão está em Chagas Júnior e Lima (2013), antropólogos que atuaram no INRC – Carimbó, também apontaram elementos das perspectivas “folclorística” e “intra-regionalista” contidas na patrimonialização do IPHAN.

²²² Termo que o IPHAN utiliza para se referir aos mestres de carimbó, dançarinos, compositores e músicos que, como atores sociais, atuam nessa esfera da cultura popular.

²²³ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Certidao_carimbo.pdf. Acesso: 20 jul. 2018).

carimbó são amazônidas que trabalham como carpinteiros, meeiros, roceiros, pedreiros, pescadores, catadores de caranguejo, biscateiros, serventes, vigilantes, caçadores, serígrafos, agricultores etc. A composição instrumental do carimbó conhecido como “tradicional” apresenta os seguintes elementos: dois ou três carimbós (tambores), um instrumento de sopro (flauta, saxofone ou clarinete), banjo, milheiros e maracas. Eventualmente, estão também presentes triângulo, reco-reco, paus, rufo, maraca, milheiro e tambor de onça.

Pelo que se pode notar no trecho apresentado, está em pauta o “carimbó tradicional”, como seus elementos tradicionais – instrumentos, vestimentas, etc. Também, os atores, temas, vestimentas e práticas; e “área de ocorrência”. Então, embora não esteja colocado desta forma, registrou-se a tradição, ou uma narrativa desta. O significado dessa questão para o cenário local é a sua inserção no cenário cultural nacional, “como um bem digno” de o compor, o que todavia abriu precedentes para que a atividade carimbozeira incursionasse pelo “carimbó midiático”, aquele que se pauta pela legitimidade do nativismo, por onde promove releituras temáticas, atitudes performáticas, aparelhamento instrumental – o que já foi chamado de “carimbó estilizado/elétrico” em contraposição ao “carimbó pau e corda”, aquele que foi patrimonializado.

Mas a cultura é dinâmica, e por isso cabe atentar à outra face da moeda carimbó, a “moda do carimbó”, a sua “retomada interessada” e seu uso no mundo da música popular paraense contemporânea, processo de ressimbolização que foi desencadeada pela sua patrimonialização, o que denomino de “atitude carimbozeira”²²⁴, ação tão inventada quanto descoberta que performatiza a positivação da tradição musical do carimbó, mas pelo acinamento da sua modernização performática. Nesse sentido, a partir daqui busco tratar da atitude carimbozeira na cena musical de Belém²²⁵ e na cena translocal.

No dia 3 de novembro é comemorado o Dia Estadual do Carimbó, data de falecimento de Mestre Verequete²²⁶, no ano de 2009. Aliás, esse Mestre junto a Mestre Lucindo e Mestre

²²⁴ Segundo o documento do IPHAN existe uma vida social carimbozeira cristalizada na narrativa do documento, que podemos ler como “original” ou “autêntica”, que é formada pelos atores sociais ali em interação, bem como os instrumentos e práticas realizadas no interior da “comunidade carimbozeira”. O que chamo aqui de “atitude carimbozeira” é a prática performática de atuação de artistas do mundo e da cena de música popular que tomam o carimbó como mote para suas criações artísticas, como citação ou referência. Essa atitude prescinde de que esses atores tenham uma ligação efetiva ou pertencimento à “comunidade carimbozeira”, sendo mais interessante para o estudo tratar de suas performances via uso do carimbó. A partir daqui será grafado sem as aspas.

²²⁵ Segundo Straw (2013), a cena musical é uma forma de falar sobre a cidade, da forma como os processos de maior amplitude, os processos musicais especificamente, nela se representam. Em alguns casos, a cena reflete o que a “cidade é”. Por vezes, Belém é “espelhada” no carimbó, de maneira que em shows e apresentações, bem como na noite dos bares, geralmente toca-se carimbó, o que a associa a uma representação de cidade do carimbó, embora isso se de apenas porque é a principal cidade do estado e, portanto, a mais visível. Tradicionalmente, a “terra do carimbó” é a cidade de Marapanin, no nordeste do estado.

²²⁶ Sobre esse artista, sua importância e uma discussão sobre o “caráter” do seu carimbó – tradicional, inovador, etc. -, ver: SILVA, 2019. Particularmente o capítulo 3, “Chama Verequete: ‘o legítimo carimbó’”. Em 2016 a TV Cultura do Pará produziu o documentário “Centenário do Mestre Verequete”, “uma revisitação de sua obra para

Cupijó²²⁷ formam a tríade mais comum de ser apresentada quando se fala nos “pais fundadores” como mito de origem do carimbó. São os típicos representantes do tradicional, embora isso seja motivo de muita controvérsia nos debates, estudos e discussões acerca do tema, o que não é objetivo retomar aqui.²²⁸ Mas, um ponto de inflexão nesse percurso está na modernização²²⁹ promovida pelo “Rei do Carimbó”, Pinduca.

De fato, a sua modernização com Pinduca foi uma ruptura com a estética e a prática do carimbó dito tradicional porque esse artista passou a tocar carimbó com guitarras, bateria, contrabaixo, teclados e instrumentos de sopro. Alterou rítmica e instrumentalmente, mas manteve certa referência temática, embora tênue também. Isso foi – ainda hoje se discute essa questão por meio de temas como “descaracterização”, “deturpação”, “legitimidade”, etc. – motivo de grande contenda acerca do carimbó nos anos 1970, chegando mesmo a ser tratado em escala nacional²³⁰. De fato, tem início com Pinduca uma “modernização” estilizante do carimbó que hoje se encontra em outro ponto dessa linha evolutiva.

O que aqui denomino de carimbó “moderno contemporâneo” é a sua prática social, produção e circulação num contexto de interação ditado pelos elementos da globalização. A modernização contemporânea do carimbó é, portanto, uma modernização de novo tipo, que basicamente tem como ponto nodal o acionamento de possibilidades socioculturais – de elementos de natureza étnica, inclusive – e técnico-tecnológicas que possam subsidiar a sua

em outras batidas e timbres”, com a participação de vários artistas da cena de canção local, como Grupo Quaderna, com Alan Carvalho e Cincinato Junior, Lúcio Mouzinho, Olivar Barreto, Pedrinho Callado, Thais Ribeiro, além da cantora paraense radicada na França Nazaré Pereira. Participaram os músicos Priamo Brandão no contrabaixo, e os percussionistas Rafael Barros, Franklin Furtado e JP Cavalcante. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xcEiibW_M8M. Acesso: 21 jan. 2020.

²²⁷ Embora este não se declarasse como músico de carimbó (COSTA, 2019), todavia é recorrentemente citado como um dos “mestres”. Em contrapartida, Pinduca, “Rei do Carimbó” é menos recorrentemente associado à categoria “Mestre”, embora alguns artistas a ele façam referência como um “mestre do carimbó moderno”.

²²⁸ Isso pode ser encontrado nos já citados: SILVA, 2019; COSTA, 2008; 2010; 2013. Esses trabalhos tratam, além de questões sobre modernidade e tradição, do carimbó à luz da constituição histórica da música popular paraense de temática regionalista nos anos 1960 1970. Buscando alargar o quadro sobre o processo histórico de invenção do carimbó, como um debate e troca de ideias entre folcloristas, jornalistas e escritores paraenses havido entre 1900 e 1960, cujo sentido foi promover uma articulação sobre “a ideia do carimbó” como manifestação folclórica tipicamente regional, ver: COSTA, 2015.

²²⁹ Segundo Castro (2011), Mestre Verequete já havia procedido a uma “leitura” da tradição carimbozeira – o que implica em uma modernização, ainda que distinta daquela promovida por Pinduca - porque o tornou o carimbó uma música de apresentação, para consumo público, deslocando-o da prática em “roda” para apresentação “em palco”. Logo, desde aí já não cabe apresentar sua estilística carimbozeira como “folclórica”, embora mantivesse o “pau e corda”.

²³⁰ Cabe aqui interessante passagem, de autoria de José Ramos Tinhorão: “A novidade do disco do Conjunto Uirapuru ia basear-se no fato de que, enquanto Pinduca já no seu segundo disco tocava o banjo e o cavaquinho por guitarras e baixos elétricos, os caboclos liderados por Verequete continuavam no LP Legítimo Carimbó v. II fiéis à sua música, cuja força resulta exatamente da maneira primitiva e cega com que se lançam à improvisação, com base apenas na sua aguçada intuição musical” (SILVA, 2019, p. 110).

produção e circulação em rede no circuito comunicacional em curso nos processos globalizadores.

A modernidade ensejada na atitude carimbozeira do músico paraense Marco André²³¹ está expressa na canção “Caringlobalizado”, do CD *Amazônia Groove*²³² em cujo clipe aparece tocando um banjo²³³ estilizado conectado a uma pedaleira de efeitos sonoros.²³⁴ Mas há a citação mais direta, no caso “Vinheta de Verequete”²³⁵, uma narração de alguns segundos na voz de Mestre Verequete, que é a faixa de abertura do trabalho. Como está expresso no título, uma justaposição por aglutinação das palavras “carimbó” e “globalizado” remete diretamente para a perspectiva da música: de carimbó-mundo para carimbó mundializado, com identificação ao processo global de configuração cultural. Vejamos a letra, extensa e em recorrência discursiva porque segue – ou remete – a estilística discursiva do hip hop como resultado de uma hibridização que sustenta a sobrevalorização identitária, mas de uma identidade móvel e múltipla que pode ser tomada como indicação de uma nova estabilidade.

Música: Caringlobalizado²³⁶

Compositor: Marco André

Eu vim do norte menina
Vim pra te anunciar
Curupira apura espionando menina
E eu pulo pra não pirar
Meu pajé curandeiro
Me responde por inteiro
Me dê molho, me dê cheiro
Dê-me a força da maré
Cobre o meu rastro e me responde por e-mail
amazonia@para.com a matança de jacaré
Se o meu swing carrega a morena à dança
Que dança mole

²³¹ Cantor e compositor paraense. Iniciou a carreira na década de 1980, participando de festivais e apresentações em palcos paraenses. Em 1985, mudou-se para o Rio de Janeiro. Como instrumentista, atuou em gravações de CDs de Beth Carvalho, Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Claudio Nucci, Celso Viáfara, Jane Duboc, Sebastião Tapajós e de vários artistas independentes. Lançou, em 2005 o CD *Amazônia Groove* e em 2006, o CD *Beat iú*, apresentando ritmos amazônicos com uma linguagem modernizante. Em 2007, fez temporada de lançamento do disco *Beat iú* no Rio de Janeiro, acompanhado pelo Trio Manari.

²³² ANDRE, Marco. *Amazônia Groove*. CD. Send Music, 2019.

²³³ Diz o antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger: “Tecnicamente, o banjo é um instrumento de quatro ou cinco cordas da família do alaúde, de corpo circular e o topo feito de pele animal, que foi trazido para as Américas por instrumentistas escravizados vindos da África Ocidental. No novo continente, ao longo de muitas gerações de músicos e fabricantes, tanto sua aparência como o estilo de tocá-lo vieram se modificando.” (SEEGER, 2018, p. 657).

²³⁴ “Marco André – caringlobalizado”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqoCRQ8dn3I>. Acesso em: 16 jul. 2020.

²³⁵ ANDRE, Marco. *Amazônia Groove*. CD. Send Music, 2019. Faixa 1.

²³⁶ ANDRE, Marco. *Amazônia Groove*. CD. Send Music, 2019. Faixa 3.

Que bole que bole só
 De banda em banda
 De banda eu vou de lado
 Do lado de lá eu danço
 Com ela meu Carimbó
 Eu vim do norte menina
 Vim pra te anunciar
 Curupira apura espiando menina
 E eu pulo pra não pirar
 No meu tempero
 Tem rap tem hip-hop
 Tem funk tem reggae e rock
 Tem charm e metal pesado
 Eu me descolo no trash no punk e pop
 Trabalho de disk-jóquei
 Num baile globalizado
 Maria que dança é essa
 Que dança é essa
 Que a gente dança só?
 Maria que dança é essa
 É Carimbó é carimbó
 Eu vim do norte menina
 Vim pra te anunciar
 Curupira apura espiando menina
 E eu pulo pra não pirar
 Oi trepa no coqueiro e tira o coco
 Que o coco no centro é oco
 E haja topar num toco
 Na casa de minha vó
 Vivi e Volnei
 Vovô e Vevé no colo
 Vavá e Wilma mostrando
 A dança que dança só
 Carimbolando Orlando perdeu a hora
 E vixe Nossa Senhora!
 Que é tanto calo no pé
 Eu vos lhe digo amigo
 É a nova onda
 A dança que vem de banda
 De banda de banda e lado
 Do lado de lá eu danço
 Com ela se ela quiser
 Maria que dança é essa
 Que dança é essa
 Que a gente dança só?
 Maria que dança é essa
 É Carimbó é carimbó

E uma mistura de vários ritmos e motes discursivos, em ritmos de *hip hop*, mas que tem na sua base rítmica a toada do carimbó. A letra fala em curupira, curandeiro, cheiro, força da maré...enfim, remete o mote discursivo a elementos da regionalidade paraensista-amazônica. No início, o eu lírico já anuncia que veio do Norte para falar das coisas do lugar

para a “menina”, de um tempero que tem várias outras vertentes musicais como que se estivesse a ratificar realidade cultural da globalização e os processos de hibridização cultural em fluxos, mas também chamando a atenção para questões ambientais atinentes a realidade da região amazônica.

Instigado a falar sobre o acionamento da perspectiva glocal na sua música, diz o artista:

Eu antes de 2003, nunca havia gravado nem composto nada com características regionais. Até o momento em que comecei a sentir necessidade de falar do meu lugar. Porém, tinha de ser da minha forma. Logo, comecei a juntar todas as minhas influências que acabaram desaguando no Caringlobalizado, música que define bem o que eu tentei fazer a partir do CD *Amazônia Groove*.

O tema do hibridismo como transculturação²³⁷ positiva é muito caro para o pensamento cultural latino-americano contemporâneo (ORTIZ, 1983; MIGNOLO, 2003; RAMA, 1982; CANCLINI, 1998). A sustentação se dá em termos de pensar que o hibridismo é o metamorfoseamento do que é diferente e estranho em igual e assimilado, seja numa dialética recorrente ou como fusão; constante simultaneidade em potencial ambivalência. E isso tem longa estrada já no percurso da constituição de novos processos e produtos do campo do simbólico. Em última instância, trataram essas teorias de cadenciar e apresentar as formas de negociação da heterogeneidade cultural como justaposição e não apenas como sujeição, sendo muito claro que o objetivo é tratar os elementos de criação cultural não simplesmente como cópia ou como algo dotado de uma originalidade que resulta de um pretenso isolacionismo como resultado do processo histórico.

Seguindo esse mote, vejamos a atitude carimbozeira no trabalho da cantora e compositora Lia Sophia²³⁸, artista que auferiu importante capital social que lhe possibilitou angariar reconhecimento nacional quando aciona elementos discursivos como motes transculturais, porque inserida numa indústria cultural por meio do acionamento de elementos identitários resignificados à luz dos processos de hibridização. Essa capitalização, que se inicia com sua participação no Terruá Pará, se deu por meio de uma música sua que passou a compor o repertório sonoro de uma novela da Rede Globo de Televisão, o carimbó “Ai Menina”.

²³⁷ O conceito de “transculturação” foi criado em 1940 pelo cubano Fernando Ortiz. Mais do que uma aceitação de algo imposto, essas relações culturais contemporâneas se desenrolam no sentido de uma transculturação, uma troca em que ambos os agentes em relação se modificam (ORTIZ, 1983). De toda forma, trata-se de uma reinterpretação das possibilidades de contato cultural que o artista conheceu. No capítulo 7 voltarei a essa questão.

²³⁸ Nasceu em Caiena, na Guiana Francesa, de onde saiu aos dois anos para morar em Macapá-AP. Aos dezessete anos passou a residir em Belém do Pará-PA.

Composição que integra o álbum intitulado Lia Sophia, “Ai menina” é a última das catorze faixas que formam o disco lançado em 2012, pela gravadora Som Livre.

Vejamos a letra da canção.

Música: Ai menina²³⁹
Composição: Lia Sophia

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 169eco pra te ver menina
Me diz o que fazer com seu rebolado?
Ai á
Menina o que fazer com essa saia rodada?
Ai á
É na palma, é no couro, essa roda gira
O que vou fazer pra te ter menina?
Ai Menina, vem!
Pra roda vem!
Ai Menina!
Aqui tem Carimbó
Todo mundo balança no teu bailado
Curimbó segue a ginga do teu rodado
Ai Menina, vem!
Pra roda vem!
Ai Menina!
Aqui tem carimbó
Todo mundo balança no teu bailado
Curimbó segue a ginga do teu rodado
Me diz o que fazer com seu rebolado?
Ai á
Menina o que fazer com essa saia rodada?
Ai á
Se o tambor começa, tua saia gira
O mundo inteiro para prá te ver menina

Como se vê pela letra há uma associação entre o discurso contido na letra e a estética do carimbó. Embora não se pautar pela temática da “natureza regionalizada” na letra, todavia são ressaltados os movimentos e elementos da dança: o gingado, o rebolado, a saia rodada. Trata-se de uma canção que “fala de amor”, a temática universal que motiva canções²⁴⁰. E foi isso o que certamente ensejou sua utilização na trilha sonora de uma novela da Rede Globo – notadamente um produto cultural televisivo dos mais acessíveis e de enorme consumo.

²³⁹ SOPHIA, Lia. *Lia Sophia*. CD. Som Livre, 2013. Faixa 14.

²⁴⁰ No caso da novela Amor, Eterno Amor, a música sonorizava o “clima tropical” da relação, como não poderia deixar de ser de um casal de enamorados em uma novela.

Ademais, é uma música “amazônica”, de autoria de uma artista oriunda da fronteira Norte do Brasil, história de vida que reitera o recurso discursivo-simbólico da problemática inserção da região da Amazônia no Estado Nacional brasileiro.

Resultado do sucesso alcançado com a música, a cantora se viu inserida na cena musical translocal, o que lhe valeu uma experiência transnacional²⁴¹. Desta forma, a sua atuação nesse cenário acabou por se pautar por esse seu fomento à atitude carimbozeira, o que de certa forma foi o capital necessário para investir nas articulações no circuito da música popular brasileira, processo que em sua fase inicial foi ratificado pelo discurso de autoridade do crítico Nelson Motta, que respondeu ao envio que a cantora fez a ele do seu segundo disco, Castelo de Luz, de 2009, quando buscava tecer os fios da rede social que a levassem ao mundo da música onde pudesse realizar sua carreira artística. Em seguida, o crítico e produtor musical “confirmou” que Lia era uma das grandes cantoras da sua geração com o disco Lia Sophia, de 2013. Isso significou a ratificação da sua possibilidade de ingresso nesse cenário local, tal como aconteceu. Comentando a respeito dos “envios” que fez do seu trabalho e da divulgação na internet, Lia diz:

[Sobre a música “Ai menina”] Quando participei de uma cena da novela conheci o produtor que apresentou a minha música lá. Ele contou que pesquisando na internet ouviu a música e já levou pra lá dizendo que era a música para a personagem da Andreia Horta[...] às vezes o artistas nem tem essa noção de como é importante espalhar essa semente por aí. Até hoje eu faço isso e dá certo. Com a música na novela veio uma visibilidade enorme, puxando os meus outros três trabalhos. Quem ia pesquisar sobre mim descobria que já existia uma artista pronta, e isso puxou para o quarto disco.²⁴²

De fato, vemos acima que Lia se encontrava na época entre o regionalismo e a universalidade. Esse é o seu motivo artístico pelo que se pode notar quando observadas as suas atividades ainda anteriores a esse trabalho. Seu ingresso nesse circuito nacional se segue às atividades decorrentes do seu trajeto, inegável consequência de sua participação no Terruá Pará de 2012, o que transparece na sua nova sonoridade, embora ainda se manifeste a “atmosfera paraense” que a alçou ao patamar do circuito nacional da música popular, cena na qual

²⁴¹ Em agosto de 2015 a “cantora emergente”, segundo a revista Billboard, se apresentou no Brasil SummerFest, em Nova York. Sobre isso falou: “Foi uma experiência incrível. O público era quase todo de norte-americanos que ficaram surpresos com a música que faço, afinal, eles conhecem mais o samba e a bossa nova [...]. contei para eles que é um som novo também no Brasil. Só agora o nosso país está descobrindo o que é feito no Norte e no Centro-oeste”. “Carimbó em Nova York”. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/lia-sophia-canta-carimbo-merengue-e-guitarrada-na-funarte?amp>. Acesso: 17 out. 2020.

²⁴² “Aqui, lá, em qualquer lugar”. Disponível em: http://www.lealmoreira.com.br/revista/conteudo/aqui_la_em_qualquer_lugar. Acesso: 13 out. 2019.

ingressou como a “estrela do carimbó e dos moderninhos”²⁴³. Cabe citar trecho de uma reportagem sobre a cantora.

A voz rouca da cantora se combina agora não a violões, mas aos batuques de um carimbó moderno – onipresente nas rádios e na televisão. As outras faixas do seu novo disco [Lia Sophia] obedecem à mesma estética, um inteligente ponto equidistante entre o regional e o universal. A consequência disso é cair nas graças do público e da crítica; dos bailes tropicais e das festas *cults* do Centro-Sul.²⁴⁴

Sucesso de crítica e de público porque criou um meio termo em seu trabalho: uma modernização do regionalismo – na verdade, o acionamento de elementos narrativos, imagéticos e discursivos nem tão novos, mas que certamente corroboram uma nova estética. Esse o resultado da sua atitude carimbozeira contido neste trabalho, que passou a ser consumido, inclusive, nas festas *cults* do Centro-Sul. Temos aí uma narrativa de processos que visa ratifica a ideia de que se deve combinar o regionalismo paraense/amazônico com elementos do conjunto mais amplo da música popular brasileira. Coordenando essas atividades e dosando os elementos o resultado é a aceitação para tornar-se um *insider* no circuito nacional.

Imagem 5: Lia Sophia performatizando um banjo



Lia Sophia tocando um “banjo industrial”, estilizado.²⁴⁵ Fonte: Instagram.

²⁴³ “Lia Sophia: a estrela do carimbó e dos moderninhos”. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/terracopaulistano/lia-sophia-a-estrela-do-carimbo-e-dos-moderninhos/>. Acesso: 13 out. 2019.

²⁴⁴ “Aqui, lá, em qualquer lugar”. Disponível em: http://www.lealmoreira.com.br/revista/conteudo/aqui_la_em_qualquer_lugar. Acesso: 13 out. 2019.

²⁴⁵ O banjo é um instrumento, de origem norte-americana. Segundo uma “lenda”, o banjo tipo “banjo industrial”, como o da foto, teria sido adaptado e introduzido no samba carioca pelo músico Almir Guineto como uma saída para fazer aparecer o som da harmonia no meio da forte percussão quando das tocadadas nas rodas de samba do Cacique de Ramos, bloco carnavalesco do Rio de Janeiro: por ter cordas de aço esticadas sobre uma pele, seu som é mais forte, embora o “braço”, parte onde são montados os acordes, tenha as dimensões do cavaquinho. Mais informações em: ARRAES, 2015.

Assim como recorre à imagética para a performance contida na sua atitude carimbozeira empunhando um banjo, a cantora também aciona um curimbó, o tambor do carimbó, em registro fotográfico no qual aparece com uma grande saia e um colar de penas indígena. Essa imagem estampa uma reportagem sobre o disco Não Me Provoque²⁴⁶, lançado em 2017.

Imagem 6: Lia Sophia performatizando um curimbó



Lia Sophia sobre um curimbó: a filha da floresta em registro performático. Fonte: Instagram da cantora. Mas essa imagem ilustra reportagem dos Jornais O Liberal, de Belém do Pará e do Jornal A Tarde, de Salvador sobre o referido CD.

O título, Não Me Provoca, remete à proposta ativista-militante contida no trabalho. Sua atitude carimbozeira aparece no seu “carimbó de pista” mas, como retrata o texto da reportagem, todavia dotado de uma perspectiva abrangente e com propostas estéticas e estilísticas que visam solidificar uma maior aproximação da região Norte com o Centro-Sul, núcleo duro do circuito da música popular brasileira. Nesse disco, produzido pelo músico Pedro Luis, participam os cantores Ney Matogrosso e Paulinho Moska e o violonista paraense Sebastião Tapajós.

Importante tratar desta questão: a música de Lia ainda não pode prescindir da temática identitária regionalista. Pelo menos é o que se pode notar de reportagem²⁴⁷ sobre esse seu disco quando o autor questiona a “tentativa” pop contida nas canções “Incendeia” e “Hashtag” e enaltece “Eu me chamo Amazônia”, da qual participa o violonista paraense Sebastião Tapajós, como uma retomada da qualidade identitária do disco. Pode-se notar que ainda permeia a leitura

²⁴⁶ Por esse trabalho, a cantora foi indicada para concorrer ao Prêmio da Música Brasileira de 2018, na categoria Regional: Cantora. Como se pode ver, ainda aqui está a gradação para se tornar uma integrante do circuito nacional sem qualificadores.

²⁴⁷ “Lia une discurso ao ritmo em seu quinto álbum”. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/lia-sophia-une-discurso-ao-ritmo-em-seu-quinto-album-1.1562628>. Acesso: 07 ago. 2019.

de críticos do Centro-Sul uma visada “nativa” sobre a Amazônia. E, de certa forma, o trabalho de Lia Sophia esbarra nessa perspectiva. Todavia, ao mesmo tempo se pauta sobre essa leitura e a reitera.²⁴⁸

Vejamos a letra da canção.

Eu Me Chamo Amazônia²⁴⁹
Composição: Lia Sophia

Não me provoca
Eu sou filha da floresta
E se o vento me sopra
Eu faço pororoca
Quando o vento me chama
Eu balanço a floresta
Sou rainha
A lua me guia
O tambor me atia
Eu sou dona da festa
Não faço cerimônia
Eu me chamo Amazônia

Diferentemente do carimbó “Ai menina”, a toada “Eu me chamo Amazônia” tem um discurso direto que bem expõe o “caráter reativo amazônico” oriundo da floresta. Como ratificação dessa intenção há a participação de um dos mais renomados músicos amazônicos, o violonista Sebastião Tapajós, integrante de outros grandes projetos musicais amazônicos. Nesse sentido, esse trabalho de Lia Sophia remete àquela perspectiva de “ação reativa” de artistas da Amazônia paraense que caracterizou certo momento da história das artes na região (CASTRO, 2011), desta feita no campo da “cultura musical amazônica” contemporânea. Essa música é portadora de um discurso que partilha das formas de reagir às visões externas sobre a Amazônia, mas agora no interior do jogo que caracteriza o mundo da música popular paraense como portadora de robusto capital social e simbólico no circuito da música popular brasileira. Mais um caso de como o arsenal cultural que artistas da canção popular paraense possuem foi direcionado para o carimbó encontramos no trabalho do cantor e compositor Pedrinho Callado. E neste caso também encontramos elementos de ressimbolização acionados com regularidade no trabalho de “carimbó elétrico” Lelelê Do Carimbó, lançado em 2019²⁵⁰.

²⁴⁸ Isso remete, considerando devidamente os contextos, à atuação da cantora Fafá de Belém no disco Tamba-Tajá, do ano de 1976. Sobre a questão ver: MOREIRA, 2014.

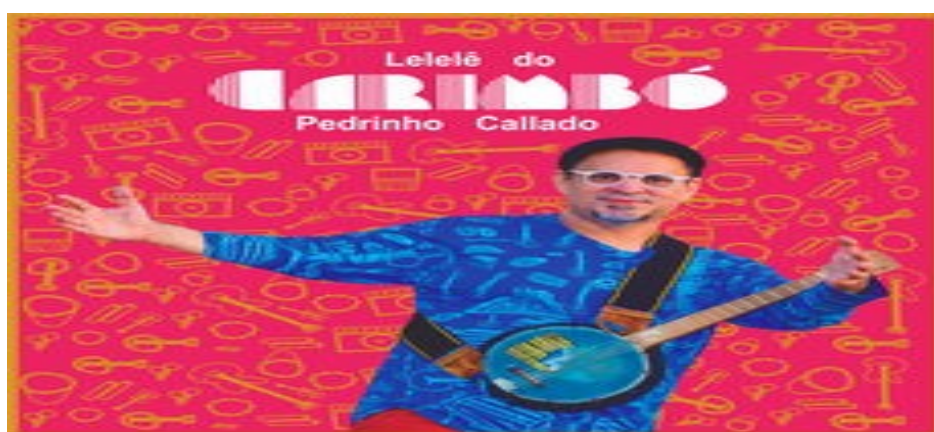
²⁴⁹ SOPHIA, Lia. *Não Me Provoca*. CD. Gravadora Vida Criativa, 2017. Faixa 5. Part. Sebastião Tapajós.

²⁵⁰ CALLADO, Pedrinho. *Lelelê do Carimbó*. CD. Gravadora Tratore, 2018.

O trabalho é composto por carimbós, como ritmo mote para o desenvolvimento de várias temáticas. Desenrola-se uma musicalidade como leitura do carimbó urbano que trata de temas como amor (na faixa Pro Teu Prazer, parceria com Lia Sophia, que participa da faixa cantando, e Suspeita, com Felipe Cordeiro), cenas do cotidiano local (Som do Veropa, parceria com Gonzaga Blantez²⁵¹), regionalismo com certa dose de jocosidade (como em Cachaça de Jambú, parceria com o poeta Joãozinho Gomes, faixa na qual aciona elementos da guitarrada) e protesto (Malala) entre outros. Como se vê, nele há variações sobre o ritmo/gênero carimbó, com elementos de influência dos Mestres Tradicionais misturadas à música do mundo, além de “solos da guitarrada, batidas de computadores e os curimbós que estão em evidência”, segundo texto de relese do CD.

Consequência do lançamento do disco, Pedrinho foi para o Centro-Sul tratar da divulgação do seu trabalho. Ali se apresentou em alguns shows e participou de programas televisivos, com destaque para o Tribuna Independente, da RedeTV (com Gileno Foiquinos na guitarra e o maranhense Rafa Maranhão na percussão), o Bete Em Cena, da Globo News (ao vivo, com os paraenses Gileno Foiquinos no contrabaixo e Manoel Cordeiro na guitarra) e o Mulheres da TV Gazeta (também com Gileno e os dançarinos do grupo de carimbó Pai D'Égua, de São Paulo). Essas participações foram o “resultado da abertura do mercado [nacional] de música às questões e elementos da identidade regional, às matrizes da música, do carimbó e da guitarrada, que estavam esquecidos. Carimbó é palavra mágica”, assevera Pedrinho.

Imagem 7: Pedrinho Calaldo na capa do CD Lelelê do Carimbó



Capa do CD Lelelê do Carimbó. O artista com um “banjo artesanal”, citação de um instrumento que passou a ser fundamental na estética da atitude carimbozeira no mundo da canção popular paraense.

²⁵¹ Cantor e compositor da música “Curió do bico doce” da novela da Rede Globo A Força do Querer. Nascido em Alenquer (PA), todavia se assentou como artista em Manaus.

Vejamos a letra de “De banjo na mão”, composição de Pedrinho Callado que está no CD *Hum-Hum!*, de 2009.

Música: De banjo na mão (Um anjo)²⁵²

Composição: Pedrinho Callado

Lucindo chegou lá no céu
Pensavam que ele descansou
E nem tirou seu chapéu e disse
É carimbó nosso senhor
Meu cofre de carimbó
Tá tufado de notas de banjo
Eu não componho só
Cato frases de um anjo
Vou beliscando cantar
Nas praias de Marapanim
A brisa que bate do mar
É Lucindo cantando por mim
Lucindo chegou lá no céu
Pensavam que ele descansou
E nem tirou seu chapéu e disse
É carimbó nosso senhor

Retomar essas fontes originais, o que no caso da música anterior se faz pelo acionamento da memória da autoridade de um Mestre de Carimbó, ratifica a perspectiva que o artista assim expõe: a música paraense de vertente “popular” é algo que ultrapassa a simples reunião em uma sigla – como MPP. Dessa forma, a Música Popular Paraense seria não um gênero, mas um rótulo, um conjunto de cantores. Não seria um gênero porque a canção popular paraense é resultado de algo mais “orgânico”²⁵³ que ultrapassa um rótulo usado para facilitar o entendimento de algo bem mais complexo, qual seja: a conformação de uma sonoridade que se faz “a partir da combinação de matrizes que conversam entre si”, como aponta na entrevista para essa pesquisa. Então, essa música nascida no Pará, de “caráter” popular, não pode prescindir de considerar os elementos da tradição, das referidas “matrizes africanas, indígena e europeia” que se assentaram na cultura da Amazônia. E o carimbó é uma expressão dessa leitura.

Retomando certa tradição explicativa advogada para a canção popular paraense, para Pedrinho Callado é necessário considerar essas matrizes para poder produzir música na região, que é o que ele faz e, assim, procede a uma prática musical que chama de “semiorgânico”, que

²⁵² CALLADO, Pedrinho. *Hum-Hum!* CD. Gravadora Tratore, 2009. Faixa 2.

²⁵³ Esclarece o músico que se trata de algo aproximado à noção de “raízes”, por exemplo, as atividades musicais que eram realizadas como homenagem em práticas de religiosidade e que tinham uma ligação direta com seus praticantes, não como arte, mas como expressão de identidade.

é a apropriação que faz dos elementos constitutivos de uma raiz identitária para fazer sua música. Cabe trecho da entrevista para a pesquisa.

A questão dessa música tradicional, orgânica, é muito claro que isso é a música paraense, nascida no Pará. O carimbó, o samba-do-cacete, o retumbão, próprias manifestações dentro do sairé. Agora a música contemporânea, vamo colocar o tecnobrega²⁵⁴, é uma também é uma influência atualizada [dessas perspectivas de recombinações]. [...] Mas isso é atualizado, misturado com a música eletrônica, porque o tecnobrega é uma música eletrônica. [Falava-se] que tinha um pouco de carimbó nisso. Eu tinha um pé atrás sobre isso, mas agora eu já repenso, porque há um tecnobrega comprometido, isso que a Gaby [Amarantos] faz. Mas tem tecnobrega que não tem o mínimo de comprometimento com as matrizes. [...] Por isso acho fundamental [ter claro] essa distinção entre o orgânico e o semiorgânico, que é a apropriação para fazer essa música que faço, como um reprocessamento, sem pretensões de originalidade, mas ao mesmo tempo algo novo.

Então, ali estaria o fundamento da música paraense contemporânea. Já a canção popular, como MPP, é outra vertente que, inevitavelmente, também é portadora desses elementos de mistura, porque é algo feito na região. Isso, obviamente, justifica sua incursão pelo mundo dessa música “orgânica, original” que precisa ser colocada a par de uma “reatualização”, que é o que justamente o que faz em seu trabalho, como está expresso em seu repertório discursivo que segue na trilha do seu repertório musical já registrado.

Outra questão importante colocada pelo artista diz respeito ao fato de que certa facilidade na produção, algo marcante na cena contemporânea local, contribui muito para o crescimento de trabalhos musicais na seara da música regional. E uma das questões se encaminha na sua atividade é a sua atuação como pesquisador das matrizes da cultura musical paraense/amazônica, o que legitima, em grande medida, o produto cultural que realiza e a sua atuação social, desde Etnomúsica até o Lelelé do Carimbó. Daí recorrentemente afirmar que faz um carimbó elétrico-urbano, como guitarra, baixo e bateria, mas com um ritmo diferente dos Mestres, como apropriação para renovação, haja vista que não há “donos” e não há sentido em estagnar, embora surjam “críticas e ciúmeiras ao que faço, o que tiro de letra”, diz Pedrinho. Disso resulta – assim como em “outras possibilidades”, como o tecnobrega –, o que não poderia ser diferente, em uma música paraense.

Talvez esse embate tenha como sentido uma tentativa de fazer contrabalançar essas modalidades musicais no conjunto mais dilatado da cena, o que significa dizer que uma não prescinde da outra pra existir. Sendo assim, pode-se aventar ainda que se trata de algo que tem

²⁵⁴ O tecnobrega é uma variação do brega paraense. Foi criado pelo compositor Tonny Brasil (COSTA, 2007).

certo aspecto de convencionalidade, cujo objetivo é formatar um produto cultural – a canção popular local – umbilicalmente ligada a certa tradição inventada, agora re-inventada.

Durante apresentação no V Festival “Ao Pôr do Sol”²⁵⁵, o cantor e compositor Pedrinho Callado ressaltou o caso da “moda do carimbó”, termo usado por ele para se referir ao fato de que nos últimos anos tem havido no cenário da música popular de Belém do Pará uma “retomada interessada do carimbó”²⁵⁶, que deixou de ser marginal e passou a ser também tocado nas rodas da alta sociedade, o que pode ter sido provocado pelo seu processo de tombamento.”²⁵⁷ Patente fricção. Mas está colocado aí novamente referências do folclore. Portanto, é legítimo que sejam exercidos promovam leituras várias por parte dos artistas desse mundo artístico. Mas aí se impõe outra(s) situação(ões). Num contexto de facilidade comunicacional e imediatez as fissões e fusões são uma consequência natural. Isso quer dizer que não apenas o folclore demanda sua inclusão na ratificação de uma canção de caráter popular, pois seu ímpeto sonoro-narrativo, embora importante como acredito ter mostrado até aqui, não é o único.

A atitude carimbozeira se encontra ainda outros artistas da cena da canção popular local. E, novamente, o acionamento em vista de ratificação da “atualização” dos elementos fundacionais ressimbolizados é recurso legitimador. Ainda que o cantor e compositor Allan Carvalho não tenha um disco de carimbó, cabe algumas pontuações à sua atitude carimbozeira, como no relato abaixo:

Mestre Verequete faz parte de uma trinca de reis do carimbó, são vários, são infintos, mas tem Pinduca, urbano, Verequete da Coluna e tem Mestre Lucindo com representações de linguagens bem específicas, distintas inclusive, dentro do carimbó. Verequete me soa muito forte desse a época em que eu comecei na música, de fato, lá em 1996, desde ali o carimbó me tomou como uma praia, um universo dessa música que eu faço hoje. Inclusive, quando a gente se une [no Grupo Quaderna] a gente traz essa referência pra dentro do nosso trabalho [...]. Mas claro que a gente dá a nossa pulsada, a nossa linguagem, a nossa impressão. Mas isso vem dessa trinca toda, e, especificamente, do Mestre Verequete.²⁵⁸

²⁵⁵ Evento promovido pela Prefeitura de Belém do Pará, sob a organização do músico Ziza Padilha, como um projeto que “visa valorizar os compositores paraenses”.

²⁵⁶ Sobre a formação do carimbó nas representações de intelectuais entre os anos 1900-1960 ver: COSTA, 2015. Para uma visão da invenção do carimbó como gênero de matizes folclóricas e popular que angariou forte expressão na indústria fonográfica ver: SILVA, 2019.

²⁵⁷ A frase completa: “Eu sempre coloquei carimbó nas minhas músicas. Mas houve uma retomada interessada do carimbó, que deixou de ser marginal e passou a ser também tocado nas rodas da alta sociedade, o que pode ter sido provocado pelo seu processo de tombamento. Pra mim, foi isso que gerou uma moda de fazer carimbó nos últimos anos [...]”. (Fala registrada durante a apresentação do músico no festival no dia 31 de maio de 2018).

²⁵⁸ Relato contido no documentário “Centenário Mestre Verequete”.

Embora o trecho esteja no contexto de um registro documental nota-se que o artista expõe seu capital cultural em prol da legitimação ao “peso do carimbó”, especificamente de Mestre Verequete, o objeto do documentário. Na época do registro, Allan Carvalho ainda desenvolvia trabalho no grupo musical Quaderna²⁵⁹, formado por ele, Cincinato Junior e Camilo Delduque, cujo intento estético era fazer notar a influência da música nordestina na música paraense, o que será tratado mais à frente neste trabalho. O grupo se apresentou no circuito do Projeto Sesc Amazônia das Artes, em 2016, tocando em dez “cidades da floresta”, promovendo a circulação do trabalho de retomada das influências da música nordestina na música paraense e amazônica.

Por ora, a fim de tratar do elemento carimbó, cabe apontar alguns dados da biografia do artista enquanto músico de “música regional”. Foi no início dos anos 1990, ainda em seu período de formação como artista, que Alan incursionou por meandros da seara do regionalismo praticado no mundo do folclore na cidade. Seus primeiros contatos com essa vertente se deram nas atividades das batucadas que ocorriam na Praça da República. Foi ali que teve contato com as atividades de vários artistas, destacando o encontro com o músico e compositor Rui Baldez, um dos fundadores do importante grupo da cena Arraial do Pavulagem, o que o impeliu fortemente a envolver-se com a cena do regional. Em seguida, fez “importante laboratório”, como acentua, desenvolveu atuação como tocador de banjo no Grupo Folclórico Tanguru Pará, e em grupos de carimbó, como Grupo Muxinga e Curimbó de Bolso, isso já na segunda metade dos anos 1990.

Foi dessa imersão na “atmosfera que formava o universo do regional, época formada por essa característica, porque o momento demandava isso”, nas suas palavras, que o artista buscou sua fonte. Disso resultou uma perspectiva de leitura sobre a realidade musical da cena de Belém que então formatou um material que viria a ser de fundamental importância para a construção do seu repertório e da sua perspectiva musical na cena. Portanto, a atitude carimbozeira aqui se mostra como elemento constitutivo de uma proposta estética de quem buscou aplicar elementos da estética regional de vertente folclórica, logo assentada sobre um ideal de pureza ou defesa desse ideal, para fazer uma “música popular, em que esses elementos

²⁵⁹ Criado em 2003, o grupo lançou dois CD's: o primeiro (Quaderna) em 2006, que tratava precisamente da influência da música nordestina na música amazônica, e o segundo (Melodia das Ruas) em 2012, este já sobre os pregões, os vendedores de rua. Em novembro de 2008 se apresentou no programa Senhor Brasil, da TV Cultura, apresentado por Rolando Boldrin. A dupla Cincinato Jr. e Allan Carvalho foi acompanhada pelos músicos paraenses: Alcir Meireles, flauta transversal; Baboo Meireles, contrabaixo; Beto Meireles, violão; José Luís Maneschky, violão; Mapyu, percussão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=urn7atLYa38>. Acesso: 27 jul. 2018. Sobre essa apresentação relata Allan: “Eu mandei um CD do grupo, com uma carta, um texto falando sobre o trabalho e fomos convidados”.

da cultura regional amazônica [estivessem presentes] sem no entanto ter que dizer isso, mas que fosse um recurso estético, um produto que é resultado do tratamento dialético desse regional”, para citar a sua precisa definição na entrevista para a pesquisa.

Na sua visão de artista regional que vai ao universal, a retomada da valorização investida no carimbó no início da segunda década dos anos 2000 é algo natural, comum, no processo de uma música que ainda precisa de elementos identitários para se afirmar, embora se deva ter em conta um dado de grande influência que está ali, que é a atuação da mídia. Para ele, em outras épocas isso já havia sido acionado, mas agora se trata de um contexto diferente e com elementos também distintos, devido às características do momento de globalização e de como a região aparece nesse contexto, mas ainda imbricado a defesa da identidade regional.

Todavia, fica patente em seu discurso que essa retomada se trata de uma demonstração de como a identidade paraense/amazônica, via acionamento da atitude carimbozeira, ainda é recurso legitimador à produção da música local. E, embora isso não signifique um determinismo, é de grande influência. Nesse ponto, o músico ilustra sua assertiva com o atual “fenômeno” Dona Onete, que de certa forma, ainda é um exemplo dessa resposta ao fato de que a música paraense começou com uma falta de identidade, traçando um arco que remete à atuação Ari Lobo, cantor paraense que fazia música nordestina para atender aos ditames de um momento que demandava essa atitude por parte do artista para que ele pudesse ter alguma chance de ingressar no mercado nacional.

Assim, Allan Carvalho, que articula de forma mútua elementos em uma invenção cultural, também o faz, obviamente em sua área de construção artística, resultado da experiência com os grupos Arraial do Pavulagem e Quaderna, já no campo da música popular²⁶⁰. Isso também tem contribuição de circulações em atividades de artísticas com esses grupos citados, mas também de seus contatos com outros artistas, principalmente da região amazônica: Neuber Uchoa, em Boa vista (RR); Enrico Di Miceli, Patrícia Bastos e Joãozinho Gomes, em Macapá (AP), Nesli e Luis Cláudio (MA).

E atitude carimbozeira ocupa mentes e espaços. Em Belém, moradores de uma rua promovem desde 2008, o Projeto Pau e Corda de Carimbó. São dois dias em que os moradores da rua Álvaro Adolfo promovem uma festa em homenagem ao carimbó, encerrando sempre no dia 26 de agosto, quando é comemorado o Dia Municipal do Carimbó. A rua é apresentada

²⁶⁰ Tem gravados os CD's *Oura* (2016), *Ouro Fino* (2019), além de mais três trabalhos gravados em parceria com o compositor e cantor Ronaldo Silva.

como um “reduto cultural” do bairro da Pedreira e da cidade. Segundo a moradora e organizadora do evento, Neire Rocha,

[A rua] sempre foi muito envolvida em festas e comemorações, [pois] concentra grandes artistas. Tem gente do samba, do carimbó e de outros gêneros. Inclusive Dona Onete. Por isso a grande manifestação, que já tem onze anos. O Projeto já foi premiado em 2013, com Prêmio Mazzaropi, e em 2018, como o Prêmio Selma do Coco. Mas temos que correr atrás de patrocínio. Eu passo o ano todo envolvida como o [Projeto] Pau e Corda.²⁶¹

De fato, a atitude carimbozeira tem em Dona Onete²⁶² a sua mais importante representante no mundo da canção paraense contemporâneo. A “Rainha do Carimbó” é fruto do Terruá Pará (2011), embora tenha sido “descoberta” anteriormente por uma banda que propunha a hibridação de rock com outros ritmos, o Coletivo Rádio Cipó. No CD de estreia da banda, a cantora participa com duas composições, “Amor Brejeiro” e “Paixão Cabocla”, dois carimbós chamegados, todavia, “adaptadas” aos intentos sonoros da banda. E é aí que se instaura a inovação que fez com Dona Onete passasse do *underground* ao *mainstream* da música paraense e brasileira, com importantes incursões transnacionais: a ressimbolização significativa do carimbó com a invenção do “carimbó chamegado” como um gênero musical midiático.

Fruto dos processos globalizadores, essa invenção efetivada pela cantora e compositora propiciou que sua música passasse a ser um autêntico produto para o mercado global. O tratamento dado a sua música, de escopo “folclórico”, mas modernizado via *samplers*, baixos e guitarras pelos músicos que a produziram, com destaque para o guitarrista Pio Lobato²⁶³, e que a acompanham em seus shows, foi fundamental para o sucesso midiático da sua proposta musical. Sobre isso, diz a cantora:

Nossa cultura se repaginou. A música do carimbó era muito machista, eles achavam que nenhuma mulher dava conta de cantar. Provei que dava, com o carimbó, a cúmbia e ainda hoje mais com os boleros. Foi isso que agradou fora do Brasil. E é só isso que quero: levar nossa música para fora. O que este novo gênero [carimbó chamegado] tem de melhor são as letras. O povo se

²⁶¹ “Pau e Corda homenageia mestres do carimbó”. Jornal O Liberal. Belém, 24 de agosto de 2019. Caderno Cultura. P. 6.

²⁶² Trabalhos acadêmicos que abordam a artista: ALMEIDA, CAMPELO, 2012; MORAES, 2014.

²⁶³ A cantora faz questão de destacar que seus músicos são “todos formados em música, sabem de tudo”. Além de Pio Lobato, também compõem sua banda Daniel Serrão (sax e teclados), Jotapê Cavalcante (percussão), Breno Oliveira (baixo) e Vovô (bateria). “Toco nas boates com batida eletrônica”. Jornal Diário do Pará. Belém, 21 de maio de 2015.

identifica com as letras. É uma característica do nosso povo, que mesmo quando fala de tragédia é com um humor sadio, com letra mansa.²⁶⁴

Interessante perspectiva. Para a cantora, sal invenção – o carimbó chamegado – tem uma matriz política, a “feminização” do carimbó, daí ser produzido em um ritmo mais compassado, lento e malemolente. E isso foi entendido fora do país, ao que se deve seu sucesso em outros lugares do mundo. Isso certamente foi fator contributivo, mas como inovação musical o seu carimbó chamegado é um artefato cultural canalizado como produto midiático que impactou na forma como mundo da canção paraense se encontrava. Isso porque no campo – entrevistas, material midiático e shows – “Dona Onete” é um nome referencial por alguns motivos, que aqui cumpre enumerar: 1) “inovou” a música paraense; 2) é “criadora”, compõe e canta; 3) é “modelar”, pois, principalmente as cantoras da “novíssima geração”²⁶⁵ a ela se referem pela sua capacidade criativa e militante, além da forte personalidade (é comum nas falas e reportagens ser retratado a infância no interior e os preconceitos que sofreu por buscar seguir uma carreira artística em uma “realidade machista”).²⁶⁶

De fato, Dona Onete também foi “mestrificada”²⁶⁷, embora isso não seja oficial, como no caso de outros “mestres” que o são oficialmente²⁶⁸. E, como “mestre de cultura popular” e do carimbó chamegado, tem um reconhecimento incontornável no mundo canção paraense, com três²⁶⁹ discos lançados em um intervalo de seis anos. Além do mais, seu carimbó, como produto e matéria da hibridação cultural contemporânea foi re-inventado em batidas eletrônicas. A música “dança dos Urubus”, gravada para o CD do músico Donatinho, filho do compositor e pianista João Donato, ganhou uma versão *technodance*. Bastante significativo do ponto de vista sociocultural esta sua assertiva: “O carimbó está tão forte que agora sou até musa dos DJ’s do Rio de Janeiro e São Paulo, toco nas boates com uma batida toda eletrônica”.²⁷⁰

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Termo utilizado pelo cantor e compositor Rafael Lima para se referir aos novos atores do mundo que não restringiram seus trabalhos às temáticas regionalistas apenas, como uma tentativa de se “identificar artificialmente” com a Amazônia ou Pará, para ocupação de espaço no circuito nacional.

²⁶⁶ Algumas cantoras que a citaram, em entrevista ou em observações do campo: Camila Honda, Natália Matos, Sammliz, Nana Reis e Juliana Sinimbú.

²⁶⁷ Termo utilizado pelo cantor e compositor Allan Carvalho para fazer alusão ao processo de nomear “mestre” os destacados agentes da cultura popular.

²⁶⁸ Dona Onete é mestre da cultura popular. Release Dona Onete. Disponível em: http://www.conteudopublicacoes.com.br/natura2/assets/donaonete_release.pdf. Acesso: 26 ago. 2020.

²⁶⁹ Cd’s: Feitiço Caboclo (2013), Banzeiro (2016) e Rebujo (2019). Banzeiro, foi indicado ao Prêmio da Música Brasileira, na categoria Melhor Cantora Regional. A faixa 2 do disco, “Banzeiro”, foi gravada pela cantora baiana Daniela Mercury em 2017, no álbum Tri Elétrico, com grande repercussão no carnaval de 2018.

²⁷⁰ Jornal Diário do Pará. Belém, 21 de maio de 2015.

Embora de outro estilo e artista mais novo em idade, Arthur Espíndola também propugnou e efetivou uma atitude carimbozeira em outro campo, o do samba. É um artista que canta e compõem, apresentando-se como sambista amazônico, denominação acatada pelo aparato tratamento midiático. Todavia, faz questão de dizer que aciona “elementos amazônicos e da também da música universal” no seu trabalho, como misturas e hibridações²⁷¹, o que é justificado pelo contexto de produção e atuação, os processos globalizadores; e isso representa a complexidade em se tentar manter elementos atávicos em contextos culturais diferentes. É nesse sentido que podemos ver aqui os elementos de controle operados por esses artistas, na medida em que fazem uma “contrainvenção” como o motivo de suas ações no campo musical local.

Assim, tais artistas tecem um controle sobre o contexto convencional no qual operam em função de suas articulações como invenções culturais que atuam no interior do quadro da convenção cultural. Temos aí, portanto, que suas ações são praticadas de acordo com os interesses que subsidiam suas propostas estéticas, mas tendo, ao menos em potência – ou necessariamente, como condição, por um tempo isso - o compartilhamento para ratificação de seus interesses estéticos no campo social do qual são integrantes. (Lembremos que Howard Becker já havia dito que são as ações convencionalmente aceitas, logo o reconhecimento recíproco efetuado pelos pares, que fazem um mundo artístico).

Tratemos da atitude carimbozeira, embora isso aparece apenas em parte, agora em um cantor de samba. Considerado um dos mais promissores e criativos artistas da música amazônica contemporânea, Arthur Espíndola ganha enlevo no mundo da música popular paraense por meio de uma apropriação que buscou encadear em formas de hibridação, as batidas e rítmicas da musicalidade de cor local ao samba tradicional – tradicional no sentido mais estrito, pois como explica o artista, sua “formação” como sambista se deu na audição desde muito jovem de sambistas como Mário Lago, Cartola, Noel Rosa, Orlando Silva, para ficarmos com alguns -, inclusive cunhando nome para um gênero híbrido, o “samba amazônico”.

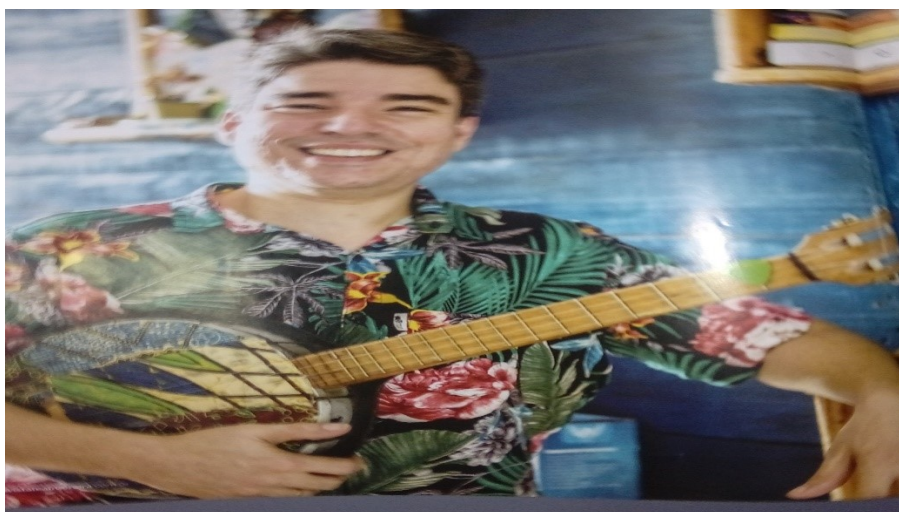
Segundo sua própria definição, esse “samba amazônico” seria a expressão de uma mistura de música dotada muitos, variados, mas pertinentes elementos. Vejamos seu relato:

²⁷¹ Em 2014, gravou o CD Tá Falado, com 12 faixas, sendo 11 autorais. O disco “mesclou ritmos regionais, como carimbo e o lundu, com o samba tradicional, e teve participações especiais dos artistas paraense Gaby Amarantos, Felipe Cordeiro, Mestre Curica, Luê e, ainda, da Velha Guarda da Escola de samba Mangueira”. “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete: Arthur Espíndola”. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/arthur-espindola/dados-artisticos>. Acesso: 1 ago. 2020. Na gravação da canção principal do trabalho, “Tô fora de moda”, participaram: Mestre Curica tocando banjo, Felipe Cordeiro tocando violão, e Gaby Amarantos cantando. A canção foi a vencedora do Festival de Música Popular Paraense de 2012, promovido pela Rede Brasil Amazônia de Comunicação-RBA (Objeto do Capítulo 8 deste trabalho).

Eu quis fazer uma mistura de música. Parei pra pensar que o samba tradicional brasileiro é primo-irmão das músicas amazônicas, até por causa da miscigenação, da nossa ancestralidade. A batida do carimbó se assemelha à batida do Partido-Alto. A batida do Lundu marajoara se assemelha à do Samba-Canção. Se você pegar o Lundu é praticamente uma Capoeira d'Angola. É tudo muito ritmado e parecido. O Marabaixo parece o Baião. Decidi misturar os ritmos e os instrumentos. Tirei o banjo do Almir Guineto e coloquei o banjo do carimbó. Mas isso tinha [que ser denominado]. Já que estou fazendo um estilo diferenciado tenho que dar um nome para isso. Aí o [repórter] Júlio Maria, do [jornal] Estadão escreveu uma reportagem sobre mim e a manchete era: 'Arthur Espíndola cria o Samba Amazônico. Pensei: 'É isso!' Roubei a ideia dele.²⁷²

Portanto, o Samba Amazônico,²⁷³ além dos elementos do Samba Tradicional – ritmo e instrumentos – também tem em seu fator de constituição o Carimbó – rítmica e instrumentos, como o citado banjo artesanal, que substituiu o banjo que havia sido introduzido no samba por Almir Guineto. Inicialmente, a associação identitária regionalizada do samba a ritmos amazônicos indicava uma inovação como algo que funcionaria para delimitar os elementos de precisão sonora. Todavia, quem inventou o rótulo certamente por ser um ator que está assentado e é atuante no eixo cultural Centro-Sul do país, o fez com perspectivas de que como bem simbólico, tal rótulo pudesse corroborar para fazer notar ali um exotismo e um exemplo de relatividade cultural, haja vista ser oriundo da Amazônia – e aí está um peso considerável a influir nesse material sonoro como “som amazônico produto de uma hibridação” com potencial comercial que foi, num primeiro momento, acatado e utilizado pelo artista.

Imagem 8: Arthur Espíndola com banjo artesanal



²⁷² “Generosidade de bamba”. Revista Troppo Mais Mulher. Jornal O Liberal. Belém, 26 de janeiro de 2020.

²⁷³ Esses elementos de mescla entre ritmos regionais e o samba tradicional aparecem no CD Tá Falado.

O “banjo artesanal” e a camisa florida: elementos de ressimbolização do carimbó investidos no incipiente estilo musical chamado “samba amazônico”, invenção do músico Arthur Espíndola. Fonte: http://www.lealmoreira.com.br/conteudo/samba_de_raiz

Mas essa apropriação como “territorialização sonoro-identitária” do samba²⁷⁴, como aponta o próprio Arthur, embora tenha sido inicialmente saudável, em seguida se mostrou inoperante, chegando até mesmo a ser visto pelo artista como um obstáculo para suas atividades. Sobre isso, diz Arthur:

O meu samba é um samba comum a todos os sambas, *musicalmente falando*. O que eu fazia? Implementava instrumentos e a batida rítmica. Quando a pessoa pega algo com o rotulo Samba Amazônico, ela espera algo mirabolante e não é! E ao ouvir, ela pode pensar: ‘mas isso é um samba comum’. Comecei a perceber que aos poucos vou abandonar o título. Ele funcionou muito para aquele momento e agora não está mais...A Alcione é do Maranhão e faz Samba. A Roberta Sá é de Natal e faz Samba...²⁷⁵ (Grifos meus).

Como se pode ver, a demarcação toponímica à sua música se seguiu a uma leitura externa, de um agente midiático que certamente viu nessa nomenclatura inventada uma rotulação que poderia render no mercado da música nacional. Mas a isso posteriormente se opôs o artista, haja vista que seu interesse não residia em fazer-se distinto pelo seu lugar de fala, mas sim em poder integrar essa cena translocal de samba e seu circuito comercial com o seu produto cultural como resultado de um “trabalho consistente”, embora mantenha-se ali que esse samba feito na região amazônica, necessária e inevitavelmente, tem seu “sotaque”, sua particularidade, o que não precisa ser usado de maneira ostensiva, o que vai ao encontro do que afirmou anteriormente o cantor e compositor Allan Carvalho.

O ingresso nesse circuito nacional, embora inicialmente projetado por essa rotulação, foi abandonado a partir da atenção dada ao fato de que Arthur começou a compor trabalhos em parceria com artistas do *cast* nacional do samba, principalmente com o sambista Dudu Nobre seu “padrinho”, com quem já fez vários shows por diversos lugares do circuito nacional e apareceu ao seu lado em programas de amplitude nacional, como o programa Encontro com Fátima Bernardes da Rede Globo, e em canais fechados como no Multishow. Foi no camarim deste último, enquanto aguardava para se apresentar, que teve contato com outro importante

²⁷⁴ Inegável, no entanto, que a adjetivação “amazônico” ao samba de Arthur Espíndola o credenciou a alçar o patamar no qual se encontra no cenário atual. A busca em “Samba+Amazônia”, no site de buscas Google, referenda numericamente essa observação.

²⁷⁵ “Generosidade de bamba”. Revista Troppo Mais Mulher. Jornal O Liberal. Belém, 26 de janeiro de 2020.

nome do samba no mercado nacional, o cantor Péricles, com quem teceu projetos e realizou apresentações.

Como é requisito inevitável à invenção cultural por parte dos artistas da música popular – como vimos anteriormente com Pedrinho Callado e Allan Carvalho – Arthur Espíndola também procurou se lançar a investigações acerca de material para consolidar seu trabalho artístico. Desta feita, incursionou com uma equipe por diversos lugares da região da Amazônia paraense, como o Baixo Amazonas, o Baixo Tocantins e a Região do Salgado, “por quilombos e aldeias, os lugares mais improváveis”, nas suas palavras, de onde pôde captar a realidade dos músicos de samba que ali vivem, e também coligir mais de cem músicas.

Acenando aos elementos do seu segundo disco, a sua intenção é ampliar o campo de sonoridades advindas de partido-altos, carimbós e lundus, que se apresentou no seu primeiro disco, para uma nova sonoridade. Assim expõe seu intento:

No meu primeiro disco, a minha coragem foi colocar instrumentos amazônicos para dar aquele sotaque paraense para o samba. Agora pretendo incluir outras influências na minha música. [Não acho] que o samba é a única música do planeta. Além de escutar de tudo sou muito ligado na galera mais contemporânea. Ouço Pretinho da Serra, Casuarina, Inácio Rios, mas também curto [os paraenses] Liniker, Strobo, Marisa Brito. [...] Por que não posso botar ali um *mooge*, uma guitarra nervosa? Onde tá a regra? Esse disco vem um pouco mais corajoso.²⁷⁶

Essa assertiva pode ser tomada como uma consequência da vivência em um contexto de misturas e hibridizações. Além disso, o processo musical, já marcado por esse contexto de metamorfoses, impõe que se atentem as novas formas de fazer e consumir música, pois é nesse espaço de contextos de novas formas de interação e de inovações tecnológicas que está inserida a sua proposta de música paraense. Como ressalta o artista, a relação e ter ele e o público consumidor é pautada por novas formas de interação e as ações a isso deve atender. Um dos exemplos que cita é atuação direta do artistas em busca de canalizar o escoamento da sua produção, seja o artefato musical – CD, DVD etc. – seja o show. Por isso, a sua produção é formada por ele mesmo e pela esposa, que trabalham em casa no escritório da sua produtora, a Oriente Produções.

Sobre essas formas de contato e como isso reverbera na forma como produz seu trabalho, diz Arthur Espíndola sobre ter gravado com importantes nomes do samba brasileiro:

²⁷⁶ “Samba Amazônico”. Disponível em: http://www.lealmoreira.com.br/conteudo/samba_de_raiz. Acesso: 11 nov. 2019.

Trabalho consistente e cara de pau. Se tens o trabalho consistente tua cara de pau funciona. Tem que ter boa música, repertório bom, produção boa, agregar valor, conceito...com tudo isso, quando surge a oportunidade junto a alguém que pode te ajudar, peça! No dia em que conheci o [sambista] Dudu Nobre, na casa do Jango, cheguei com meu CD e meu DVD. Colocaram o DVD pra tocar e eu dei um set para ele de presente. Ele ficou impressionado com a organização e disse que se um dia eu precisasse...Eu pulei [e gritei]: “to precisando!” [...] Dudu virou meu padrinho.²⁷⁷

Esse relato bem ilustra, como um exemplo, a constituição de teias em redes de sociabilidades no processo musical do mundo da canção paraense. A partir de um mediador (Jango) Arthur chegou até Dudu Nobre que o colocou no circuito do samba nacional, em contato com importantes nomes da cena e, consequência disso, novas possibilidades de atuação e produção. Dessa forma, a capitalização social que auferiu o artista paraense é resulta de sua empreitada no sentido de poder ser incluído no circuito da música nacional como um artista da cena de samba, ainda que, todavia, na cena local, seja um integrante das perspectivas de uma sonoridade construída e atrelada – social e esteticamente – à essa ideia confusa e questionável do ponto de vista adêmico e da cultura musical, mas operacionalmente viável em algumas instâncias no interior do mundo, de Nova Música Paraense.

²⁷⁷ “Generosidade de bamba”. Revista Troppo Mais Mulher. Jornal O Liberal. Belém, 26 de janeiro de 2020.

PARTE II

PROCESSO MUSICAL COMO CONVENÇÃO

CAPÍTULO 5

A cena local: os *lugares de canção* como espaço praticado

5.1. “Em campo” na cidade: apontamentos teóricos

A cidade²⁷⁸ é o lugar onde emerge a ideia de indivíduo como uma unidade pensamento e ação (PARK, 1987). Mas, se a vida na cidade é vida em sociação, o que faz, então, a vida “comunitária” desses indivíduos? A resposta a essa questão foi dada pelos teóricos da Escola de Chicago no conceito de ecologia urbana. Para essa perspectiva teórica, os indivíduos se tornam pessoas no convívio social porque passam a ser portadores de um status social nesse habitat que lhes é característico. Esse status é um elemento fundamental no processo de sociação porque é construído no distanciamento em relação a outros grupos, assim sendo um recorte do corpo social mais amplo.

Antropologicamente falando, as pessoas atuam na significação relacional de espaços no conjunto da cidade como mote de construções identitárias. Embora pertinente, todavia essa perspectiva tem em si problema: ao se pautar nessa noção de que é na constituição de espaços de delimitação da convivência que está a atuação dos indivíduos passa a existir uma situação problemática: as limitações espaciais da atuação desses indivíduos, o que se projeta de forma teórica nas “regiões morais” (PARK, 1987) e no “paradigma do gueto” proposto no seu estudo sobre as *vecindades* (LEWIS, 1961).

A questão é que a cidade é um espaço que deve ser pensado na totalidade na qual deve ser considerado o individualismo da agência pessoal. Mas, em certa medida a questão espacial como referencial acaba sendo um limitador²⁷⁹. A saída, propõe Michel Agier, é buscar na teoria das redes sociais uma saída para essa situação, porque: 1) as relações assim praticadas estão pautadas na mobilidade, 2) na comunicação, e 3) expressam elementos culturais em trânsito num dado espaço ou conjuntura (AGIER, 1998). Dessa forma, para ler etnograficamente dada realidade, é preciso considerar o enredamento constituído. O que exponho à frente é que os

²⁷⁸ Aqui procuro tratar de Belém como espaço urbano que contém microespaços (os *lugares de canção*, sobre o que tratarei mais à frente) onde se desenrolam sociabilidades e eventos como etapas nas trajetórias artísticas e pessoal dos agentes. Sendo assim, é preciso notar que as maneiras de ocupação desses microespaços, na verdade estão pautados por um modo de pertencimento, de “viver a cidade”, como um caráter (*ethos*) comunitário que resulta na amizade (*philia*) (MATOS, 2001).

²⁷⁹ Isso porque há a pressuposição, de que o sentido entre um espaço, uma sociedade, uma cultura e um tipo de indivíduo é transparente, resultado da leitura pautada na concepção do “lugar antropológico” - o espaço relacional, identitário e histórico, oposto do “não-lugar”, que é não-relacional, não-identitário e não-histórico (AGIER, 1998; AUGÉ, 2005).

*lugares de canção*²⁸⁰ são espaços que configuram uma “rede total” (BARNES, 2010), ou seja, formam um conjunto de redes no processo musical contemporâneo do espaço da cidade, esta que, por sua vez, é a “rede das redes” (HANNERZ, 2015).

Os contatos entre os artistas da cidade, que constituem o grupo sonoro ora pesquisado, estabelecessem-se nessa dinâmica de rede sociais. De certa forma, é essa configuração de relações em contato permanente para troca de informações sobre trabalhos, produções, composições, gravações troca de instrumentos etc. que sustenta os processos de interação social nesse grupo. Disso resulta que a constituição de trabalhos em artefatos-agentes como mediadores sociais tem nesse circuito comunicacional o principal meio para a efetivação de uma cena local.

Mas as redes se mantêm em constante dinâmica na cena. E para que mantenha essa forma de interação, os lugares de canção espalhados na cidade, são espaços de encontro para a prática de sociabilidades. Nesse tópico está desenhada uma etnografia que possibilita entender as práticas e ações sociais na cena em espaços praticados que compõem a cartografia da cena – objetivamente, para efeito de uma melhor leitura, serão apresentados os *lugares de canção* como bares – cabe destacar neste o seu sentido de espaço de sociabilidades precisas no espaço urbano – e estúdios de ensaio e gravação. Todavia, os lugares de canção são todos os espaços onde ocorre a prática de interações sociais por meio da execução de música ao vivo, como objetivamente defino neste trabalho.

De fato, as observações acerca da “musicalidade” de Belém são expressadas por vários atores da cena, como vimos e voltaremos mais à frente. Assim, a esse caráter se seguiu naturalmente àquela musicalidade. Por exemplo, o cantor Olivar Barreto remete essa situação da cena musical contemporânea de profícua produção e grande número de artistas qualificados como a resultante de um processo histórico. Segundo ele,

[Essa característica de] cidade musical se deve à influência caribenha. Basta ouvir a música paraense que já dá pra notar essa característica. E agora é possível falar dessa musicalidade como uma característica precisa. E é assim: ela é rigorosa, diversificada e constante. Belém é uma cidade aberta às influências, hoje o que se vê é um outro momento desse processo. A turma é impressionante, tem um monte de músicos, muito técnicos, daí o rigor na produção, o que leva à destacada qualidade, à diversidade e [à produção] constante.

²⁸⁰ Categoria analítica criada a partir da inspiração dos *jazz places* de Howard Becker (BECKER, 2004). A arte precisa de um espaço físico para ser praticada. O *lugares de canção* são os espaços praticados onde ocorrem as práticas de sociabilidade na cidade, como bares, casas de show, teatros, festivais e outros ambientes. Aqui são lidos como elementos constituintes da sociabilidade, mas também como dados cartográficos, da cena, pois é onde se desdobram as práticas de interação entre atores sociais como agentes.

Daí que tal assertiva, no geral comumente acionada pelos interlocutores ao se referirem à cidade, foi fundamental para que eu tenha construído o campo de estudos do processo musical como convenção como uma conjunção de dados oriundos desse ponto “físico”, mas que, todavia, não se confunda, necessariamente, com a totalidade de fenômenos que devem ser abordados ou como um espaço físico delimitado; são fenômenos construídos para a abordagem. Logo, o campo tem um caráter de dados inventados como efeitos, o que denota certa coesão simbólica que pode ser acionado em determinados momentos, sendo assim uma parte constituinte da formação dos atores e uma parte resultado da construção operada por eles. De toda forma, é preciso tê-lo em conta como aporte operacional porque é *relacional*, condição fundamental para a invenção processada em convenção.

No processo de construção do campo foram tomados como pontos nodais na teia de lugares de canção na cidade os espaços sociais da música popular que são reconhecidos pelos próprios atores da cena como de devida importância para a configuração dos processos de interação. Sendo assim, no caso dos bares de apresentação ao vivo, não se trata de uma escolha aleatória, mas sim um *seguir* as indicações dos atores. Por isso a prática de observação etnográfica nestes lugares: os bares Espaço Cultural Boiuna e Espaço Cultural Apoena, o Boteco do Gugu, Bar Municipal, Zabumba Boteco, Bar do Pixito, e o Espaço de Cultura e Turismo Sesc Ver-O-Peso que é um bar, mas se conformou como um importante lugar de canção na cena da cidade porque tem as mesmas características de ponto de rotação²⁸¹ na cena como lugar de legitimação de capital social para os artistas do mundo da canção, segundo o grupo sonoro.

Aqui tratarei da cena local. Para efeito de um melhor entendimento da “divisão cenográfica” que proponho neste trabalho, apresentarei alguma reflexão sintética acerca do termo. O conceito de cena musical aparece pela primeira no discurso jornalista nos anos 1940 para se referir a grupos de expressões musicais cujos indivíduos tinham relações aproximadas de interação (BENNETT; PETERSON, 2004).

²⁸¹ Um ponto de rotação é um espaço fundamental para as figurações sociais porque, por meio, da noção de *fixação*, é possível nele notar aquilo que lhe é formador, o seu conteúdo. Em outras palavras, um grupo ou os elementos individuais, ou objetos, estão fixados em relação ao espaço. Essa característica lhe atribui o fator de influenciar na estrutura da formação sociológica de forma ostensiva. Assim, a significação sociológica premente dessa fixação dos elementos no espaço tem necessariamente uma carga simbólica lhe é fundamental. Sendo assim, pode-se tomar como pressuposto analítico que essa fixidez espacial provoca determinadas formas de relação e agrupamento em torno de um determinado objeto – uma interação que ocorre de forma regular. Na prática, “qualquer bem imóvel em torno do qual se realizam negociações, transações econômicas de qualquer espécie, é, na verdade, um tal ponto de rotação estável com condições e interações lábeis” (SIMMEL, 2013, p. 85).

Objetivamente, as cenas musicais são algo distinto do *mainstream*, pois são formadas por um grupo de músicos, produtores e consumidores que compartilham gostos comuns. Foi nos anos 1990 que a noção de cena musical passou a ter o sentido atual, definida como conceito sociológico. Isso resultou da articulação dos conceitos de campo (Pierre Bourdieu), lógica social das mercadorias culturais (Bernard Miège) e da noção de práticas cotidianas (Michel de Certeau), efetivada por Will Straw. De acordo com essa reformulação, a partir de então os estudos em música tinham um instrumental para lidar com a circulação de música nos contextos urbanos que estava assentado em dois pontos basilares que a definem: 1) uma cena musical é caracterizada por redes de sociabilidade que ocorrem na cidade e, 2) é um conjunto de diversas formas de circulação das atividades, produção e consumo musical (STRAW, 1991; JANOTTI JR., 2012).

Portanto, o que caracteriza uma cena musical é concomitância de elementos de ordem subjetiva e objetiva. As pessoas que estão na cena têm trajetórias variantes e mutáveis, mas ocupam um mesmo espaço cultural, no qual diversas práticas musicais coexistiam. Efetivamente, é isso que a diferencia da noção de comunidade, haja vista que nessa forma de interação há um a perspectiva de que existe uma ligação “estável”. Mas essa estabilidade como “intimidade acolhedora” coexiste com o “fluxo cosmopolita” na cena musical. Dito de outra forma, as atividades localizadas que parecem ser práticas socioculturais dispersas, no fundo têm um sentido de unidade (STRAW, 1991). E é nesse sentido de unidade-variabilidade que está a agência da música como artefato cultural. Aliás, não apenas a música, como “som”, mas as práticas, os suportes, enfim, tudo que a ela está relacionado.

A experiência de tomar os *lugares de canção* como pontos de observação etnográfica na cena requer que se considere esses vários elementos constituintes de um processo musical. Dessa forma, os espaços praticados que constituem o meio físico da cena como espaços de práticas de interação em sociabilidade²⁸², é onde se configura um determinado tipo de *socius*²⁸³, entre atores sociais. Tomo isso como um elemento fundamental que constitui a cultura musical²⁸⁴ como um dado subjetivo no interior dessa cena local. Portanto, a etnografia desses

²⁸² Por sociabilidade entenda-se as conformações sociais que ocorrem em socializações, as “relações de relações”, que por sua vez se manifestam num quadro de “sistema de relações de relações”, que é a sociedade (SIMMEL, 2006)

²⁸³ Referente a atuação de indivíduos que praticam ações comuns por pertencerem a um grupo cujo conjunto de valores, crenças e visão de mundo são igualmente compartilhados, encetando assim, sociabilidades específicas.

²⁸⁴ Entenda-se por cultura musical a reunião de indivíduos atuantes na cena artística compõe uma cultura dentro da sociedade envolvente – o que pode ser tomado como uma subcultura -, haja vista que esses atuaram no sentido de estabelecer processos de interação instigados pela necessidade de dar uma resposta para problemas que lhes eram comuns. Assim, quando um grupo de pessoas tem de maneira relativa uma vida comum, em um pequeno

lugares de canção visa a observação para a construção da narrativa que possa dar conta de expor as dinâmicas que se desenrolam no interior desse processo musical.

Cabe chamar a atenção para o fato de que a atribuição de valor e sentido dado à canção popular que é praticada no processo musical é resultado das relações intragrupo sonoro, mas também tem a ver com outros agentes, como os músicos amadores²⁸⁵. Estes têm papel importante nesse processo, haja vista que, assim como o público, são ouvintes e, por conseguinte, interagem e são acionados pelo produto musical.

Percorrer o espaço urbano em busca dos tais lugares de canção configura-se como um trajeto, no sentido dado ao termo pela Antropologia Urbana. Dessa forma, os lugares de execução musical são pontos de práticas sociais específicas como espaço praticado que propicia sociabilidades precisas que têm recorrências. E daí cabe mostrar as questões pontuais, como a prática dos lugares pelos agentes, os trajetos como finalidade de deambulações interessadas, a sociabilidade como forma de construção de subjetividades e as derivações ético-estéticas advindas desses processos tomados como elementos constituintes da cena como paisagem da cidade.

O objetivo é traçar um quadro descritivo e analítico que possa expor reflexões a partir da etnografia as sociabilidades praticadas, os recursos de interação social, as formas de comunicação e de praticar o lugar pelos atores, ou seja, as maneiras de ocupação e de construção de sentidos por quem usa o *lugar físico* como *espaço social*, haja vista que, porque é ocupado, promove interações entre ações e interesses contrapostos (CERTEAU, 1996; 2008). Nesse sentido, é notório que por meio de seus códigos ativados, os agentes sociais tornam-se mutuamente compreendidos.

Tenho em conta que esses agentes também são afetados pelo lugar que praticam, devido ao fato de que este espaço praticado tem sua disposição anímica – o seu *Stimmung* (SIMMEL, 2009). O espaço, como promotor de interação social, nada mais é do que uma atividade humana que faz a união de estímulos sensoriais múltiplos e desconexos em uma unidade compreensível. A prática da vida real é justamente o exercício dessa observação de atuação por aqueles que estão em interação pela perspectiva sociológica. Ou seja, a qualidade anímica que é inerente do espaço promove determinados tipos de interação social que, iniciadas

grau de isolamento em relação a outras pessoas da sociedade circundante, a mesma posição na sociedade e problemas comuns, ali está uma cultura (BECKER, 2008).

²⁸⁵ O estudioso de sociologia a música Antoine Hennion (2001), utilizando o termo francês *amateur*, trata o amador nos dois sentidos da palavra no processo musical: aquele que ama (público ouvinte) e aquele que não é músico profissional porque está a margem, não faz parte do grupo consagrado como artista da música e, por conseguinte, está fora dos grupos que estão à frente do processo musical no mundo da canção. Para Hennion, os amadores, ouvintes ou músicos, são os “usuários de música”.

ali, podem ir além. De outra forma, esse espaço social é uma paisagem, um recorte, uma unidade particular carregada de individualidade que ganha sentido quando é organizada pela observação dos indivíduos (SIMMEL, 2009).

Os elementos da Antropologia propõem considerações acerca do impacto que o estudo da cidade pode exercer sobre o próprio antropólogo como um potencial objeto a ser pesquisado. Isso já foi apontado anteriormente no conceito de autoetnografia, com as devidas particularidades. Dessa forma, o que busquei deixar claro é que a incursão pelo campo se dá em uma situação na qual como mesonativo, o pesquisador tem uma relação com este campo e seus atores que extrapola a “simples” relação de pesquisador-objeto, observador-campo. Trata-se de lidar com algo com o qual estou imediatamente envolvido.²⁸⁶

Trago à baila essa discussão nesse momento do trabalho porque é preciso ressaltar que essa perspectiva expressa uma possibilidade de resolução a uma das questões mais candentes das ciências sociais, que é a suposição de que a distância, ou o distanciamento, é fator de imparcialidade na produção da ciência que lida com experiências coletivas. Portanto, ainda que tradicionalmente isso tenha sido subsídio para a feitura de uma ciência que se pressupunha neutra, o “pôr-se no lugar do outro” em busca de entendimento de experiências alheias não é de todo uma garantia de imparcialidade. “Conhecer” o outro é um esforço constante de sistematização do contingente, o que, originalmente é algo segmentado (SAHLINS, 2003, p. 2004).

Efetivamente, a história da antropologia foi processo constante de confrontação entre ortodoxos e heréticos a se digladiarem em defender suas posições: é uma busca por legitimidade que está em jogo (VELHO, 1980). Isso é ativado para fazer vir à tona a questão da legitimidade do processo de constituição da pesquisa empírica antropológica como prática acadêmica: o que demandaria ser ativado como ratificador da legitimidade da antropologia como ciência? Seria a observação participante, viver durante longo tempo com os grupos pesquisados?

Segundo Gilberto Velho (1980), essas questões – estranhamento, distanciamento, robusto escopo de dados – são importantes, mas não são as determinantes na construção do trabalho de coleta de informações e tratamento etnográfico; também é preciso considerar que há elementos “externos”, como o aporte teórico ativado e o lugar social do pesquisador. Este último é um ponto importante, porque se trata de considerar que o pesquisador é integrante da

²⁸⁶ Vários estudiosos da área já trataram dessa questão da relação exótico/familiar como um constituinte incontornável da antropologia urbana. Cf. ROCHA, ECKERT, 1998; VELHO, 1980; 1978; 2013; DA MATTA, 1978.

mesma cultura que investiga, conhece os códigos, mas que tem que reconhecer seus limites de atuação, seu pertencimento de classe, segmento ou grupo social. Em outras palavras, o pesquisador, ainda que dividindo a mesma cultura com seu grupo pesquisado, tem sua visão de mundo, o que certamente não é de todo coincidente com a totalidade de seus interlocutores.

Envolver-se em uma pesquisa com o que já se tem contato não significa que já se é conhecido. Por isso, observar o que é familiar é antes de qualquer coisa um método de pesquisa pautado na concisão que se impõe como empreitada intelectual ao pesquisador que, embora já sedimentada nas ciências antropológicas, ainda suscita certo desconforto em outras áreas, ou pelo menos não é aplicado como na Antropologia Social que lida com temáticas urbanas (VELHO, 1978).

Assim, a experiência de pesquisa com músicos reunidos em um ambiente como espaço praticado como grupo social estável seguiu necessariamente nesse sentido porque o pesquisador também é um músico. Ou seja, grande parte dos atores com os quais busquei traçar contato já eram meus conhecidos – haviam sido meus professores de música, amigos de infância, alunos -, alguns de longa data. Então, investigar as formas de interação social praticadas entre esses vários atores reunidos num lugar específico demandou ter em conta essas proposições teóricas da dinâmica de aproximações e distanciamentos.

Aproximações porque para muitos o que era óbvio para os interlocutores requeria que para a pesquisa fosse problematizado; distanciamentos porque embora eu seja conhecido – para alguns como músico, mas para a maioria como pesquisador – e conhecedor desta parcela do mundo artístico, de fato eu não sou um nativo.

Ou seja, para a realidade observada fazer um *gig*, se apresentar em uma temporada²⁸⁷ ou mesmo “dar uma canja”²⁸⁸ no um lugar de canção como espaço praticado requer que se note tratar de como um grupo é circunscrito. Isso é um dos fatores que legitima e faz reconhecer quem é *insider* ou *outsider* na cena da canção popular da cidade.

Mas aí cabe o recurso à categoria grupo sonoro, haja vista que não apenas os artistas legitimam, opinam, mas outras pessoas ligadas ao campo cultural e intelectual da cidade que

²⁸⁷ Geralmente, os músicos que se apresentam nos espaços aqui tratados se apresentam por temporadas. Uma temporada equivale normalmente a quatro apresentações por mês. Algumas se estendem por várias temporadas consecutivas. A justificativa é que se trata de ter tempo o suficiente para mostrar o trabalho, para que o público o conheça e atente ao seu caráter profissional.

²⁸⁸ Termo nativo que se refere ao fato de ser chamado pelo artista, ou grupo que está se apresentando, para tomar parte em uma apresentação ou a se apresentar sozinho, tocando de três a quatro músicas. Trata-se geralmente de uma forma simbólica de reconhecimento do trabalho do artista que é “convidado” a tocar duas a três músicas. Notadamente, esse convidado tem reconhecido capital cultural e social para fazer essa breve participação. (Dar “uma canja” para o músico-espectador que está “com fome de tocar”).

frequentam os lugares de canção como o público consumidor emitem discurso que têm impacto na realidade da cena. Ou seja, também atuam como os legitimadores que podem ou não referendar, dependendo do seu capital social, quem é estabelecido é quem não é na cena (microcosmo) e no mundo (macrocosmo) da canção popular paraense.

A etnografia, como observação direta, permite que isso seja visto em sua ocorrência. Como técnica fundamental para estudo das práticas sociais, tem em vista a produção de conhecimento sobre essas vicissitudes da vida social, como ações e representações. Nesse sentido, há inevitavelmente o estabelecimento de uma “experiência de percepção de contrastes sociais, culturais e históricos” (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 2). De outro lado, a etnografia é uma descrição cultural que busca sintetizar por meio de um processo reflexivo os dados que foram coligidos na observação de campo. É uma experiência etnográfica, uma construção inventiva sobre a experiência real (CLIFFORD, 1998).

Analizando a condição precursora do modo de escrita atribuído a Malinowski para descrever a sociedade tobríandesa em seu trabalho, Clifford estabeleceu o termo “autoridade etnográfica” como o modo de referência à atuação do que faz o antropólogo. Ou seja, a maneira científica de dar legitimidade aos seus relatos. Trata-se de ponto importante, haja vista que é potencialmente revelador notar que existe uma relação fundamental entre as categorias nativas e a observação do etnógrafo (PEIRANO, 1995). Isso, certamente ganha mais densidade quando se trata de lidar com a cidade como contexto etnográfico, devido às complexidades particulares inerentes a cada situação (DURHAM, 1986, p. 17).²⁸⁹

Os lugares de canção observados envolvem espaços de consumo de álcool, os bares. Nesse sentido, tendo em conta que os estudos de etnografia urbana têm parcimoniosamente incorporado como tema de pesquisa esses os ambientes como “casas de bebidas” (SILVA, 1969)²⁹⁰, aqui tomo alguns desses espaços sociais como espaços praticados. Do ponto de vista da observação etnográfica, as proximidades entre os atores sociais que circulam nesses espaços praticando proxemias, remete a que seja destinada a tais interações uma observação sobre as relações de comunicação em uma linguagem do “não-dito” que é acionada num território de interações (HALL, 1977). No envolvimento sensorial dos indivíduos, essas ambiências acabam por interferir, ou até mesmo ditar, a forma como se pode sentir o espaço.

²⁸⁹ Novamente, remeto à questão levantada pela autoetnografia. Ressalto isso porque, embora me identificando como pesquisador, também sou conhecido como músico, o que certamente é um fator que demanda formas de aceitação e/ou impedimento para participação nas conversas e nas práticas de interação com os grupos pesquisados.

²⁹⁰ Cabe ressaltar os trabalhos “O significado do botequim” (SILVA, 1969) e “City Taverns” (RICHARDS, 1963) como pioneiros nessa área temática.

As formas de interação nesses espaços correspondem ao grau de conhecimento do indivíduo de um vocabulário básico que é acionado recorrentemente como forma de “teste” para saber se o indivíduo está apto a tomar parte do grupo. Assim, a observação e participação no campo construído permite que os dados possam ser acionados para se traçar um quadro que toma como ponto fulcral o significado que o bar – espaço/relação – tem para quem o frequenta. Assim, a partir de elementos como escolhas exemplares para esse estudo, procuro abordar etnograficamente os *lugares de canção* na cena local.

As ações individuais ou em grupo nos espaços praticados são formadores de uma cultura específica; nesse caso, de músicos da noite. Sobre isso, Howard Becker (2008) nota que os músicos que atuam na noite, em casas noturnas, praticam ações desviantes. Embora tocar na noite não seja uma atividade ilegal, a conduta dos músicos acaba por formar uma subcultura, no sentido de que se constitui como uma cultura dentro de uma cultura maior. Essa dimensão mais externa, ou mais ampla, por consequência, legitima ações e atuações por parte desses músicos dentro daquele modo de vida específico, não-convencional, e por isso desviante. É isso que os faz serem rotulados como *outsiders* pela “leitura convencional” da sociedade. Em contrapartida, por se perceberem como diferentes, esses músicos acatam e utilizam isso como um marcador social.

Os artistas da cena local e translocal tem, em sua maioria, interlocução entre si. No caso da cena local, porque exercem suas atividades nos *lugares de canção* da cidade, se relacionam mais recorrentemente e comumente atuam em *gigs*, ensaios e gravações. Dessa forma, constituem suas redes, seja com pessoas do meio externo (pessoas do público nos *gigs* nos bares ou em shows) ou interno (com outros artistas, técnicos e produtores em estúdios, nos festivais). No âmbito da experiência translocal o eixo é o empreendimento em terra estrangeira, seja no circuito nacional alocado no Centro-Sul do país as experiências em fluxo no circuito internacional, nos quais a canção paraense ocupa lugar.

Na dimensão local, cabe citar um exemplo de atuação dos mediadores culturais no exercício do seu papel de legitimadores das ações na cena local. Embora tendo sido gravado em 2014, no início de 2021 o professor e prefeito de Belém Edmilson Rodrigues lançou seu disco com canções, intitulado, *Parcerias*²⁹¹. O disco “coletou momentos expressivos [...], reunindo só grandes estrelas locais”, como escreveu o jornalista Edgar Augusto em sua coluna

²⁹¹ RODRIGUES, Edmilson. *Parcerias*. CD. Belém do Pará: Ná Figueredo, 2021.

no jornal local Diário do Pará.²⁹² Relembrando que, quando foi prefeito da cidade em mandato anterior, Edmilson realizou a Bienal de Música de Belém, Edgar Augusto ratifica por meio da sua coluna sobre música que mantém em jornal da cidade a citação dos artistas “parceiros” que estão no trabalho, o que significa que os artista que ali aparecem são portadores de um consistente capital cancional que os legitima que estejam ali: os violonistas Paulinho Moura e Ziza Padilha, e os cantores e cantores Dayse Adario, Mário Moraes, Olivar Barreto, Adilson Alcântara, Lúcio Mouzinho, Andréa Pinheiro, Renata Del Pinho, Natália Matos, Sollano Matos e Pedrinho Callado. Temos, então nesse artefato cultural, um exemplo de que a experiência de solidariedade no processo musical tem na sua base as relações sociais, um fazer juntos de reconhecimento recíproco, como um precedente fundamental. Dessa maneira, a interação social ali processada tem como sua constituinte as experiências dos artistas em suas relações de convivência em um espaço social que lhes é comum.

A seguir, um quadro com nomes artísticos do mundo da canção paraense. Cabe a ressalva que não é a intenção esgotar as informações sobre os atores sociais do mundo em uma lista ob viamente precária. A ideia é mostrar no quadro os nomes artísticos no sistema de identificação próprio do mundo da canção paraense. A metodologia para sua confecção foi extrair a citação de nomes em conversa, entrevistas e na mídia. Ele é fruto das referências (em circularidade) projetadas pelos próprios atores, o que remete a seguinte observação: o pertencimento de uma artistas que aqui aparece à “classe musical” – termo usado pelos interlocutores – é legitimado pelo reconhecimento de outros artistas, o que não é desprovido de problemas, haja vista que para ser aceito um *insider* no grupo alguns “critérios”, como possuir: 1) uma consistente “formação musical”, não necessariamente erudita, ou escolar, porém, fator que acaba dar peso na referenciação na cena; 2) uma amplamente reconhecida “capacidade de atuação”, ou seja, ter competência (ou “talento”) para executar uma tarefa nesse mundo quando contratado ou acionado; 3) uma certa “produção” reconhecida, o que se manifesta nas atividades consideradas numa perspectiva histórica e biográfica (trajetória) e; 4) “capital cancional”, o que pode ser denotado como uma competência, o reconhecimento de sua atuação social como contributivo para os artistas da sua rede aceitem realizar trabalhos – composições, gravações, etc.

Cabe destacar que em vários casos foi acionada a referência ao festival, o que me faz tomá-lo como um termômetro para o processo de reconhecimento e legitimação.

²⁹² “As parcerias de Edmilson Rodrigues”. Jornal Diário do Pará. Belém, 20 de abril de 2021. Coluna Feira do Som. Cabe retomar aqui a questão da categoria “parceiro” no mundo da canção como a definição de uma circularidade referencial que serve de fechamento para o grupo, legitimação e exclusividade às relações.

Sistematizando as assertivas dos atores sobre essa questão, o argumento pode ser assim colocado: de um lado, ofestival é positivo porque fornece as informações de um artista para o grupo sonoro; mas, por outro lado, é um “meio” problemático porque é exageradamente artificial em sua circularidade. Par usar a fala de um interlocutor, “[o festival] existe apenas para referendar as posições dos que já estão na hierarquia [do processo musical local], não sendo um espaço totalmente democrático, como um meio de inclusão de outros artistas na panelinha”.

Todavia, há outros elementos que enfeixam esse conjunto de aceitação como parte de um comportamento padrão necessário para a manutenção do processo musical. Essa lista procura mostrar-se como um produto intramundano, haja vista que se deve a um resultado que do levantamento entre os integram o processo musical, com continuação e em cotejamento com outros meios informativos: notícias – sites, jornais, *releases* – com rotulações estilísticas dos artistas e seus trabalhos; a circularidade da informação no meio musical, falada e escrita, de mediadores culturais e/ou a autodefinição tecida pelo artista.

Quadro 5. Atores do grupo sonoro no mundo da canção popular paraense²⁹³

Artista/ Agente social	Gênero/Estilo ²⁹⁴	Instrumento/ Atividade	Atuação (Cena/Fluxo)
Pedrinho Callado	Canção popular/MPB/ Guitarrada/ Carimbó	Compositor/Violão/ Guitarra/Banjo/ Teclado Voz	Local e incursões translocal
Renato Torres	Canção popular/MPB/ Pop rock	Compositor/Violão/ Guitarra/ Voz	Local e incursões translocal
Delcley Machado	Jazz/MPB/ Chorinho	Compositor/Guitarra/ Violão/Cavaquinho	Local e incursões translocal e transnacional
Paulo Moura	Chorinho/ Canção paraense/MPB	Compositor/Violão 6 e 7 cordas	Local
Cincinato Jr.	MPB/Canção popular	Compositor/Violão	Local
	MPB/Música paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local

²⁹³ Quadro construído partir das referências em circularidade no mundo. Assim, tanto os mais destacados na cena como os de “segundo escalão”, para usar um termo do campo, estão aqui citados no mesmo conjunto.

²⁹⁴ Essa incipiente e problemática, mas pertinente, classificação revela aspectos intramundanos, haja vista que se deve ao levantamento resultado da perspectiva das instancias que compõem o processo musical: a) notícias – sites, jornais, *releases* - com comentário sobre os artistas/trabalhos; b) circularidade da informação no meio musical – falas e escritos, inclusive de mediadores culturais; c) autodefinição dos artistas.

Ocimar Manito			
Diego Xavier	Chorinho/Samba/Canção paraense	Violão 6 e 7 cordas	Local e incursões transnacional
Messias Lira	MPB/Samba/Canção paraense	Compositor/ Voz	Local
Almino Henrique	MPB e Música paraense	Violão	Local
Nego Jó	Compositor/Instrumental/Música Popular/	Trombone/Teclado	
Renato Rosas	Compositor/MPB/Canção paraense/Carimbó/Reggae	Violão/Guitarra/Ukulele/Banjo	Local
Renato Lú	Compositor MPB/Canção paraense	Voz	Local
Thiago Amaral	Chorinho/Canção paraense	Clarinete	Local e incursões transnacional
Salomão Habib	Instrumental	Compositor/Violão	Local
Cizinho	Instrumental/MPB/Chorinho/Samba/Canção paraense	Compositor/Violão 6 e 7 cordas	Local
Carla Cabral	Chorinho/Canção paraense	Compositora/Cavaquinho	Local e incursões transnacional
Alexandra Sena	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Dudu Neves	Canção paraense/Samba/MPB	Compositor/Letrista/Violão	Local e translocal
Renata Del Pinho	MPB/Canção paraense	Compositora/ Voz /Teclado	Local
Nilson Chaves	Canção paraense	Compositor/Violão/Voz	Local, translocal e incursões transnacionais
Gina Lobrista	Carimbó/brega	Voz	Local e incursões transnacionais
Manassés	Instrumental/Canção paraense	Trombone	Local e incursões transnacionais
Tailan Pereira	MPB/Instrumental/Canção paraense	Contrabaixo	Local
Marcos Puff	Instrumental/Jazz/Chorinho/MPB/Canção paraense	Saxofone/Clarinete	Local, Translocal e incursões transnacionais

Alba Mariah	MPB/Canção paraense	Voz	Local e incursões transnacional
Nazaré Pereira	Carimbó/Canção paraense	Voz	Incursões transnacional
Pedro Viana	MPB/Samba/Canção paraense	Compositor/Canto/Violão	Local
Magrus Borges	Instrumental	Baterista	Incursões transnacionais
Jeanne Darwich	MPB/Canção paraense	Voz	Local e translocal
Pratagy	Pop/	Teclado/ Voz	Local e translocal
Lucinha Bastos	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Antonio Abenatar	Instrumental/ Jazz/Chorinho/ MPB/Canção paraense	Saxofone/Flauta	Local e incursões transnacional
Marcelo Sirotheau	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/Canto	Local
Olivar Barreto	MPB/Canção paraense	Voz	Local/Incursões translocal
Alan Carvalho	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Banjo/ Voz	Local
Joelma Klaúdia	MPB/Canção paraense/Soul music	Voz	Local
Roguesi	MPB/Canção paraense/Soul music	Compositor/Violão/ Voz	Local
Davi Amorim	Instrumental/ MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Guitarra	Local/Incursões transnacional
Vinicius Leite	Blues/ MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Guitarra/Voz	Local
Kim Freitas	Instrumental/ MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Guitarra	Local e translocal
Márcio Farias	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Camila Honda	MPB/Pop	Compositora/ Voz	Local e translocal
Nana Reis	MPB/Pop/ Canção paraense/brega	Compositora/ Voz	Local, translocal e incursões transnacional
Natália Matos	MPB/Pop	Compositora/ Voz	Local e translocal
Quiure	Instrumental/ MPB/Canção paraense	Compositor Guitarra/Violão	Local

Rosa	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Patrícia Rabelo	MPB/Canção paraense	Compositora/Voz	Local
Aíla	MPB/Pop	Compositora/Voz	Translocal e incursão transnacional
Luê Soares	MPB/Pop	Compositora/Voz/ Rabeca	Local e translocal
Felipe Cordeiro	Guitarrada/ Carimbó/Canção paraense/Pop	Guitarra/Violão/Teclado / Voz	Local, translocal e incursões transnacional
Manoel Cordeiro	Guitarrada/ Carimbó	Guitarra/Violão/Teclado	Local, translocal e incursões transnacional
Dona Onete	Carimbó	Compositora/ Voz	Local, translocal e incursões transnacional
Félix Robatto	Guitarrada/ Carimbó	Compositor/Guitarra/ Voz	Local, translocal e incursões transnacional
Jonathas Gouveia	Instrumental/ MPB/ Canção paraense	Contrabaixo	Local
Edvaldo Cavalcanti	Instrumental/ /MPB/ Canção paraense	Compositor/Baterista	Local
Thiago Belém	Instrumental/ /MPB/Canção paraense	Baterista	Local
Mini Paulo	Instrumental/ /MPB/Canção paraense	Contrabaixo	Local, translocal e incursões transnacional
Gileno Foinquinos	Instrumental/ /MPB/Canção paraense	Guitarrista	Local e translocal
Juliana Sinimbú	MPB/Canção paraense	Compositora/Voz	Local
Marquinhos Duran	Rock/Pop	Voz	Local
Mário Moraes	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e incursões transnacionais
Leandro Dias	MPB/Canção paraense	Compositor/Letrista	Local
Alcir Guimarães	Canção paraense	Compositor/Violão/Canto	Local e incursões transnacionais
Andrea Pinheiro	MPB/Samba/ Canção paraense	Voz	Local e translocal
Calibre	Instrumental/ Jazz/Canção paraense	Contrabaixo / Voz	Local e incursões translocal

Cacau Novaes	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Assaid Sfair	Instrumental/MPB/Canção paraense/Jazz	Percussão	Local
Willy Benitez	Instrumental/Jazz/Canção paraense	Baterista	Local
Adilson Alcantâra	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Bruno Benitez	MPB/Canção paraense/Latinidades	Compositor/Violão/ Voz	Local
Rafael Lima	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e incursões transnacionais
Icaro Suzuki	Rock/Pop	Contrabaixo	
Charles Andí	MPB/Rock	Compositor/Guitarra/ Voz	Local
Paulo Levi	Instrumental/MPB/Canção paraense	Saxofone	Local e incursões transnacionais
Eduardo Costa	Instrumental/Jazz MPB/Canção paraense	Bateria	Local e incursões transnacionais
Maurício Panzera	Instrumental/Jazz MPB/Canção paraense	Contrabaixo	Local
Nonato Mendes	Instrumental/Jazz MPB/Canção paraense	Guitarra/ Violão	Local
Marcão Franco	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Reginaldo Viana	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Harley Bichara	Instrumental/MPB/Canção paraense	Saxofone	Local
Elias Coutinho	Instrumental/Jazz MPB/Canção paraense	Saxofone	Local
Helinho Rubens	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Adriana Cavalcante	MPB/Canção paraense	Voz	Local e translocal
Alcir Meireles	Instrumental/Jazz MPB/Canção paraense	Fauta Transversal	Local
Paulinho Assunção	Instrumental/Jazz MPB/Canção paraense	Percussão	Local
Maria Lídia	MPB/Canção paraense	Compositora/Violão/ Voz	Local

Alcides Alexandre	MPB/Canção paraense	Percussão	Local
Baboo Meireles	Instrumental/MPB/Canção paraense	Contrabaixo	Local
Muka	MPB/Canção paraense/Samba	Percussão	Local
Alexandre Pinheiro	Instrumental/Jazz MPB/Canção paraense	Saxofone	Local
Almirzinho Gabriel	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e translocal
Príamo Brandão	Instrumental/MPB/Canção paraense	Contrabaixo	Local e incursões transnacionais
Renato Sinimbú	Instrumental/MPB/Canção paraense/Rock	Teclado	Local
Paulinho Mururé	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Junior Soares	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e incursões transnacionais
Junior Guimarães	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Lúcio Mouzinho	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Aldo Gatinho	MPB/Canção paraense	Letrista/Poeta	Local
Reinaldo Moreno	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Pedrinho Cavallero	Samba/MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Marcelo Ramos	Samba/MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/Cavainho/Bandolin	Local
Márcio Jardim	Instrumental/MPB/Canção paraense	Percussão	Local e incursões transnacionais
Nazaco Gomes	Instrumental/MPB/Canção paraense	Percussão	Local e incursões transnacionais
Kleber Paturi	Instrumental/MPB/Canção paraense/Chorinho	Percussão	Local e incursões transnacionais
Floriano Santos	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Arthur Nogueira	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e incursões transnacionais
Arthur Espíndola	Samba	Compositor/Voz	Local e translocal

Arthur Kunz	Instrumental/ Rock/Pop	Bateria	Local e incursões transnacionais
Ney Rocha	Instrumental/M PB/Canção paraense	Contrabaixo	Local
Esdras Souza	Instrumental/M PB/Canção paraense	Saxofone	Local e incursões transnacionais
Maurício Gringo	Instrumental/M PB/Canção paraense	Contrabaixo	Local
Ju Abe	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Mauro Prado	Instrumental/M PB/Canção paraense	Guitarra	Local
Gigi Furtado	MPB/Canção paraense/Samba	Voz	Local
Sônia Nascimento	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Edgar Matos	Instrumental/M PB/Canção paraense	Teclado	Local
Jacinto Kahwage	Instrumental/M PB/Canção paraense	Teclado	Local
Mário Moraes	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e incursões transnacionais
Ronaldo Silva	Canção paraense	Compositor/Voz	Local, translocal e incursões transnacionais
Jota Pe Cavalcante	Instrumental/M PB/Canção paraense	Percussão	Local
Ziza Padilha	Instrumental/M PB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Guitarra	Local
Márcio Macedo	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Robenare Marques	Instrumental/ MPB/Jazz/ Canção paraense	Teclado	Local
Dayse Adário	MPB/Canção paraense/Jazz	Voz	Local
Ná Figueredo	—	Mediador Cultural/Produtor	Local e incursões transnacionais
Bruno Mendes	Instrumental/M PB/Canção paraense/Samba	Percussão	Local
Karen Tavares	Samba/MPB/Ca nção paraense	Voz	Local

Larissa Leite	Samba/MPB/Canção paraense	Voz	Local
Marisa Brito	Rock/MPB/Canção paraense	Voz	Local e translocal
João Bererê	Instrumental/MPB/Canção paraense	Bateria	Local
Léo Chermont	MPB/Canção paraense/MPB/Canção paraense	Compositor/Guitarra/Voz	Local e incursões transnacionais
Jorge Eggs	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Vital Lima	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e translocal
Marco André	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local e translocal
Nego Nelson	Instrumental/MPB/Canção paraense	Violão	Local e translocal
Lia Sophia	MPB/Canção paraense	Compositora/Violão/ Voz	Local e translocal
Lia Soares	MPB/Canção paraense	Voz	Local e translocal
Iva Rothe	Instrumental/MPB/Canção paraense	CompositoraTeclado/Voz/	Local, translocal e incursões transnacional
Rubens Stanislaw	Instrumental/MPB/Canção paraense	Contrabaixo	Local e translocal
Edgar Augusto	—	Mediador Cultural/Jornalista	Local
Bob Freitas	Instrumental/MPB/Canção paraense	Guitarra	Local
Luiz Pardal	Instrumental/MPB/Canção paraense	Multiinstrumentista	Local, translocal e incursões transnacional
Adelbert Carneiro	Instrumental/MPB/Canção paraense	Contrabaixo	Local, translocal e incursões transnacional
Jorge Andrade	Instrumental/MPB/Canção paraense	Letrista/Poeta	Local
Renato Gusmão	Canção paraense	Letrista/Poeta	Local
Nana Reis	MPB/Canção paraense	Compositora/Voz	
Alfredo Reis	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	
Marcelo Pyrull	Instrumental/MPB/Canção paraense/Rock	Guitarra	Local, translocal e incursões transnacional

Marcos Campelo	MPB/Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Paulinho Assunção	Instrumental/MPB/Canção paraense	Percussão	Local
Toni Soares	Canção paraense	Compositor/Violão/ Voz	Local
Marcelo Damaso	Rock/ Canção paraense	Guitarra	
Nean Galúcio	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Rogério Brito	MPB/Canção popular	Voz	Local
Simone Almeida	MPB/Canção popular	Voz	Local
Juliana Franco	MPB/Canção paraense	Voz	Local
Marcelo Pyrull	Pop rock/Canção paraense	Guitarra/Violão	Local e translocal
Duda Silva	Instrumental/MPB/Jazz/Canção paraense	Bateria	Local
Márcia Aliverti	Canto Lírico/MPB/Canção paraense	Voz	Local e translocal
Gizelle Griz	MPB/Blues/Rock Canção paraense	Voz	Local e translocal
Figueredo Junior	Instrumental/MPB/Canção paraense	Guitarra	Local e translocal
Wesley Jardim	Instrumental/Jazz/	Guitarra	Local e translocal
Celso Vaughan	Instrumental/MPB/Jazz/Canção paraense	Teclado	Local
Sammliz	Rock/MPB/Canção paraense	Voz	Local e translocal
Mestre Laurentino	Rock	Voz/Gaita	Local e translocal
Varlindo	Instrumental/MPB/Blues Canção paraense	Voz/Gaita	Local
Roosevelt Bala	Rock	Voz/Guitarra	Local
Eloi Iglesias	Rock/MPB/Canção paraense	Voz	Local
Mestre Pantoja	Instrumental	Saxofone	Local
Pio Lobato	Instrumental/Guitarra/Canção paraense/Rock	Guitarra	Local, translocal e incursões transnacional

Jotapê Cavalcante	Instrumental/ MPB/ Canção paraense	Percussão	Local e translocal
Vovô	Instrumental/ MPB/ Canção paraense	Bateria	Local
Jô Lobato	Rock/MPB/Canção paraense	Bateria	Local
Andro Baudelaire	Rock/MPB/Canção paraense	Compositor/ Guitarra / Voz	Local
Manassés Malcher	Instrumental/ MPB/ Canção paraense	Trombone	Local, translocal e incursões transnacional
Leonardo Coelho	Instrumental/ MPB/ Canção paraense	Piano	Local, translocal e incursões transnacional
Lucas Imbiriba	Instrumental	Violão	Local, translocal e incursões transnacional

5.2. O *músico-lógico*: trajetória e projeto individual na cena local

A cidade como campo de exploração etnográfica é vista aqui como uma realidade sociocultural que se formou a partir das experiências dos agentes no processo musical local. O objetivo inicialmente era apresentar por meio da etnografia de *lugares de canção*, tal como os defini anteriormente, as práticas de sociabilidade efetivadas entre os agentes dessa cena nos espaços praticados. Todavia, um ponto que foi destacado nessa incursão por alguns interlocutores me remeteu a que isso fosse explorado com mais vagar, que é a ideia de que a efetiva mudança no fazer música na noite da cidade teve implicações para o que significa “trabalhar com música”. Disso, procurei explorar nas falas a ideia de empreendedorismo que se construiu como mais uma possibilidade de viver de música nesse contexto de interação promovido pelos processos globalizadores e seus impactos nas atividades musicais do mundo estudado.

É importante notar que o que está colocado aqui é a perspectiva do agente sobre sua atuação no campo social. Geralmente, o músico é visto e se coloca como um artista, no sentido de que faz Arte. Todavia, essa identificação, que normalmente é fruto de uma rotulação porque é praticada por sujeitos não músicos, é percebida pelos artistas de maneiras diversas: alguns músicos se identificam como o que chamei aqui de *músico-função*²⁹⁵ outros como *músico-*

²⁹⁵ Termo nativo que se refere a executar a atividade para a qual foi contratado: um instrumentista, ao acompanhar um cantor, ou outro músico em um *guig*, está fazendo *uma função*. Efetivamente, isso denota uma certa visão pragmática de prestação de serviço.

*criador*²⁹⁶. Até então, essas duas formas de autoidentificação na cena musical local eram as únicas acionadas. Mas surgiu uma terceira, a do *músico-lógico* que, efetivamente, é uma outra forma de lidar com o processo musical, pela perspectiva empresarial.²⁹⁷

De acordo com Frith (2000), a globalização não determinou, mas incitou em grande medida a produção musical estritamente para consumo. Isso teve uma influência considerável para o declínio das tradições musicais de caráter popular localizadas, o que teria gerado meios de fortalecimento para a formação de uma rede comunitária subcultural de interação entre artistas da música de uma mesma realidade. Assim, a perspectiva empreendedora teria sido originada dessa influência do “modelo de negócios”²⁹⁸: a música é em grande medida feita para venda.

A isso subjaz a ideia de que ela assim conhece uma evolução (como “progresso”), haja vista que essa perspectiva segue na esteira da ideia de que a concorrência é o ponto fulcral para que haja um progresso, tanto na sonoridade como na ação social. Portanto, os artistas teriam sido impelidos a acatar tais elementos dos processos globalizadores e praticá-los em suas produções impulsionados por essa estilização comercial que é marcada pelo “fetiche do sucesso” (dado pela condição da possibilidade de moda) e pelo “senso de progresso” (resultante do acesso à tecnologia), dois recursos discursivos que, em certa medida, se retroalimentam e exercem bastante influência sobre a produção realizada nesse contexto de globalização.

Na cena local se pode notar a existência da figura do *músico-lógico* como um exemplo dessa perspectiva empreendedora no meio musical contemporâneo; é ele um empreendedor no processo musical. Isso, se deve, além da mudança no fazer música na noite da cidade nos últimos anos, também a busca pela satisfação da necessidade imposta, também, pela realidade do mercado cultural contemporâneo da música. Ou seja, está aí uma consequência das implicações do caráter proteano da música paraense contemporânea em um outro âmbito: não apenas a *música* mudou, mas também *o que faz* a música mudou e, por conseguinte, *quem faz* música teve que mudar e se adaptar.

²⁹⁶ Compositor, instrumental ou letrista.

²⁹⁷ Sistematizando as falas sobre a questão noto que não se trata de “ser uma coisa ou outra”, mas sim da convivência no mesmo sujeito de distintas perspectivas e interesses no que diz respeito a sua vivência, transitando no processo musical. Em outras palavras: o *músico-lógico* também é um *músico-criador*, porque compõem, estuda, cria; e também – mais comum – é um *músico-função*, porque é contratado para atuar como “músico” de algum cantor, instrumentista, banda base, etc., sendo que normalmente é proprietário de um estúdio ou representante de uma marca de instrumento musical.

²⁹⁸ Simon Frith propõe analisar cinco modelos discursivos sobre a música popular na contemporaneidade: o “modelo de negócios”, o “modelo musicológico”, o “modelo sociológico”, o “modelo histórico” e o “modelo de história da arte”, atentando precisamente ao problema na perspectiva de evolução, de “progresso” na música (FRITH, 2007).

Inclusive, essa ideia de que o artista da música deve ter em vista a constante profissionalização é parte da leitura do cantor e compositor Arthur Nogueira, ele próprio um requisitado produtor de outros artistas. No caso da cena da cidade, isso é um requisito fundamentalmente necessário, ainda mais porque é comum, segundo os artistas, a ausência de uma efetiva política cultural de Estado para a música no Pará. Sendo assim, o artista da música tem que investir em si. Sobre isso diz em entrevista:

É preciso que haja profissionalização da produção. Não adianta ter só talento. É uma visão romântica da vida artística. Mas é preciso estudar, entender como funciona o mercado, as tecnologias de gravação, produção, estudar harmonia, música de um modo geral. Acredito que tem que ser assim porque só assim o artista pode se manter, e cobrar. Só assim pode se impor. Não só dentro, no mercado interno, como também fora do estado.

Mas é comum que o músico se coloque como artista, ainda que atue em outras áreas. Todavia, isso não é uma regra, como se pode ver pela fala de Arthur Nogueira. Por isso interessa nesse ponto tratar da visão dessa parcela dos agentes sociais que desenvolvem suas atividades na cena de Belém – e/ou em trânsito translocal – mas em uma perspectiva empresarial em relação às outras formas de se ver como músico, em uma mesma realidade social. Cabe atentar que se trata de uma questão de autodefinição no mundo e na cena local, porque o que apresento aqui é a visão dos próprios músicos se definindo, assim se como definem sendo “músicos criadores”, fazedores de música, ou “músicos tocadores”, porque se apresentam como aqueles que são realizadores da “função” para a qual foram contratados; mas ambos são artistas da música.

No mesmo sentido da visada empreendedora vai a perspectiva da musicista e produtora Carla Cabral. Segundo a artista, o cenário musical paraense contemporâneo, da cidade e do mundo, requer que o artista busque outros meios que não apenas viver de tocar. Assim, buscar outras atividades no interior do processo musical é, também, uma forma de viver de música. E uma dessas possibilidades é o recurso a editais de leis de incentivo. Segundo a musicista:

Os editais são muito importantes, salvam a vida [do músico]. É importante [que os artistas] se coloquem nos editais. Mas é preciso estudar cada um. Eu faço isso, mas entendo que não são todos que tem o perfil pra fazer esse corre. Aí a pessoa tem que ler, estudar, produzir, tocar, gravar. Tem que ter tempo pra fazer esse investimento. Mas vejo que é impossível viver de tocadinhas apenas, por isso eu optei em trabalhar com editais e produção como meu projeto de vida na música. Há várias formas de viver de música. O que percebo é que há uma geração, essa geração atual, que é formada por empreendedores, uma galera nova que monta estúdio, porque tem acesso a uma tecnologia com certa facilidade, que se mete nos editais e busca outras formas de atuar na

música, que não apenas tocar em um bar ou gravar. Eu resolvi produzir trabalhar com direção musical, organizar um palco, gosto muito de fazer isso.

Para Carla, é o contexto que dotou os artistas dessas possibilidades empreendedoras, embora reconheça que é necessário ter um perfil para o investimento nessa possibilidade, além de tocar, compor, gravar, enfim, fazer os elementos tradicionais da atividade musical. Cabe, também, ressaltar que empreender não significa fazer algo “paralelo” à música. Efetivamente, é uma atividade que se impôs no conjunto das práticas dos artistas da música.

Quando a questão dos editais, assim como outros interlocutores, os editais das leis de fomento à produção musical se consolidaram como um meio fundamental de sustentação da vida artística no sentido de que podem financiar a produção de um artista e, assim, fazer com que ele possa efetivamente se colocar no mercado. Sobre isso, continua a entrevistada:

Os editais têm que ser publicados, outras instituições têm que lançar seus editais. Acho que é mais justo concorrer assim. Mas ainda é muito pequeno o número de editais, de instituições que resolvem financiar o trabalho. Por exemplo, faço uma crítica aqui: o Banpará é um banco do estado, uma instituição financeira gigantesca, tem muitos recursos, mas não lança edital, patrocina quem ele quer, escolhendo geralmente artistas já mais antigos, consagrados [na cultura musical paraense]. Aí é complicado. Acho que [o banco] deveria investir em patrocínios via editais.

Normalmente, essa visão difere em alguma medida daquela do *músico-artista*, aquele que “apenas” compõe, escreve, toca, como se fosse dotado de uma “particularidade” distintiva (BECKER, 2008). Por opção de atuação no campo social, ele é um artista da música. Ou seja, essa definição de ser “um artista da música” é uma forma de se colocar no convívio social e nas relações intragrupo na cena de maneira precisa, o que acaba tendo como consequência a rotulação social efetivada intragrupo, mas também na sociedade envolvente. Portanto, em muitos casos, é a autorrepresentação do sujeito tendo em vista que isso seja a constituinte de sua agência social como parte do seu projeto e de sua trajetória. Sobre essa questão, vejamos o que diz o saxofonista Antonio Abenatar:

Sou um tocador, um músico da noite. Os caras me chamam pra tocar com eles e vou. Já toquei com todo mundo da cena de Belém. Por isso, me cobram pra fazer um show autoral, gravar um disco autoral. Até tenho músicas, material, porque estudo o tempo todo, componho, escrevo. Mas não tenho essa [pretensão] de ser um músico central, fazendo um som com uma banda me acompanhando. Mas já fiz. Pelo nome que já tenho sempre me perguntam sobre ‘meu trabalho’, algo autoral. Mas minha formação é da noite, dos *gigs*, tocar com outros músicos e pronto.

Como se vê, trata-se de uma autoafirmação, de um músico que “toca e pronto”. Obviamente, as questões de interesse dos pagamentos de cachês de shows e *gigs* é uma componente de sua atuação como músico profissional. Todavia, projetos de gravação de um trabalho autoral não estão no seu horizonte, pelo menos no momento em que conversamos. Os músicos instrumentistas, em sua maioria, são acionados para acompanhamento de outros artistas, cantores ou instrumentistas solos. Alguns incursionaram por essa visada de “produzir” seu trabalho, indo além do “fazer a função”. Quando conversei com o guitarrista Delcley Machado ele tratou desse ponto. Na sua visão de atuação na música, “o músico é um artista e, logo, tem que fazer Arte, embora isso não seja regra”. Segundo ele:

Eu toco com várias pessoas, toquei com meio mundo. Mas sempre tive vontade de fazer meu som, que é mais voltado pro jazz. Mas prefiro dizer que faço música instrumental, porque toco, samba, outros ritmos. Já fiz alguns trabalhos de instrumental, gravei. Hoje faço produções também. Montei esse estúdio com meu filho. Mas acompanhei muitos cantores em shows, bares, festivais, fiz voz e violão. Toquei com muita gente. Mas hoje procuro fazer apresentações mais estruturadas, com um repertório arrumado. Mas componho também, procuro compor sempre. Tenho algumas composições, que valorizo muito. Tenho instrumental, mas também parceria, harmonias e melodias com letristas. Acho que o músico se descobre quando compõe. Mas também é bom ver que isso é uma opção do músico em fazer, seguir essa linha de fazer Arte mesmo, não que os outros não façam ou sejam artistas. Mas quando você compõe, grava, é um trabalho de criatividade total. Eu sou um compositor e isso me ajuda nos trabalhos que faço, como na interpretação de alguma composição de outra pessoa.

Encontramos aqui um contraponto interessante. E de antemão cabe dizer que Antonio Abenatar e Delcley Machado tocaram muitas vezes juntos, porque são dois músicos da mesma geração e com trajetórias aproximadas, que incursionaram pelo instrumental – choro e jazz – e que com isso acabaram por angariar uma monta interessante de capital social no mundo e principalmente na cena local, inclusive com atuações internacionais. Todavia, temos aí duas opiniões distintas sobre projeto. Mas ambos são vistos como destacados artistas da cena.

Sobre essa questão cabe destacar que essa parceria é uma das mais longevas e destacadas da cena local. Em 1991, quando foi em uma visita, acompanhando o seu parceiro de banda, o músico Ney Conceição, a um ensaio da banda Contato Imediato, “uma das poucas bandas que tocava música instrumental na cidade na época”, ressalta Abenatar. A cena de instrumental já estava enfraquecida desde a saída de um dos mais importantes músicos da cena, o baixista Mini Paulo, que havia ido para Paris. Foi nessa época que conheceu o guitarrista Delcley Machado. Vejamos seu relato:

Na época [1991] foi quando eu estava afirmando meu espaço na cena de Belém, tocando muito e com todo mundo, mas minha praia era o instrumental. Os mais importantes artistas da cena de instrumental saíram da cidade nessa época: Flávio Jacaré foi embora, Ney Conceição foi embora, Mini Paulo tinha ido embora pra Paris. Esses eram os parceiros da noite. Foi quando conheci o Delcley, em um ensaio da banda que ele tocava, a Contato Imediato, junto com Juísta Kzam (teclado), Marinaldo (saxofone), Poli Dourado (contrabaixo), Plínio Dourado (bateria) e o Aritanã (percussão). Eu tocava na Banda Esquadrilha, com Moacyr Rato (baterista), Ney Conceição (contrabaixo) e Robson Pirralho (guitarra). Eu também sai. Fui pro Rio [de Janeiro] com o Ney Conceição em 1994; voltei pra Belém em 1996 com o interesse de fazer música instrumental. Como os parceiros tinham saído de Belém, eu procurei o Delcley, porque ele sabia a músicas que a gente tocava, e passamos a tocar juntos. A gente tocava nos [bares] Cosa Nostra, Lokal do Chopp, Manga Café. Naqueles anos fizemos muito som, mas eu ainda tocava na Amazônia Jazz Band e em outras frentes. E em 1998 gravei com ele o primeiro CD dele, o *Cordacesa*.

Aqui cabe ressaltar novamente a questão da amizade na conformação dos processos de interação no mundo da canção paraense. A amizade, segundo o uso antigo do termo *philia*, é o sentimento que liga os seres humanos que pertencem a uma mesma comunidade, seja ela natural ou convencional; a condição de amizade é, portanto, uma relação privilegiada – logo, diferenciada – que distingue pessoas, condicionando o sentido e a possibilidade de pertencimento ao grupo como “amigo”. Trata-se de um dado importante no contexto de leitura de um mundo artístico que se vê estruturado, também, por aproximações de estilo musical e perspectivas de atuação artística-musical em uma dimensão mais micro, que é a cena local, no contexto mais amplo que é o mundo da canção.

E então passemos a terceira perspectiva de músico da cena local contemporânea, o artista-empresendedor, o *músico-lógico*. Trata-se de uma categoria construída a partir dos elementos fornecidos pelo campo. Efetivamente, a visão de música desse agente se assenta em um pensamento lógico na atuação musical, acerca de investimentos empresariais por parte do músico; toca, faz a função, compõe, mas investe na sua carreira com elementos “paralelos”, como o empreendimento em atuar como divulgador de marcas de instrumentos, de roupas, acessórios, faz *wokshops*, atua em seu próprio estúdio de gravação, etc. Uma boa definição está em que o *músico-lógico* tem um conhecimento e uma visão objetiva sobre a realidade do mundo da canção popular. Isso é um tipo de agência, haja vista que são os elementos materiais se impondo a compor “parte” do artista. E também é um tipo de função, embora distinta daquela falada anteriormente.

De fato, o *músico-lógico* é um agente que legitima alguns elementos para-musicais no mercado cultural, porque trabalha com elementos inerentes à visão de mercado, apontando oportunidades latentes que, devido a sua sustentação como influenciador, haja vista o destaque que este tem no Mundo e perante os integrantes do circuito e outros indivíduos que acompanham seu trabalho. Encontra-se aí um recurso à legitimação de sua influência e mesmo de ações de prescrição como fatores de conexão e interação social. Ou seja, ter em conta a questão mercadológica é um ato-social que se torna constituinte legítimo do ato-musical na cena, num cruzamento de modos de ver a música e constituir o processo musical. Sobre essa questão diz o baterista Tiago Belém:

Por volta de 2010 percebi que o trabalho de tocar na noite já não era rentável como havia sido um tempo antes; era “outra noite”. Isso porque o mundo mudou, a demanda mudou e a oferta cresceu muito. Houve uma alteração no mercado local da música, do artista. Então passei a ensinar música também, em uma escola, tenho CD’s gravados e escrevo livros com algum ensinamento sobre música. Também passei a fazer outras atividades relacionadas à música. Por isso digo que vivo da música, mas não só de tocar, como é comum se pensar quando diz que “vive de música”. Há várias outras possibilidades de explorar a vida na música. Eu digo que sou um empresário da música porque gerencio minha vida na música, minhas atividades. Faço parte da indústria da música, que é um mercado, um circuito: represento marcas de instrumentos, que me patrocinam. Além disso participo de eventos como feiras de música em nível nacional, como a ExpoMusic, em São Paulo, e a Amazon Music, em Belém. Mas em outras cidades também.

Essa perspectiva empreendedora é uma consequência dessa mudança na música, na prática musical e na cultura dessa prática. Portanto, na visão do interlocutor, viver de música não tem mais o sentido original de “viver de tocar”, mas sim de que há várias outras possibilidades de uso do fator “música”, ou do papel de “músico”. Pode-se depreender dessa narrativa que isso acaba por constituir a experiência do ator, porque essa circulação como circularidade entre culturas musicais distintas ao redor do país lhe coloca diante de atividades que se somam ao seu conhecimento, artistas e realidades culturais que acabam por compor na ampliação do seu repertório social e de cultura musical. Por outro lado, não há aí uma dicotomia do tipo músico/empresário, mas sim um artista atuante na cadeia produtiva da música. Assim, o *músico-lógico* atua nessa área de intercessão entre o fazer artístico-profissional e o empreendedorismo.

5.2.1. O Estúdio como um lugar de canção

Frequentemente, o *músico-lógico* é um ator eminente no grupo sonoro, o que ratifica que sua empreitada empresarial acabe por ter reconhecimento entre seus pares no interior do processo musical. Por isso, é muito comum que um músico “monte” um estúdio de música para ensaio e/ou gravação. Ali ele desempenhará as funções paramusicais de técnico de som, engenheiro de som, arranjador. Essa possibilidade de alargamento de suas atividades no campo da música foi possível devido a facilidade na aquisição de aparelhos, instrumentos, programas de computador e capacitação técnica promovida pela tecnologia da informação. No processo musical estudado há uma diversidade de estúdios montados por artistas da música que resolveram investir nessa empresa por motivos que podem ser assim sistematizados: uma fonte de renda, um lugar próprio para realização de seus trabalhos e uma forma de demarcação de “território” nesse circuito de gravações da cena.

Um estúdio é um espaço praticado, também ponto de rotação, fundamental na construção de elementos materiais, coisas, artefatos sonoros, que vão agenciar ações de interação social. A peculiaridade do estúdio reside no fato de que o processo de interação ocorre entre sujeitos que estão equalizados no processo musical, ou seja, entre os músicos que são reciprocamente reconhecidos como atores sociais importantes no grupo sonoro, e que ali estão reunidos para ensaiar ou gravar um trabalho. Isso, de fato, já é um caráter distintivo, haja vista que não é qualquer um que “entra em estúdio”, é preciso ter capital social na cena. De toda forma, é um lugar de intercâmbio entre os artistas e suas produções, espaços de conexão e efetivação de projetos.

Fisicamente, um estúdio é um compartimento totalmente fechado, haja vista a necessidade da característica acústica necessária para ser uma sala de retenção de sons. Um ambiente com características específicas, como paisagem sonora²⁹⁹ (SCHAFFER, 2001), portanto, dotado do seu *Stimmung* (SIMMEL, 2009). Nesse lugar estão colocados os meios tecnológicos, os aparelhos de eletrônicos de som (equipamentos como amplificadores e cubos, *samplers*, computadores, *softwares*, mesa de som, sintetizadores, caixas de alto-falantes) que possibilitarão tornar a música um artefato dotado de agência, porque se materializará o suporte que a comporta – CD, principalmente, mas outras formas de armazenamento e compartilhamento. Estão ali também os instrumentos musicais – violões, guitarras, baixos,

²⁹⁹ O conceito de paisagem sonora está na confluência de três áreas de estudo: a ciência da física do som (acústica e a psico-acústica), a ciência do homem em sociedade, haja vista a afetação do som que é produzido; e as artes, (notadamente a música), o que remete ao campo da criação e da imaginação das “paisagens sonoras” que são tomadas como ideais. Assim, diz respeito a “um campo de interações”, no qual “os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos)” (SCHAFFER, 2001, p. 185).

teclados, bateria, menos comum, mas também o set de percussão e teclados -, embora normalmente o artista que vai gravar prefira usar seu próprio instrumento no trabalho. Sigamos a “definição” do que é um estúdio do ponto de vista da interação entre todos os agentes que o compõem, sejam objetos ou humanos, segundo o antropólogo e músico Paulo Menotti Del Picchia:

Os estúdios são elementos fundamentais no fazer musical urbano contemporâneo. [...] Ouso afirmar que é dentro dos estúdios que podemos observar os discos em construção, não como dispositivos fechados e prontos, mas como processos associativos entre humanos e não humanos, músicos e computadores, técnicos de mixagem e microfones. O estúdio é o recinto dentro do qual os sons são manipulados. Ele cria um “dentro” e um “fora” a partir da manipulação sonora. Tem como uma de suas principais características físicas o isolamento acústico, além de toda uma rede de complexos equipamentos de áudio (DEL PICCHIA, 2015, p. 119).

Tudo que se passa no estúdio é atravessado pela música. Daí que, normalmente, as conversas são traduzidas ou atravessadas pela linguagem musical. A economia dos diálogos geralmente obedece às regras de interação que se estabeleceram em outros momentos. Muitas vezes os músicos se expressam com o termo “combinação” quando realizam um trabalho em estúdio com outros músicos com os quais têm afinidades eletivas. Daí que normalmente “entrar em estúdio” para um trabalho de gravação é um fim. Do ponto de vista do músico, é o reconhecimento do seu trabalho, porque, como se trata de uma gravação, é um momento fugidio que será perenizado na sua atuação; e do ponto de vista artístico isso requer um ato performático na execução da função que tem que desempenhar nesse espaço.

Essa perenidade vai se materializar no suporte material disco, via de regra. Isso significa dizer que, como objeto artístico que irá para o meio social, tanto de escopo do grupo sonoro quanto para a “sociedade lá fora”, ele produz relações sociais ao agenciar as formas de interação entre os indivíduos artistas-sujeitos que resultarão na sua concepção material. Dessa forma, um estúdio é um ambiente onde se pode notar essa ligação entre a ação humana – discurso, execução de um instrumento, etc. – e a ação sonora.

Os guitarristas Davi Amorim e Kim Freitas³⁰⁰ que aparecem em falas de outros interlocutores como dois grandes nomes da música instrumental da cidade”, têm no estúdio de gravação o lugar de marco das suas carreiras. Para ambos, o estúdio foi o primeiro lugar de

³⁰⁰ Sobre “sua música”, diz o guitarrista: “Sempre fui um músico de música instrumental! A gente não fica milionário! Mas a realização é imensa! Hoje, é praticamente só que eu faço! Nessa vida musical eu aprendi: se você acredita na sua música, a sua música acredita em você! É o que basta!”. Instagram de Jonathas Gouveia. 29 out. 2020.

atuação, ao que remetem ser um local de aprendizagem, “uma escola”. Integrantes do mundo musical, ambos apresentam perspectivas aproximadas sobre a realidade atual das atividades em estúdio. Com destaque, apontam que nos últimos anos o músico teve que se adaptar às mudanças que o contexto contemporâneo impôs: o músico deve ter conhecimento sobre gravação, sobre tecnologias e sobre o mercado; é um músico que não mais apenas toca ou grava, mas sim que é cobrado em todos os estágios do processo de estúdio e do próprio processo criativo.

Davi Amorim iniciou sua carreira fazendo trabalhos de estúdio no “fervescente mercado” dos anos 1990: a cena de brega, de música regional e de música gospel impuseram que a gravação fosse a finalidade do mercado, o que correspondeu às deficiências no mercado na década anterior. Mas ali o músico era um “executor”, tinha contato com o que estava pronto e colocado para a execução, o que é bastante distinto da cena contemporânea de gravações, na qual o músico, ressalta, “de certa forma faz parte do processo criativo”. Isso porque, geralmente, o músico que é requisitado para uma gravação – termo nativo para se referir a atividade de gravação – é aquele que já tem uma extensa experiência com estúdio porque tem um, onde faz suas gravações autorais. Para ele, isso passou a ser um critério para o músico ser chamado para um trabalho.

O guitarrista Kim Freitas converge com a opinião de Davi Amorim. Nas suas palavras:

Gravação é uma grande aprendizagem para músico. E o músico tem que dominar a gravação; hoje o músico faz gravação on-line e presencial. Ambas têm especificidades, mas agora, é o músico o responsável. Por isso tem que saber de técnica...edição, software, edição de partitura, equalizar, masterizar. Isso antes era função de um técnico. Hoje o músico tem que ser técnico. E isso é só um ponto, porque também tem que ser empresário, fazer a gestão de sua agenda...é uma empresa, tem que ter meta.

Como se pode notar, o *músico-lógico* é a característica fundamental do processo musical contemporâneo, uma tendência do contexto de interação nos processos globalizadores. Questões antes tidas como extramusicais hoje são parte inseparável da atividade de músico como uma obrigação da profissão.

Ainda que essa narrativa do “romantismo” contida na atividade do músico que é alguém dotado de um dom extraordinário e que isso basta para que possa fazer seu “trabalho” tenha ascendência, no meio musical contemporâneo é muito difícil que os músicos se pautem apenas por essa perspectiva de vida. A vida corrida e a facilidade de acesso às informações criaram um universo maior de possibilidades, de maneira que se apresenta uma espécie de “darwinismo musical”: é preciso que haja uma constante formação dos músicos, e em todas áreas. Sobre isso diz o músico, arranjador, professor e proprietário de estúdio Luiz Pardal:

Hoje o músico tem que ser completo, ou buscar o mais próximo disso. Quando cheguei em Belém [vindo da cidade de Altamira, interior do Pará] quase ninguém sabia ler [partitura]. Eu fui um dos primeiros do campo da música popular a ler. Mas eu vinha do erudito. Depois fui dar aula. Muitos músicos que estão aí tocando estudaram comigo. Eu sempre bato nessa tecla: o músico tem que ter formação acadêmica hoje em dia, é uma exigência, as portas se abrem. Claro, mas se ele for um bom músico também, responsável. Vejo alguns fatores como essenciais: primeiro, esse que falei da formação; segundo o músico tem que ser um bom administrador da carreira; terceiro, tem que saber de tecnologia; e [quarto] tem que ter uma mente aberta pra música, ouvir tudo, tocar tudo. Antigamente havia uma sectarização clara, até mesmo um preconceito, músico de popular dizia que cara do jazz colocava milhões de notas sem necessidade, o cara do jazz falava que o popular era muito simples, não cobria a música, aí o cara do jazz falava que chorinho era repetitivo, já viu né? Músico de jazz quer improvisar. Hoje em dia isso mudou: o músico tem que ser completo pra estar no mercado. E eu falo isso nas aulas e em conversas, não pode haver barreiras.

Essa fala ratifica o que outros interlocutores já haviam assinalado, que é o papel de destaque de Pardal na cena paraense. Certamente, sua trajetória acadêmica – o músico é doutor em Composição (UFBA/UFPA) – sustenta que ele seja esse “ponto referencial” no mundo da canção como um todo – como vimos, ele foi arranjador de três edições do Terruá Pará, para ficarmos em um exemplo.

Proprietário do Midas Amazon Studio, junto com o pianista Jacinto Kahwage, me informa Pardal que esse foi o primeiro estúdio com tecnologia digital de gravação na cidade. Nele realiza a atividade mais arranjador e produtor, sendo o responsável por inúmeras gravações de diversos artistas e alguns números do emblemático investimento institucional Projeto Uirapuru – O Canto da Amazônia, uma coletânea de CD’s de artistas da região patrocinada pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Mas ressalta que, embora hoje em dia a gravação seja muito mais fácil de se fazer, o que faz de fato o diferencial em um trabalho não é apenas o domínio da técnica e da tecnologia, mas sim a qualidade do artista e do seu trabalho.

De fato, pude visitar vários estúdios na cidade e seus proprietários remeteram a que pudessem empreender na montagem de um estúdio a essa relativa facilidade de aquisição de material tecnológico para aparelhar os estúdios. Enquanto realizo entrevista com o cantor e compositor Rafael Lima, ele está fazendo trabalhos de gravação de um de seus projetos. E fala sobre isso como um dos motivos para que, na música paraense contemporânea, a questão do regionalismo seja tergiversada, porque, como temática norteadora, foi afetada por essa “disseminação” de lugares para gravar proporcionaram o surgimento de vários trabalhos com distintas visões e propostas. Ou seja, por haver essas várias possibilidades de gravação se

instauram vários e diversos projetos, que vão do regionalismo até a perspectiva de fazer uma música que seja global, estilo *world music*.

Inclusive, essa perspectiva da globalização como possibilidade de que se possa adquirir material técnico – busca de informações e formação em sites e cursos via internet com importantes nomes da área – e tecnológico – acesso aos benefícios que o barateamento e a facilidade de aquisição a *softwares*, material de som, material para gravação, etc. – significou uma inclusão no mercado global da música popular. Isso liberou o caminho para a montagem de estúdios com alta qualidade de material tecnológico, o que por sua vez repercutiu no aumento de trabalhos de produção e gravação e, conseqüentemente, maior divulgação e possibilidade de inserção no mercado, além de se mostrar como uma possibilidade de resistência – e utilização desse discursos por parte dos artistas e proprietários de estúdios – às grandes corporações de produção musical e ao mercado musical instituído.

Mas isso de se deve não apenas ao aparato tecnológico, mas também técnico, da formação dos profissionais que atuam na cidade. Sobre gravações, diz Luiz Pardal:

Em Belém [hoje] tem muitos estúdios. Imagina que a primeira vez que eu gravei que foi em 1977, no Festival Três Canções para Belém, eram dois canais: um canal para o cantor e o resto pra banda. Era uma música do Pedrinho Cavallero e do Jorge Andrade, um frevo. Depois, na Feira Pixinguinha [1980] aí o cara já trouxe uma máquina do Rio de Janeiro com quatro canais. Então hoje há uma riqueza de gravação, naquela época era uma pobreza. Mas isso de ter essa riqueza hoje, de uma grande melhora técnica, é preciso falar que tem muita gente boa, muitos compositores bons, da nova e da novíssima geração. Acho que esses espaços [estúdios] possibilitou vários projetos, a que os artistas não se prendessem ao trivial do tacacá e tucupi por medo de não terem canal para mostrar seus trabalhos. Eu acho que essa visada [regionalista] tem grande força hoje porque vem desde aquela época de ter que gravar o que de certa forma tinha mais chances de vender. Isso sem contar que hoje tu grava e divulga tu mesmo e pronto.

Do dito acima podemos tirar alguns pontos para observação. Mas o ponto central é a associação que o interlocutor faz entre as possibilidades de “inovação” na música paraense como resultado do desenvolvimento técnico e tecnológico; a liberdade de gravar e divulgar – haja vista a grande oferta de estúdios, técnicos e produtores de qualidade – pode ser um fator para que os discursos cancionais enveredem por outros meandros que não apenas do regionalismo.

A seguir um quadro com os estúdios listados após um levantamento de campo. Alguns citados por interlocutores ou aparecem em anúncios e ou gravações. Destacam-se aqueles que pertencem a músicos que atuam nessa cena de canção, embora aqui apareçam outros, que

normalmente são “rotulados” como destinados – também – a determinados gêneros ou estilos (da cena rock, brega, etc.). Nota-se, então, uma ligação entre os proprietários e a referência dos músicos a esses espaços, o que ratifica a existência de uma circularidade de informações entre os agentes.

Quadro 6: Estúdios na cena local

Nome	Categoria	Proprietário
Casarão Floresta Sonora	Estúdio de gravação e produtora	Leo Chermont e Dan Bordalo
Rosário Soluções em Áudio e Música	Loja de instrumentos musicais e estúdio de gravação	_____
Sound Master Digital	Estúdio de gravação	_____
Mango Studio	Estúdio de gravação	Odorico Nina Ribeiro
Estúdio Jungle Sound	Estúdio de gravação	_____
Ver-O-Som Studio	Estúdio de gravação	_____
Estúdio Gravasom	Estúdio de gravação	Carlos Santos
Estúdio Edgar Proença	Estúdio de gravação	Fundação de Telecomunicações do Pará
Studio C Produção de Fonogramas	Estúdio de gravação	_____
Studio Mix Production	Estúdio de gravação	_____
Fabrika Studios	Estúdio de gravação	Jayme Katarro
Pulsar Studio	Estúdio de gravação	_____
Studio A	Estúdio de gravação	_____
Studio Viktor	Estúdio de gravação	_____
Alquimia Digital Studio	Estúdio de gravação	_____
Estúdio Apce Music	Estúdio de gravação	Assis Figueiredo
Hey Ho Studio	Estúdio de gravação	_____
Legacy Studio	Estúdio de gravação	_____

Zarabatana Produções	Estúdio de gravação	Ziza Padilha
Soft Áudio Estúdio de Ensaio e Gravação	Estúdio de gravação	—
Dedê Estúdios	Estúdio de ensaio e gravação	Dedê dos Teclados
Classe A Estúdio Musical	Estúdio de gravação	—
Midas Amazon Studio	Estúdio de gravação	Jacinto Kahwage e Luiz Pardal
Fluxo Estúdio	Estúdio de gravação	Delcley Machado
Callado Estúdio e Produções	Estúdio de gravação	Pedrinho Callado
Estúdio Ná Figueiredo	Estúdio de gravação	Ná Figueiredo
Guamundo Home Stúdio	Estúdio de gravação	Renato Torres

Dos estúdios listados acima, aqueles que são os mais “usados” pelos artistas da cena da canção são: Estúdio Apce Music, Midas Amazon Studio, Casarão Floresta Sonora, Estúdio Ná Figueiredo, Fluxo Estúdio, Guamundo, Zarabatana Produções e Callado Estúdio.

Na cena de Belém, encontro em estúdio é uma das formas mais precisas de estabelecimentos de sociabilidades entre os agentes sociais, um espaço social que dita a sonoridade da cidade, como propôs o título de uma palestra em evento promovido pelo Estúdio Casarão Floresta Sonora, cujo mediador foi o produtor Assis Figueiredo, do Estúdio Apce Music.³⁰¹ Essa afirmação de que o estúdio faz a “sonoridade da cidade” aponta no sentido de que a produção passa pelo estúdio, e ali que ganha materialidade a ideia – e a ideologia – musical, quando os criadores, produtores, músicos se reúnem e produzem o objeto sonoro que irá ser colocado para circular na sociedade.

Segundo Eduardo Dias, teria ocorrido um boom de estúdios na cidade, resultado da movimentação desencadeada pelos projetos institucionais dos anos 2000, como o Terruá Pará, que fomentaram o desenvolvimento da música paraense injetando novos atores e para atender a demanda do mercado nacional e global por uma música paraense-amazônica; em consequência da afirmação desses estúdios, o que possibilita o registro da produção com mais facilidade, ocorreria essa ampliação do mercado musical local. Isso na esteira do uso das

³⁰¹ “Produção musical paraense é tema de oficinas e workshops oferecidas pelo Festival Floresta Sonora”. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/09/13/producao-musical-paraense-e-tema-de-oficinas-e-workshops-oferecidas-pelo-festival-floresta-sonora.ghml>. Acesso: 11 jul. 2020.

possibilidades tecnológicas por parte de produtores e dos próprios artistas. Tomo essa narrativa como um dos motes para lidar com os estúdios como importantes pontos de rotação na cena local.

Então, o estúdio passou a ser um lugar de canção na cena local e espaço de possibilidades para os artistas que atuam em outras esferas, como a cena translocal. Também é um local de trocas nesse processo de interação que propicia, por ser um espaço específico de atuação no processo musical.

O trabalho em estúdio é um processo demorado. De toda forma, como disse anteriormente, promove uma particularidade associativa porque a interação que se estabelece no seu ambiente é entre atores conhecedores de um código preciso, que é a linguagem musical. Sobre isso, diz o músico e proprietário do estúdio Callado Estúdio e Produções, o músico Pedrinho Callado, em entrevista realizada no seu estúdio:

Montei esse estúdio, onde produzo e gravo um monte de parceiros. Acho que o registro dos trabalhos, com qualidade, é fundamental para fortalecer a própria categoria. Além do mais, é um fortalecimento pro trabalho autoral. Aqui já gravei várias canções de participantes do festival de Ourém e de outros festivais, para a inscrição. O bacana é que temos aqui a liberdade de fazer a música conversando, indico coisas, timbres, instrumentos. É uma construção interessante que só no estúdio é possível fazer. E outra, isso vai ficar registrado, então que ser bem feito. Mas também isso [se deve à] facilidade de acesso às informações de gravação, ao material técnico.

O estúdio é para o *músico-lógico* um espaço de produção, de trabalho de gravação, por conseguinte um meio financeiro, mas também um laboratório, no sentido de que podem ser feitos “experimentos sonoros”. Sobre isso diz Delcley Machado:

Componho com parceiros. Na verdade, eles me mandam letra e eu faço a música e os arranjos. Gosto de fazer esse processo no estúdio, como experimentos, o que não quer dizer que sempre vai ser assim ou daquele jeito, nem sempre vai entrar na construção da música o que é criado. Mas tem sempre muita coisa, no estúdio, e isso é bacana como um espaço para criar. É fundamental para a música autoral.

Vemos que ambos os interlocutores citam o estúdio como um meio para fortalecimento da música autoral. Mas, além disso, de espaço de gravação e do laboratório de criação, o estúdio é também um lugar de ensino-aprendizagem no campo da música. Essa é uma forma de exploração desse ambiente que é ressaltada pelo baterista Thiago Belém.

O estúdio é um lugar que pode ser explorado de várias formas. Aqui gravo, ensaio, crio, mas também uso para ensinar. Dou aula de música aqui. Então nesse sentido, é uma sala de aula. Meus alunos assistem e praticam os exercícios. O material está todo aqui. A bateria montada sempre, porque é meu meio de vida. Tô sempre praticando, exercitando. Gravo também aqui. E ensinar é uma das formas de utilização desse espaço.

Portanto, mais do que apenas um lugar onde se “fabrica” música, o estúdio é um espaço de sociabilidades, de aferição de capital, de criação e de exercícios de elementos musicais. Ali estão colocadas as práticas de interação por meio dessa regularidade de encontros e agências. Durante a pesquisa, realizei entrevistas em estúdios. Algumas em momentos de trabalho de ensaio ou gravação do artista interlocutor, ou que então estava ali para participar de uma gravação, ou ainda porque é proprietário do estúdio. Isso permitiu que eu pudesse observar como o grupo sonoro estabelece suas – recorrentes, porque necessárias para a ratificação das instâncias que enfeixam tal grupo – práticas sociais. Notei “jeitos” bastante precisas de agir, o que permite dizer que as formas de comportamento em estúdios são atributos dos agentes integrantes do código de comunicação entre os artistas da música que demonstram claramente ser o resultado construído ao longo de uma trajetória de interações.

Mas isso não é uma “regra de etiqueta” da profissão seguida universalmente, pois nem todos os artistas se comportam da mesma forma, o que dá margem para que os seus pares já apontem se terão sucesso ou não na atividade a ser realizada. Por exemplo, a forma de se comportar com relação aos equipamentos, se têm conhecimento prévio sobre como manusear, já diz algo sobre o músico. Aqui se nota que o capital técnico-instrumental também é um componente da competência de execução sonora do músico. E tudo no estúdio acontece acionando códigos precisos – termos como “faz a *cabeça de nota*”, “o *groove* tá muito longo”, “segue a *obrigação*”, “toca a *frase* inteira”, “hora da *modulação*”, “mete um *bend* na *guita*”, etc. – que aquela ocasião e espaço requerem. Todavia, são termos que são *falados*, têm sentido de orientação expressa verbalmente pelos agentes, produtores geralmente, destinada aos executores, como reiteraões – ou acréscimos – do que já está no plano original, *escrito* na partitura ou nas anotações guias, haja vista que nem todos os músicos são leitores de partitura.

Aqueles que têm mais experiência geralmente fazem com mais rapidez a gravina. Rapidez, entendido no grupo de músicos como eficácia na técnica e eficiência na prática do músico – cantor ou instrumentista –, é fundamental em uma gravação, por um fator determinante: as atividades em estúdio são computadas por hora de ocupação. Logo, quanto mais tempo se leva para fazer a gravina, mais caro fica o trabalho, mais gastos são necessários – diz um interlocutor: “gravina é música, mas é um trabalho, é tempo, e tempo é dinheiro”. Para

que essa atividade na gravina seja acionada com eficiência é preciso que músico tenha segurança no espaço de gravação. Em alguns casos é preciso fazer a “cobertura” de uma gravação, que é a regravação da mesma peça, ou trecho, por outro artista, e colocada na peça original.

É lugar comum que os artistas da música façam a comparação entre atuar no palco e atuar no estúdio. Isso gera um fator de referência, na medida em que um ou outro músico, instrumentistas principalmente, que execute a gravina com eficiência seja mais vezes acionado para a função. Mas, no meio musical, é preciso ser dinâmico em ambos os espaços – palco e estúdio – para pertencer ao grupo sonoro; os artistas da música popular da cena de Belém são integrantes de um grupo relativamente coeso porque se reconhecem, mutuamente, como portadores dessa eficácia legítima, embora seja preciso salientar que os conflitos entre as “opiniões” sobre eficácia ou deficiência na gravina também compõem o processo musical.

Disso surge uma observação importante. A ideia de um mundo da canção é legitimadora das relações que ocorrem como cooperação, mas também das relações de diferenciação, o que se manifesta, sobretudo, na ideia de “artista”. Ou seja, de um indivíduo destacado, o *outsider* de Becker (2008), do campo social. Dessa forma, para um indivíduo ser reconhecido como artista da música, deve necessariamente ter esses elementos que aponte anteriormente. De outro lado, essa cena de “nomes artísticos” vê outras cenas de “anônimos” como diferentes. Aí surge a figura do “rato de estúdio”. Trata-se um músico que é “especialista” em fazer gravações, tem segurança, mas faz o trabalho como um anônimo³⁰², diferente dos músicos da cena de canção que existem como figuração de um conjunto porque têm nome artístico, legitimado intragrupo para compor a configuração social mais ampla.

Mas o estúdio é lugar de canção peculiar, porque é onde está uma relação de conhecedores, sujeitos atuantes no mesmo *métier* em interação entre si. Nos espaços onde atuam em contato com outros indivíduos que apenas consomem música, certamente as formas de atuação e relação entre si e com os outros adquire outros elementos. Nos tópicos a seguir exponho material da etnografia de bares e casas de show como lugares de canção na cena local.

³⁰² Interessante: o “anônimo” é o artista de outra esfera, porque não tem nome artístico, algo distintivo, como tem o estabelecido na cena de canção. Geralmente, aqui fazendo uma sistematização de falas que convergem, são “músicos gravam tudo, e com todos: rock, do forró ao gospel, passando pelo brega”. Isso denota uma espécie de circunscrição “socioterritorial” do mundo da canção, e de sua escala aqui tratada, que é a cena local. Aliás, é essa circunscrição que faz um mundo artístico, como já havia apontado Howard Becker (2010). É comum também que “nomes artísticos” da cena de canção, de reconhecida consagração – instrumentistas, cantores – façam tais funções de gravina em outras cenas – como na cena de brega ou samba –, mas o contrário, embora ocorra, é mais raro. Isso permite em que se veja, pelo menos nessa situação, na verticalização de reconhecimento artístico.

5.3. Espaço Cultural Boiúna, o “Bar do Mário”³⁰³

Certa noite de maio de 2018 saí para mais um dos elementos do campo da pesquisa, a noite musical de Belém. O destino era o então denominado Espaço Cultural Sesc Boulevard³⁰⁴, para assistir a uma apresentação do show de música instrumental Antonio Abenatar e Grupo Reunion³⁰⁵ e, em seguida, travar contatos para conversas ou marcar entrevistas com os músicos. Era uma quarta-feira e dali eu seguiria para o Espaço Cultural Boiúna³⁰⁶, mais conhecido na cartografia musical da cidade como Bar do Mário. E assim o fiz – junto com os músicos, no carro de um deles, acompanhando discussões acerca de repertório, erros na execução como consequência de poucos ensaios, etc.³⁰⁷

A chegada no Bar do Mário foi bem cedo, por volta de 21:30. O início da apresentação marcado para as 23:00h. Esse relato trata de um dia de campo. Mas, normalmente, essa hora, as 23, é quando têm início as apresentações musicais nesse lugar de canção. A quarta-feira é dia destinado às apresentações de instrumental/jazz. Normalmente quem se apresenta é o grupo Cumbuca Jazz, embora outros grupos e/ou músicos do instrumental também se apresentem.

De fato, nas apresentações de música instrumental é visto como, por quem frequenta regularmente, como um dia diferente, como bem expressa essa fala de um cliente com quem estabeleci contato afim de que falasse da sua percepção sobre questão:

³⁰³ Mario Moraes é um destacado cantor da cena de Belém e citado constantemente nas conversas como o proprietário do bar que nos últimos anos se tornou o ponto de encontro de músicos na cidade. Foi vencedor de vários festivais na cidade e em outros lugares. Em 1984, no Festival de Música da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará foi o vencedor com a composição em parceria com Sidney Piñon, “Tocaia”, acontecimento e canção que se tornaram emblemáticas na memória da música popular paraense (Melhor Arranjo (“apenas voz e violão”), Melhor Pesquisa, Melhor Letra e Melhor Intérprete). Sobre isso ver: MOREIRA, 2014. Em suas apresentações a canção é sempre pedida pelo público.

³⁰⁴ Mudou de nome para Espaço Cultural Sesc Ver-O-Peso. Como um dos lugares de canção, será tratado mais à frente.

³⁰⁵ Diz o cartaz do show: “[Antonio Abenatar], saxofonista paraense, com extensa experiência musical e trajetória brilhante em diversos shows e festivais ao lado de grandes nomes da cena local e internacional apresenta repertório de música instrumental ao lado dos parceiros de longa data [...] o nome Reunion faz referência ao CD antológico do músico cubano Paquito D’ Rivera. Reunion vem formado por Joísta Kzam (teclados), Edu Costa (bateria), Assaid Sfair (percussão), Ney Rocha (contrabaixo). Centro Cultural Sesc Boulevard. Caderno da Programação do ano de 2018.

³⁰⁶ Um dos mitos da região amazônica, a Boiúna é uma cobra grande que vive nos rios, lagos e igarapés da região. Seus olhos irradiam uma luz vermelha muito forte que atrai navegadores dos rios que acabam por ser por ela devorados. O proprietário do bar, o músico Mário Moraes é um artista que emerge no cenário da cidade na segunda metade da década de 1980, com uma proposta musical que incursiona por motes regionalistas, inclusive com premiações importantes em festivais da época. Mais informações acerca dessa questão estão em trabalho anterior (MOREIRA, 2014).

³⁰⁷ Essa proximidade com os atores do campo foi fator essencial para o desenrolar das reflexões sobre os dados. Ao longo do trabalho emergirá algo neste sentido: ora eu ao pesquisador possibilitado ser um estabelecido, acompanhando tudo, ora era um outsider – o pedido de “retirada” quando se tratava de algum assunto para o qual a gravação ou observação não eram aceitas, embora deva dizer que isso raramente ocorreu. Inclusive, às vezes – certamente não sem certa dose de ironia – algum músico dizia: “liga aí teu gravador, isso que eu vou falar é importante”.

[É um dia] diferente pois os meninos tocam muito bem [...] é uma oportunidade de ouvir [música instrumental], o que quase não tem na cidade, não tem espaço, a rapaziada não curte. Aqui não, você pode ver o [guitarrista] Delcley [Machado], o [saxofonista] [Antonio] Abenatar e outros músicos de renome internacional, já tocaram na Europa, nos grandes centros.

A questão é que se trata de um espaço e de momento de encontro de músicos, ainda que entre o público estejam, obviamente, não-músicos. E essa possibilidade de encontro de músicos acaba sendo um mote para que outras pessoas para ali se dirijam. Nesse caso, o espaço da música instrumental é ocupado regularmente por artistas e músicos que têm experiência, reconhecimento. Nesse sentido, o capital social angariado por esses músicos é constantemente reiterado, adensado. Isso ganha mais peso ainda quando esses músicos locais acabam por fazer *jam sessions* com músicos do *cast* nacional ou algum músico estrangeiro que está em trânsito pela cidade, com shows.

É o caso de uma *jam session* que pude assistir no espaço citado, como a participação do baixista Ney Conceição, músico da banda que acompanha o canto mineiro João Bosco. Ney é paraense, mas radicado no Rio de Janeiro. De passagem pela cidade para uma apresentação no XXVI Festival Internacional de Música do Pará, em junho de 2013, esteve no palco do Boiúna onde tocou teclado com vários músicos da cena local. Interessante que a ressonância em ser “convidado” pelo baixista para fazer parte da *jam session* é uma forma de reconhecimento do capital social do artista convidado. Essa uma das apresentações marcantes porque Ney Conceição é tomado como uma das mais importantes referências dos músicos paraenses. Portanto, para além de meras apresentações, tocar junto é um fator de ganho simbólico para o artista no seu campo social mais imediato, que é a cena local.

Temos aí a manifestação da Relação-Nós (SCHUTZ, 1951) que se desencadeia a partir do *fazer música juntos* como o eixo fundamental na interação entre os artistas que se processa em um momento e espaço preciso quando estão tocando juntos. Dessa forma, cada músico participa com os outros músicos e ouvintes. Soma-se a esse processo, que é desencadeado por meio desse tocar juntos, outros agentes, como os compositores que são os criadores do objeto que promove a junção dos atores. Nesse mesmo sentido, o processo de interação especificamente entre os músicos se deve ao reconhecimento da existência das convenções cooperativamente compartilhadas, efetivamente dadas, entre atores envolvidos no de comunicação ali em curso (BECKER, 2010).

E isso o Bar do Mário proporciona, pois se tornou nos últimos anos um local – quase – obrigatório para onde acorrem músicos, artistas, intelectuais, locais ou estrangeiros. No âmbito local, é ponto de encontro de músicos, e assim se tornou um território da cultura musical. Vejamos um trecho da fala da musicista e produtora Carla Cabral sobre o lugar:

[O Bar do Mário] é um lugar que se diferencia de outros na cidade porque tem uma pegada cultural, o que não se encontra em outros lugares. É diferente porque é um local onde os músicos da cidade se encontram, dá pra reproduzir, considerando as proporções, uma apresentação que você montou para um show, o que não dá pra fazer em um bar esculhambado, que não tem estrutura. Tem ainda o reconhecimento [do trabalho] pelo público e pelos artistas que frequentam.

É, portanto, um espaço praticado porque possibilita trocas de experiências, de ideias e formulações iniciais de projetos entre os artistas. No decurso das práticas de interação ali efetivadas desenvolvem-se as tentativas de tecer ainda mais contatos nas redes sociais e reconhecimento de capital social entre os músicos frequentadores. Como espaço dotado dessas características pode-se aventar que o Espaço Cultural Boiúna tem esse destaque em discursos que se originam de duas “fontes”: externa, haja vista que os atores “falam” sobre ele, o que tem como exemplo o trecho citado anteriormente; de outro lado, de origem interna, haja vista a publicização de imagens em redes sociais virtuais e outros meios de comunicação que destacam a frequência “especializada”, o que tem como exemplo a imagem a seguir, na qual estão reunidos destacados artistas da cena local.

Imagem 9: Jam session no Espaço Cultural Boiúna



Sentido-horário: Renato Torres (cantor e compositor), Diego Santos (violonista), Delcley Machado (guitarrista), Antonio Abenatar (saxofonista), Floriano (violonista, cantor e compositor) em uma *jam session* no Bar do Mário. Fonte: Facebook.

O bar está localizado nas proximidades da área central da cidade de Belém, o que certamente contribui para que tenha constituído um público frequentador assíduo e regular nas quartas-feiras. Aliás, isso é um fator de destaque, pois, embora não seja o único, é “um espaço [o lugar e o dia] de resistência em Belém porque tem música instrumental de ótima qualidade”, como em certas ocasiões fala ao microfone o saxofonista e *band leader* do grupo instrumental Cumbuca Jazz, Alexandre Pinheiro.

O bar foi inaugurado em 2010. Funciona no andar térreo de um casarão que está localizado na Rua dos Pariquis, em Batista Campos – bairro “nobre” da área central, bem próximo ao limite sul com o Jurunas – bairro localizado na área periférica³⁰⁸. Em um salão, estreito e comprido estão dispostas mesas e cadeiras. À direita de quem entra, descendo um degrau por uma pequena porta, está o palco. À esquerda, o balcão, tendo ao fundo as geladeiras e as prateleiras onde estão as garrafas de bebida. No fundo do salão estão a cozinha e o banheiro masculino. O banheiro feminino está ao lado do balcão. Ornando as paredes, cartazes de shows e fotografia de artistas da música que se apresentaram ou se apresentam no lugar. A estreiteza e o teto baixo dão um ar ao mesmo tempo rústico e intimista: embora seja um bar, portanto um ponto comercial, a principal motivação para a existência do espaço é proporcionar apresentações de música ao vivo num processo de interação *face-to-face* constante entre o público e o/os artista/as que se apresentam caracterizado pela ambiência – a luz fosca do salão, por exemplo, dá um ar obscuridade aos indivíduos que ali se encontram sendo contrastada pela luz do palco, que ressalta o artista.

Essa proximidade do público com o palco promove um tipo de interação social que se reflete nas apresentações. Isto não é regra, mas é muito comum que o músico que está se apresentando “atenda um pedido” para executar uma canção ou uma peça por se ver nessa forma ligação direta propiciada pelo espaço. No entanto, a existência de um palco estabelece a distinção público – artistas. Dessa forma os *guig's*, geralmente a forma de apresentação nesse espaço, são realizados com características de um “tipo de show”. Mas nesse espaço também ocorrem “shows”, no sentido pleno do termo, ou seja, uma apresentação mais formal, com repertório definido em um show ensaiado.

³⁰⁸ Tomo essa posição baseado na literatura sobre espaço urbano que aponta essa dicotomia a partir das relações sociais capitalistas que contribuíram para a produção do acesso desigual aos meios de produção, circulação e troca de riqueza social, de serviços e equipamentos urbanos nas cidades brasileiras, mas também nas narrativas do campo que ainda tratam dessa forma esses setores da cidade, quando afirmam que o Bar do Mário fica numa “área de fronteira na cidade”, o que contribuiria para o seu aspecto particular. No entanto, nos últimos anos a área do Jurunas tem sido transformado devido a um “processo de saneamento e urbanização”. Isso significa dizer que essa distinção “centro” e “periferia” é resultante do processo histórico que dotou a sociedade com essa forma de leitura do espaço da cidade de Belém do Pará.

Independentemente do tipo de apresentação, não é cobrado ingresso. O que “paga” os músicos é a forma de cobrança de *couvert* artístico (“serviço” artístico-musical prestado), forma de pagamento algo comum nos bares de música ao vivo na cidade, um valor pré-definido que é acrescentado na conta final do cliente e que é repassado integralmente ao artista que se apresentou. Sobre essa situação me relatou um músico, apresentando a noção de gosto como performance:

[Como músicos] nós não temos nenhuma garantia [legal] como trabalhador. Não temos aposentadoria, ou um órgão que nos assegura alguma coisa. Geralmente, nossas apresentações não são respaldadas por nenhum documento. Os contratos com o bar são feitos na conversa, e é isso que nos garante o trabalho...um *gig* é sempre bem-vindo, para muitos garante o café com pão do dia seguinte, uma passagem de ônibus. Mas acho que um diferencial que tem aqui no Bar do Mário é que há um grupo fechado de músicos que pode se apresentar. São músicos reconhecidos no cenário local, com longo histórico. Só toca música boa, de bom gosto. Eu já fiz algumas temporadas aqui, o que me garantiu um bom dinheiro.

O interlocutor citado se apresenta há anos ali. Embora seja pertinente a valorização do *gig* e o dinheiro³⁰⁹ do *couvert*, além de músico ele também é funcionário público, como aliás é grande parte dos artistas e do público que frequenta o Boiúna. Então, de certa forma, as apresentações lhe rendem angariar elementos como capital social e cultural. Ou, de outro lado, isso é uma consequência, haja vista que sua autoridade artística na cena musical da cidade lhe é dada por uma atuação longa no mundo artístico da cidade, onde atua desde a segunda metade dos anos 1980, e é certamente o que lhe garante participação nesse grupo circunscrito que se apresenta no bar.

As apresentações no bar buscam atender vários gêneros musicais do que se pode enquadrar como MPB. Mas, “pioneiramente”, busca ressaltar o interlocutor, há um dia na semana – geralmente na quarta-feira ou sábado – em que se apresentam grupos de música instrumental, que buscam “fazer jazz na cidade, tendo em vista mostrar para um público mais amplo essa música”, como diz o saxofonista e *frontman* do grupo Cumbuca Jazz. Além desse grupo citado, também se apresenta ali no “dia de jazz” o grupo Reunion. Importante salientar que, embora sejam grupos formados por músicos distintos, há um intercâmbio de músicos entre esses grupos, haja vista que são conhecedores das mesmas peças que comumente se executa

³⁰⁹ No texto *Filosofia do dinheiro*, Simmel aponta o dinheiro como um “fato social total” tal qual o domínio maussiano define esta conceituação. Assim, o dinheiro, é um “agente” que movimenta a totalidade da sociedade e de suas instituições, sendo um símbolo, pois condensa e representa todas as relações sociais de forma mais unitária. Sendo assim, o dinheiro é uma metáfora da vida que, todavia dependente de outras ocorrências do campo social (VANDENBERGHE, 2005).

nas apresentações no Bar do Mário. Também contribui para essas permutas como interação o fato de que todos os músicos, de ambos os grupos, têm formação em música, alguns oriundos do Conservatório Carlos Gomes, e outros com formação em outras escolas.

É importante frisar essa questão do tocar jazz ao vivo em um bar porque, em algumas falas, isso aparece como a atração do bar para que o indivíduo tenha ido até ali. Esses se expressam como conhecedores do repertório e amigos dos músicos. Alguns deixam entrever isso como uma forma de distinção ante o restante do público. Cabe citar uma fala, de um jornalista frequentador do espaço:

Eu gosto de vir aqui pra ouvir todos que tocam. É a nata dos músicos que está aqui...Floriano [Santos], Andréa [Pinheiro], o Mário [Moraes]. Mas quando é dia de jazz me sento no balcão, de frente pro palco. Gosto dever as tocadass, os músicos se apresentando...poucos conhecem o que tá sendo tocado. É um repertório que é mais para outros músicos e para quem gosta e conhece, como eu. O interessante é que essa rapaziada já toca aqui [há] algum tempo, mas poucas pessoas sacam o som. Como disse, só músicos praticamente.

Cabe atentar a uma questão do relato. O “sacar o som” é uma forma de traçar certa distinção, haja vista que ao usar essa distinção, remete-se a questão de uma sonoridade como identificação por meio da fruição musical que, no caso do relato se trata de jazz/instrumental, acaba por ter uma amplitude restrita de público.

Ainda tomando esse relato como referencial, procurei falar com algum/alguns frequentador/res que não fosse músico a respeito dessa questão da identificação com o som a partir da fruição estética, ou seja, de uma relação com a música daquele ambiente que vai além da mera escuta desinteressada. Ademais, cabe aí ainda destacar a agência da música no que diz respeito ao relato do ouvinte, bem como da forma de relação entre os músicos e plateia, e entre os músicos; e também do *Stimmung* do ambiente onde ocorre essa relação. A seguir trecho de uma conversa com um frequentador “não músico”, um bancário. Sobre as apresentações de música instrumental, haja vista que era uma quarta-feira, “dia de jazz”, dele obtive o seguinte comentário:

Gosto mais quando é o Trio Lobita [Trio Lobita e o Quarto Elemento, nome completo do grupo musical] que está tocando. Adoro a [cantora] Andréa [Pinheiro] e o violão do Paulinho [Moura]. Gosto de samba. Sou do samba, que é o que eles tocam. Esses meninos do instrumental [jazz]...acho legal, mas não entendo muito. Fica pra quem entende. Mas interessante é que no dia deles dá bastante gente, às vezes é meio de semana é o pessoal tá aqui. Às vezes percebo um bossa nova, e até uma lambada no meio da apresentação deles. Mas esses dias [que eles tocam] venho mais por causa do público, dá bastante gente, é animado.

O grupo citado tem ainda na sua formação mais um violonista e um clarinetista, apesar do interlocutor ter citado apenas dois integrantes. Isso certamente se deve ao fato de que são os mais “conhecidos”. Portanto, nesses dois relatos vemos que as percepções sobre a música instrumental diferem, acenando em sentidos. Obviamente, outras percepções são acionadas também, como a dos próprios músicos. Segundo me relatou um guitarrista, que toca música instrumental no Bar do Mário, as formas de atuar variam de lugar para lugar. Sobre o espaço em questão, ele ali se identifica como músico de instrumental. Mas toca em vários outros lugares e vários outros gêneros. Acerca dessa situação, o instiguei a falar sobre sua percepção acerca disso, o que descrevo a seguir:

Aqui [no Bar do Mário] tu pode ver que é um público regular, esse pessoal vem aqui já [há] bastante tempo. Nos dias do instrumental, dá pra ver que é um público diferente. Eu toco com um monte de gente, trabalho só com música, por isso não dá pra ficar só no instrumental, tocando duas vezes por semana, isso quando tem. O público de instrumental ainda é muito pequeno na cidade. Mas, acho que mais importante é que tem esse espaço aqui. Tem outros, mas aqui é onde a onda é mais segura, mais pesada. Digo isso porque tem muitos músicos que vêm ver a gente tocar. E isso é um fator a mais pra tu fazer teu som. Não é uma disputa, mas um incentivo. Aliás, esse negócio de ficar falando de quem é melhor que outro tá por fora. Cada um faz seu som, sua onda.

Assim como há o “dia do jazz” há também os “outros” dias: “dia do samba”, “dia do voz e violão”, etc.³¹⁰ Essas rotulações são formas que os frequentadores criaram para se referir ao tipo de apresentação musical que é executado em determinado dia da semana. Ao longo das incursões ao local pude notar que, no entanto, isso não é o fator determinante para quem ir até o bar. Isso porque encontrei as mesmas pessoas em dias seguidos no espaço. Nos contatos com esses indivíduos, pude notar que se trata de ali terem um “ponto de rotação”, no sentido simmeliano: como alguns me relataram, mesmo que tenham saído de casa para ir a um aniversário ou casamento, antes de retornar para casa “tem que dar uma sacada [no Bar do Mário], porque sempre tem uma coisa bacana rolando aqui”. Portanto, paralelamente às incursões e circulações por outras formas de sociabilidade, aqui aparece no Bar do Mário o que se encontra como a finalidade – socialmente simbólica – do itinerário notívago.

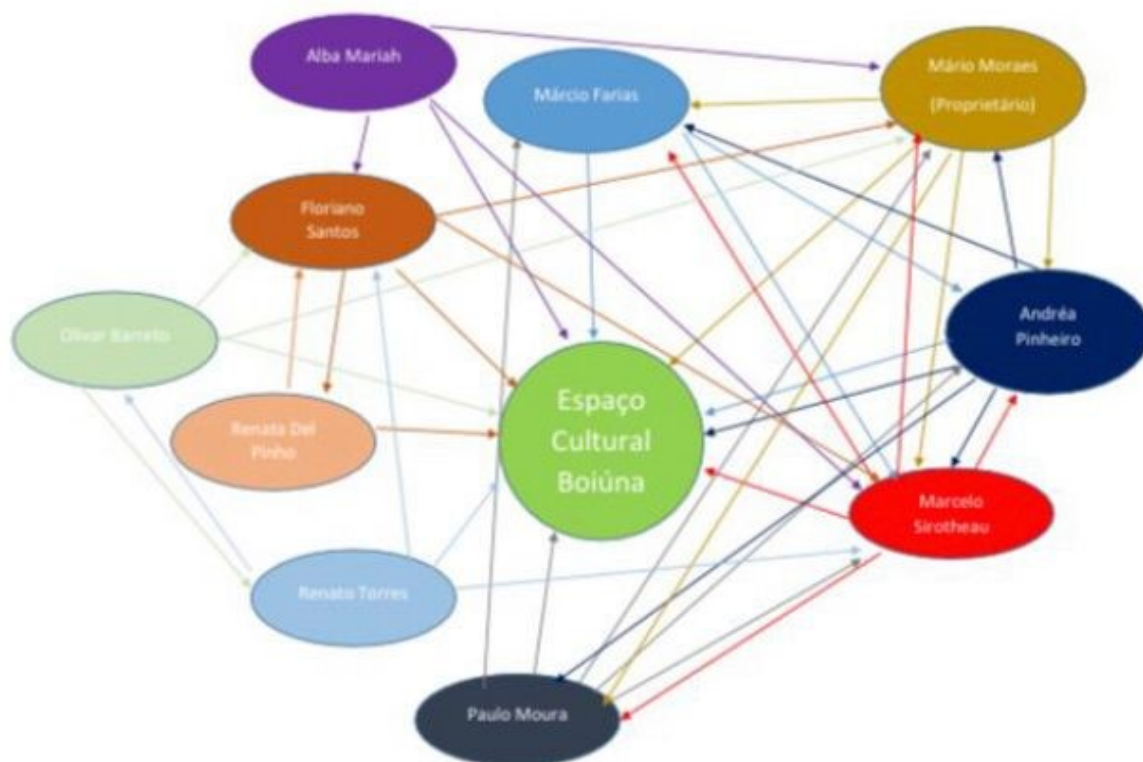
Quanto a questão dos músicos, a argumentação central é de que é um espaço propício para fazer um bom som. O seu *Stimmung* já permitiria isso. Mas é preciso ressaltar que também

³¹⁰ Também, nos últimos anos passou a abrigar exposições de fotografia e pintura. A fotógrafa Walda Marques ficou em exposição com registros fotográficos de artistas da música paraense por uma extensa temporada. Em dezembro de 2018 o guitarrista Delcley Machado fez uma exposição de pinturas (Exposição “Risco D’Água”) de sua autoria no período de uma de suas temporadas de apresentações musicais (show “Música do Mundo”).

há as questões de ordem material: a aparelhagem sonora é extremamente satisfatória para que seja feita uma execução musical. A essa questão, vários músicos se referiram. Cabe citar um trecho do relato de um:

O som [aparelhagem] pra quem toca, é fundamental. O músico tem que se ouvir, ouvir os outros instrumentos. É isso que faz o som. Quando o som [aparelhagem] não está legal, atrapalha, você não ouve o que está fazendo. Aqui tem um som bom, isso motiva a tocar, não tem desculpas.

Sociograma 2: Atores em ligações estáveis tecidas no/com o Espaço Cultural Boiuna



E assim, rotineiramente, nos últimos anos, nesse lugar os músicos têm tecido relações, “fazendo sons”, arquitetando diversas outras formas de interação – aniversário de um, feijoada na casa do outro, etc. -, reunindo-se ali mesmo em rodas de mesa que permitem ativações de memórias que emergem em narrativas, agendamentos e troca de informações sobre *gigs*, apresentações, gravações. Em outras palavras, se conformando como membros de um grupo específico que busca se autorreferenciar num microcosmos, mas que se tem consequências no macrocosmos. Isso se materializa nas participações em eventos musicais na cidade, em

parcerias para composições, para participações em festivais e diversas outras possibilidades que, no fim das contas, serve como elemento de legitimação de que se trata de um grupo.

O que pude notar é que as várias visões sobre esse espaço notívago como lugar de sociabilidades permitem também variadas formas de relação com e entre seus frequentadores. Ali se dividem experiências que têm como fundo uma paisagem sonora que é elemento fundamental no processo de socialização. Como um espaço privado, lugar de comercialização, o bar acaba por, também, ser um fator particular que se afirma publicamente nessas atuações.

Do ponto de vista socioantropológico, isso pode ser lido como uma tática que visa ratificar os nós das redes sociais que ligam esses atores sociais, nas ocupações de lugares na cena, na possibilidade de que sejam introduzidos outros elementos – e, embora difícil de acontecer, de saídas de integrantes devido aos conflitos –, por apadrinhamentos e afinidades em prática nesse cenário onde se implicam detentores de variados tipos de capital social. No fim das contas, o que está em jogo é o exercício da identidade social, a afirmação ou manutenção do nome artístico numa cena, como recorte de um todo mais complexo (estrutural), que envolve questões políticas, inclusive.

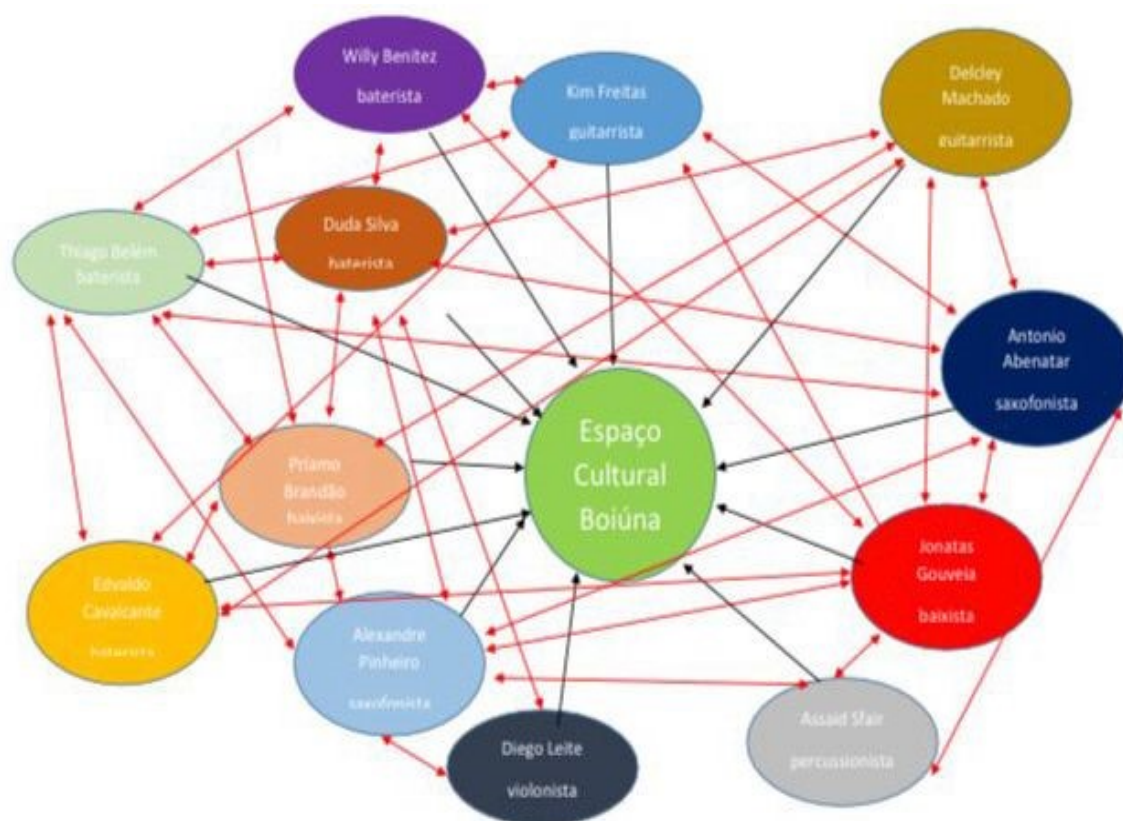
Na medida em que esses atores sociais são capazes de estabelecer precisos tipos de relacionamentos, ocorre então a sua inserção social no grupo. Geralmente, essa situação se “resolve” por uma espécie de manifestação de afinidades eletivas, as tais forças esparsas que se unem porque possuem elementos particulares em comum. Interessante que um músico tenha nomeado isso de “reconhecimento do talento do outro” como fator de reconhecimento, o que o permite o acesso ou a sua negativa, ao grupo. Dessa forma, fica patente a centralidade de alguns atores na formação do sentido de organização a garantir os elementos de ordem simbólica à cena em questão.

Acerca das questões de rotulação estética e de padrões musicais, as manifestações dos músicos se apresentam de forma variada. A maioria dos interlocutores é reticente em expor questões de valoração – de superioridade – das músicas executadas no Bar do Mário. Isso certamente tem ligação com o fato de que parte dos músicos interlocutores atua como músico acompanhando outros artistas de outros gêneros. Sobre essa questão, um dado interessante está no relato do cantor Rafael Lima:

A música paraense atual está muito divulgada. Mas é uma música feita pela mídia, o que é bom, pois gera meios de atuação pra gente. Muitos têm se dado bem nessa onda. Mas aí é quem tá na barca, por isso o cara tem que tocar, aparecer, pra ser chamado pra acompanhar esses cantores aí que despontaram no cenário nacional. Eu não faço questão. Quero tocar meu som. Pelo menos

por um tempo esses músicos de Belém tocam, porque a gente sabe que depois são os produtores que vão recrutar os músicos pra acompanhar esses artistas, gravar os discos deles, e geralmente escolhem os músicos de São Paulo. Mas vejo isso como algo bom, e também como um [dos fatores] que influenciou no que alguns chamam de nova música popular paraense, que é a garotada dessa geração [os cantores/ras] Arthur Nogueira, Felipe Cordeiro, Aíla, Natália Matos e outros. Mas pode ver que fazem música paraense que é nacional, sem aquele regionalismo antigo do tacacá e do jacaré. É na sonoridade que está a regionalidade...mas pra mídia ainda tem que ter os elementos visuais, as roupas de chita do carimbó.

Sociograma 3: Redes estáveis tecidas entre atores no/com o Espaço Cultural Boiuna



De acordo com esse ponto de vista, as redes são fundamentais para o músico. São elas, como relações de indivíduos relativamente estruturadas, que ditam as atuações em diferentes campos das diferentes cenas. E, nesse sentido, o Bar do Mário é um espaço praticado que se mostra como um território privilegiado de narrativas, opiniões e ações sociais, onde tive contatos e acesso a informações que propus trabalhar para uma profícua etnografia – como observação e como relato – sobre o processo musical no mundo da canção paraense. Nesse

sentido, é espaço consolidado na cartografia da cena local como um lugar estratégico para as interações intragrupo sonoro e de âmbito público.

Quando sugeri uma questão acerca da “panelinha” – *inner circle* –, alguns músicos de pronto discordaram da existência dessa situação. Para os interlocutores, tudo depende do talento do músico, “se ele for bom ele vai tocar, está tocando”. Por isso, “não adianta ficar reclamando, tem que correr atrás”. Por essa visada, trata-se, portanto, apenas de vicissitudes e contingência desse campo profissional; resta ao músico trabalhar para alcançar o círculo de reconhecimento de seu trabalho. O termo “panelinha” para se referir ao tipo de interação que privilegia relações entre pares num grupo social determinado, instituindo uma subcultura, encontra sua primeira formulação no trabalho de Howard Becker (2008) quando fala dos músicos de jazz em Chicago nos anos 1950.³¹¹

Talvez a negativa de que existam “panelinhas” pelos interlocutores tenha a ver com um certo sentido pejorativo que o termo contém no senso comum. Mas o utilizo no sentido de Becker (2008), como um grupo de prestígio recíproco, uma rede de relações algo fechado que, de certa forma, é fator de desenvolvimento de carreiras. Quando perguntei ao proprietário do Espaço Cultural Boiúna, o músico Mário Moraes como era o procedimento para fazer uma apresentação ali ele me respondeu que era algo fechado entre os próprios músicos, pois já havia um grupo que decidia quem tocava ali – ele é mais um integrante desse grupo.

Sobre essa questão, outro músico que toca ali respondeu que isso serve para manter a qualidade da proposta do espaço. E outro, que não se apresenta ali, comentou que não toca no espaço “porque não faz parte da elite, embora ande com eles.” Ou seja, há segmentação nessa interação como processo, haja vista que uma narrativa corrobora com a outra nessa percepção de que há um *inner circle* a ditar atuações, inserções, compartilhamentos e, em uma instância, legitimação de carreiras nesse espaço.

Para outro grupo, no entanto, tem peso considerável a questão da ligação direta, quando um músico indica outro de sua rede para algum trabalho. Ter trabalhado com um músico que está mais no *frame* da cena é certeza de reconhecimento e de que passa a existir uma grande possibilidade de ser chamado para uma *jam session* em uma canja, ou um trabalho mais sólido como uma gravação, ou ainda fazer uma temporada com outro artista. Daí que alguns artistas de fora do “círculo do Bar do Mário” vejam aí um grupo fechado a atuar. Isso é representativo de certa disputa simbólica no espaço.

³¹¹ Citando Everett Hughes, Becker diz que os indivíduos desenvolvem culturas ou subculturas próprias, que devem ser entendidas como “uma organização de entendimentos comuns aceitos por um grupo” (BECKER, 2008, p. 90).

No caso do Bar do Mário, como um *point* para os artistas da cidade – por isso um ponto de fixidez – e reconhecido nacionalmente, o que há é uma prática de fortalecimento da identidade grupal por meio da mobilização dos instrumentos sociais de uma rede fechada. Um exemplo é a recorrente referência dos interlocutores ao fato de que no bar ocorre a visita de artistas do *cast* nacional quando estes estão na cidade para a apresentações ou participação em algum show ou outro evento artístico, como foi apresentado no caso do baixista Ney Conceição. Daí que, embora sejam importantes as questões de ordem do indivíduo como ator social – nesse caso os músicos, que “devem” ter um desempenho individual significativo –, o cerne deste trabalho pretendeu tomar as relações sociais como o ponto fulcral para entender as interações sociais praticadas nesse ambiente específico.

5.4. Centro de Cultura e Turismo Sesc Ver-O-Peso

Antes chamado de Centro Cultural Sesc Boulevard (até 2019), o Centro de Cultura e Turismo Sesc Ver-O-Peso é um espaço arquitetônico destinado à realização de atividades culturais que se definiu como um *lugar de canção* dos mais destacados na cena da cidade. Isso porque é para onde e direcionou a prática de apresentações ao vivo, se tornando um importante espaço praticado de encontro de músicos e público. Foi inaugurado em 2010 como um local de oferta de serviços culturais, como exposição de fotografias e diversas artes visuais, cinema, teatro, dança, literatura e música

O prédio onde funciona o Centro está localizado em frente ao complexo turístico Estação das Docas do Pará, no bairro Campina. Compõe a área de entorno do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico do Ver-O-Peso, área tombada pelo IPHAN, parte integrante do Centro Histórico de Belém. Forma a estrutura física do espaço um nível térreo onde estão o acesso principal e uma Central de Atendimento. O primeiro pavimento tem um espaço multiuso, um auditório e sanitários. No segundo piso estão um salão de eventos, as salas de dança e oficinas. No terceiro fica a área de administração, banheiros e uma área de exposição de máquinas fotográficas antigas, e também um depósito.

Desde a sua criação como espaço para música na cidade, o Sesc destinou a organização dessas atividades musicais a dois funcionários, o jornalista Edgar Augusto, como Coordenador da Área de Música, e o músico e produtor Marcos Campelo, Assistente de Atividades Sociais da Área de Música. Ambos são nomes importantes na cena da cidade.

O primeiro tem uma biografia que remete às atividades musicais na cidade nos anos 1960 e 1970. Bacharel em Direito, atua como jornalista e radialista – iniciou no rádio em 1965. Também foi cantor e compositor. Mas se destacou na cena de música da cidade como crítico musical, escrevendo em jornais da cidade sobre a atividade musical local, a partir de 1980. Isso lhe proporcionou um contato direto e a possibilidade de sistematizar as atividades da cena como mediador cultural – cabe ressaltar sua atividade na coordenação e curadoria de festivais de canção, eventos musicais e na divulgação e trabalhos de artistas locais em seus programas de rádio, principalmente o longo A Feira do Som, na Rádio Cultura, do sistema FUNTELPA.³¹² Exerceu atividade no Sesc até o ano de 2017, quando se aposentou.

O segundo inicia sua atividade na segunda metade dos anos 1980. Oriundo de uma família de músicos, estudou musicalização no Serviço de Atividades Musicais da Universidade Federal do Pará.³¹³ Na segunda metade da década de 1980 passou a tocar na noite da cidade, momento em que junto com outros importantes músicos da cena contemporânea – Pedrinho Callado, Renato Lú, Ziza Padilha – integrou um movimento de música da periferia da cidade, no bairro do Jurunas, chamado CARAMUJU – Cantores, Artistas e Músicos do Jurunas. Também participou de principais atividades em festivais na região, angariando premiação em alguns.

A proposta lançada por esses dois agentes culturais para a movimentação musical no Sesc, desde 2011, se pautava em ter no centro cultural um lugar para exposição do trabalho musical na cidade, por meio do qual vários artistas do campo da música puderam apresentar seus trabalhos. Essa proposta seguia a diretriz nacional da instituição para a promoção da música popular: proporcionar apresentações regulares para que isso fosse um incentivo para outros artistas produzirem e poderem fazer a apresentação do seu trabalho.

Ao longo dos anos de atividade do centro cultural aqui delimitados³¹⁴ foram realizados, em média anual, 130 apresentações de música. Vários nomes atuantes nas cenas local, translocal e também atores do fluxo transnacional apresentaram seus trabalhos no palco do Sesc. Dessa

³¹² Mais informações sobre Edgar Augusto em: OLIVEIRA, 2000. (pp. 441-443). Sobre o Feira do Som é um “programa que divulga as novidades e os lançamentos, deixando o ouvinte muito bem informado sobre o que acontece no mercado fonográfico. O programa apresenta uma agenda completa de eventos culturais da cidade, entrevista artistas locais e nacionais, além de apresentar convidados em apresentações especiais. Programa de grande audiência, com mais de 40 anos no ar, a Feira do Som também abre espaço para quadros específicos, como o Cantinho dos Beatles e No tempo dos Titios. Na Feira do Som, o papo é música! De segunda a sexta, ao meio dia”. Disponível em: <http://www.portalcultura.com.br/node/489?page=13>. Acesso: 9 set. 2020.

³¹³ Atual Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA.

³¹⁴ A partir de 2012, ano de ingresso no mestrado pude acompanhar várias apresentações, cujos alguns registros são aqui tratados. Para a pesquisa do doutorado, as observações mais regulares, solicitação de entrevistas, interlocuções informais e a etnografia multissituada por meio do “seguir ocasiões musicais”, já com o embasamento da proposta do Projeto de Doutorado, foram efetuadas de maneira mais efetiva a partir de 2018.

forma foi que o lugar se consolidou como um ponto de rotação na cena de maneira que, para o artista que se apresentava ali, afluía reconhecimento e capitalização social no mundo da canção paraense.

Tendo sido ali realizadas inúmeras apresentações, o Centro acabou se tornando uma “vitrine” para os músicos do mundo, como define o espaço Marcos Campelo, um lugar que pela proposta – incentivo às artes musicais da cidade e, por conseguinte, instauração de um processo de formação de plateia para a música local – e pela manutenção das atividades – a regularidade e recorrência de apresentações, diz o interlocutor, de “músicos de excelente qualidade técnica, consagrados e novos artistas, figuras históricas fazendo som ao vivo”, fez com que os músicos da cidade, em grande medida, se interessassem em propor seus trabalhos para apresentar ali.

A característica de realização das apresentações ali difere de outros lugares de canção na cidade porque são apresentados shows, montados e organizados, ensaiados, diferentes dos *gigs* dos bares. Em certa medida as apresentações ali resultavam em apresentações mais estruturadas nos bares; e o contrário também: às vezes algumas músicas eram “testadas” em um *gig* e acabavam compondo o repertório do show do artista no Centro. Isso demonstra a circularidade informativa – efetivamente, um fator centrípeto – que caracteriza a relação dos músicos em seus estreitos contatos.

Em algumas conversas entre músicos das quais participei³¹⁵ era comum o proponente da apresentação do Centro convidar fazer o convite a outro músico que estava se apresentando. Este que por sua vez, já apontava outro como indicação para compor o grupo musical que iria fazer a apresentação. Isso é exemplo da permanente troca de confiança como mecanismo de solidariedade³¹⁶ para a manutenção da coesão entre os integrantes desse mundo.

A forma de seleção para participantes da programação do Centro seguia num processo de recebimento de propostas de apresentação, em formato de projeto – um *release* do artista ou grupo, uma gravação com uma ou duas músicas e um gravação de imagem. Isso passava por uma triagem no grupo formado pelos funcionários do Centro que atuavam no setor de música.

³¹⁵ O fluxo de falas é aqui sistematizado a fim de uma fixidez para tratamento do que foi dito, como discurso.

³¹⁶ Segundo Georg Simmel, na modernidade, com a afirmação cada vez mais extremada da impessoalidade, a confiança se tornou um imperativo ao processo de interação social, como “economia de crédito” – *Kreditwirtschaft* - que extrapola o âmbito meramente econômico, monetário. Sem essa possibilidade de relação de fé entre os indivíduos que estão em uma realidade eivada de elementos de afastamento, simplesmente a sociedade não se sustentaria, de maneira que a confiança é a força sintética incontornável para o processo de manutenção da coesão social (VANDENBERGHE, 2005; MOTA, 2017). Isso vale para o universo social estudado: embora se conheçam, troquem informações e regularmente atuem juntos, por meio de outros ou por reunião entre si, os músicos só podem se relacionar mediante a reciprocidade da boa-fé. Embora seja imperativo um discurso de coesão e unidade, não é raro desditas, confusões, acusações e outras formas de conflito entre os mesmos, o que possibilita que vejamos esse microcosmo como continente de vários dos problemas do campo social mais dilatado.

Segue um relato de Marcos Campelo acerca do processo e da mudança na dinâmica dessa seleção:

Os projetos chegavam para o Edgar Augusto, por e-mail ou em mãos, tudo muito direto. A gente selecionava desse material, seguindo uma fila por ordem de entrega. Muitos trabalhos que chegavam eram de pessoas que já conhecíamos da cena da cidade, o que também era fator para justificar a seleção: quem já tínhamos assistido alguma apresentação e sabíamos da capacidade artística e técnica, e do reconhecimento social, geralmente já teria um agendamento de apresentação; quem não conhecíamos, ou eu ou ele íamos assistir em algum lugar. Nos últimos anos aumentou muito a demanda de artistas e de público. Para os artistas, por exemplo, tivemos que criar o credenciamento, que já era uma espécie de pré-seleção.

Se no decorrer dos anos de funcionamento aumentou muito o número de artistas interessados em se apresentar, com relação a público sempre houve essa regularidade, porque a frequência dependeu sempre da atração: artistas não tão conhecidos para o grande público não atraíam com da mesma forma que artistas mais conhecidos – aqui falando especificamente do mundo da canção. Por exemplo, artistas paraenses que atuam na cena translocal e no fluxo transnacional (pude acompanhar as apresentações de Rafael Lima – 2015- e Nazaré Pereira – 2014) formaram um público mais específico – artistas, músicos, jornalistas, enfim, indivíduos do grupo sonoro. E mais numeroso ao mesmo tempo. Isso porque se trata de artistas consagrados no meio musical da cidade, embora tenham essa atuação em ligação com a Europa.

Ou então a apresentação de artistas que têm mais visibilidade na mídia televisiva. Em alguns casos havia a formação de um público mais específico: a apresentação de algum nome consagrado da cena de instrumental atrai um público de estudantes e outros músicos, daí o aspecto de legitimação que esse *lugar da canção* tem como espaço praticado. No entanto, diz ainda Campelo ao tecer uma breve comparação entre os primeiros anos de funcionamento e os momentos mais recentes, havia um problema de plateia.

O público era o problema no início do Sesc. Imagina pegar um músico do quilate do [guitarrista] Bob Freitas e ter na plateia três ou quatro pessoas. Isso aconteceu. No início foi assim com vários músicos. Mas foi daí que batalhamos a divulgação, boa a boca, chamando, pedindo aos músicos que divulgassem. O público aumentou, mas ainda manteve-se um frequência mais tímida em relação aos artistas locais: quem ia ver era quem conhecia o trabalho...mas os mais conhecidos levavam público grande, Lia Sophia, Lucinha Bastos, uma galera da nova geração que foi pra São Paulo, mas que fez show no Sesc e levou público, porque tem uma rede grande de seguidores na internet. E aí, também, aumentou o interesse de artistas em participar, se apresentar. Por isso tivemos que fazer algumas mudanças, e uma delas foi instituir o credenciamento.

Nota-se que o Centro Sesc Ver-o-Peso se criou como um espaço sofisticado no mundo canção popular paraense. E isso acabou se estabelecendo como um ponto de rotação para o

grupo sonoro, daí que durante o campo ali realizado pude observar e acompanhar que a produção musical local teve ali um importante ponto no seu circuito e projeto – se não o mais importante durante certo período – como espaço de divulgação. E acabou por estabelecer um “ciclo”: como havia esse espaço, a produção aumentou, houve uma diversificação, artistas se encontravam para produzir trabalhos juntos, novos projetos para apresentar ali como shows.

Na abertura das apresentações, quando até então atuava ali como apresentador o coordenador Edgar Augusto, este sempre fazia uma exposição da carreira do/da artista que ia ocupar o palco. E era sempre com empolgação que fazia essa apresentação ressaltando as características do artista ou grupo que iria se apresentar. Segue registro de uma fala de Edgar sobre a apresentação da banda Ferrovia Tex, em uma apresentação no Centro em abril de 2015:

O grupo Ferrovia Tex Blues é formado por Tony Lisboa, voz e gaita; Sérgio Barbosa, violão e guitarra; e Dan Bordalo, teclados. O show de hoje “Ferrovia Tex”. A banda foi criada com o objetivo de divulgar o blues. Nessa noite, o trio tocará *standards* de Jazz e do Blues. Divirtam-se. Agradecemos a todos pela presença. Tenham um ótimo show.

Em alguns casos, um artista ao se apresentar funcionava como “âncora”, pois sua apresentação era realizada com a “participação especial” de outros artistas. Nesses casos, a participação de um número maior de músicos era um atrativo à parte. Isso é um demonstrativo do potencial de enredamento entre os músicos do mundo. No show citado anteriormente fizeram participações especiais as cantoras Camila Honda³¹⁷ e Natália Matos, e o baterista Willy Benitez, que havia se apresentado no Centro em setembro do ano anterior, com o Willy Benitez Quarteto (Daniel Benitez, baixo; David Benitez, piano e teclado e Bob Freitas na guitarra), um show intitulado “Latin Jazz”.

Isso demonstra a circularidade de músicos profissionais que o ambiente do Centro propiciou. Em seguida, está a constituição do grupo sonoro como grupo identitário, haja vista que apenas os estabelecidos se acercam e se comunicam sobre as possibilidades de atuação. Isso é notado nas observações do campo, das ações cotidianas nos encontros para shows, em ensaios ou gravações. Mas, geralmente, nos discursos dos atores, não aparece essa noção de “panelinha” (BECKER, 2008), o que, obviamente, é fundamental para a coesão do grupo. Cabe aqui apresentar trechos de duas falas, do contato com dois músicos da cena local, sobre essa questão.

³¹⁷ Apresentou –se no Centro em março de 2014 com o show “Camila Honda canta Nara Leão”, e em janeiro de 2020 com o show “Borboleta Azul”.

[Músico em comunicação informal] Belém tem muitos músicos bons, pode ver que tem uma história de exportação de baixistas, Ney Conceição, Calibre, Mini Paulo...e todo mundo se ajuda. Quando tem um *gig* que não dá pra fazer a gente sempre passa pra outro, não tem dessa. O que ocorre é que uma apresentação como essa aqui [no Centro Sesc] é preciso fazer muito bem feito, aqui vem muitos músicos assistir os shows, então não é pra qualquer um. A gente toca, mas é observado pelos outros. Difícil ficarem falando, pelo menos eu não sei, mas aluno fala, compara. Por isso tem que ser profissional.

[Músico em entrevista] Eu acho que Belém é um celeiro de músicos bons. Lá [no Centro Sesc] é um espaço fantástico pra mostrar trabalho. Um ambiente muito bacana, uma estrutura de som e luz que te empolga, te ajuda muito, sem contar que tem um cachê bom. Por isso acho eu acho que é concorrido. Já toquei com vários [artistas] lá. Mas, acho que sim, tem um grupo de músico que é mais chamado. Isso significa o reconhecimento do trabalho. Mas não quer dizer que sejam os melhores, tem muito nego bom por aí. Talvez tenha sim isso de chamar fulano ou outro porque o cara tem experiência. Mas, não sei se é “panelinha” não. O que eu acho que acontece é que é de fora essa parada [de classificar].

As pessoas agindo juntas criam, em graus precisos de atuação em comprometimento, criam suas realidades, estas que por sua vez, as definem como agentes no processo musical. Portanto, ser um artista da música estabelecido no mundo da canção, ou um *outsider* a esse mundo é resultado do que o grupo definiu. Disso se segue a rotulação – intragrupo (resultante das construções dos próprios músicos) e extra-grupo (mediadores sociais) – do artista como integrante legítimo do grupo social.

A legitimação é resultado da rede de reações. Por exemplo, no dado tratado anteriormente, da apresentação do grupo Ferrovia Tex, as participações das cantoras Natália Matos e Camila Honda certamente se deveu ao trabalho que ambas desenvolviam à época com o tecladista Dan Bordalo. E daí se consolida um processo de complementariedade da identificação entre os artistas: Natália Matos e Camila Honda subsidiam a legitimidade musical do grupo no processo social, haja vista que são artistas de destaque no mundo. Por outro lado, também são também legitimadas, haja vista que se mostram como nomes artísticos pontuais, ou mesmo referenciais – porque convidadas para participação – no processo.

No caso da cantora Natália Matos cabe notar que ela manteve certa regularidade de apresentações no espaço do Centro Sesc desde o início das atividades desse espaço, embora tenha consolidado sua carreira como uma artista da cena translocal. Apresentou-se em abril de 2011, com o show “O Amor daqui de casa”; em abril de 2013, com o show “Natália Matos” (com os músicos Davi Amorim, guitarra e violão, além da direção musical; Rafael Azevedo, baixo; Márcio Jardim, percussão e Adriano Sousa, bateria. Convidados especiais Tom Salazar Cano, Dan Bordallo, Renato Torres e Patrícia Bastos); em setembro de 2015 apresentou o show

“Natália Matos – lançamento do disco Natália Matos” (com os músicos Igor Capela, na Viola e Guitarra; Priamo Brandão, no Contrabaixo e Márcio Jardim, no Percutaria); em julho de 2017, fez o show “Natália Matos”, com os músicos Dan Bordalo, teclados; Léo Chermont, guitarras; também se apresentou em março de 2019.

Essa perspectiva sequencial é fundamental para a recorrente legitimação do artista. Isso de certa forma, define um “padrão de ação” no processo musical. Portanto, para se tornar um estabelecido há uma série de elementos. O que importa para um profícuo entendimento do espaço como lugar de canção é essa interação entre os músicos e entre estes e o público: ali os músicos desenvolvem suas atividades como ocupação, numa visada de reconhecimento recíproco – daí a importância de entender a circularidade da comunicação e atuação de grupo – como uma cultura musical.

Em junho de 2017 e setembro de 2018 o músico carioca Chico Salém, músico que já havia tocado com artistas como Marisa Monte, Luis Melodia, Zeca Baleiro e há dezoito anos tocava violão e guitarra na banda de Arnaldo Antunes, apresentou-se em um formato de voz e violão no Centro. Em 2017 o músico fez outra apresentação que, dessa vez, teve a participação da cantora paraense Natália Matos. E em seu trabalho que veio divulgar na cidade, o disco “Maior ou Igual a Dois” – cujo eixo cancional é formado por narrativas sobre os encontros musicais que aconteceram ao longo da sua carreira -, Salém também teve a participação de outra paraense, a cantora Luê Soares. O contato de Luê com o músico certamente se deve ao fato de ela ter trabalhado com músicos que atuavam com Arnaldo Antunes, e, também, pela aproximação desses artistas com nomes da geração Nova Música Paraense da cena translocal, que além de Luê e Natália, tem em Felipe Cordeiro um destacado representante. Sobre seu contato com Salém, diz a cantora Natália Matos:

Conheci através do produtor [Guilherme Kastrup, sócio de Salém no estúdio Toca do Tatu, em São Paulo], mas quando estava lá, o Chico tinha ido morar no interior. Fizemos alguns contatos pela internet até que nos encontramos mais recentemente na Vila Madalena e começamos a pensar possibilidades de shows dele por aqui, cidade que ele disse que sempre quis conhecer. Por isso, além da vinda com Arnaldo para a Feira Pan Amazônica do Livro, e o show na Casa do Fauno, ele ainda ficará uns dias e fará mais uma apresentação no Sesc Boulevard. Fiquei bem feliz, vão ser dois shows muito bonitos.³¹⁸

³¹⁸ Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2017/06/chico-salem-em-belem-com-maior-ou-igual.html>. Acesso em: abr. 2020. Guilherme Kastrup foi produtor do primeiro disco da cantora, “Natália Matos”, de 2014.

Nas comemorações de 403 anos de Belém ocorreu uma extensa programação com a participação de dois artistas que atuam em esferas distintas da cena local. A abertura (dia 10/01/2019) foi com a apresentação do instrumentista, cantor e compositor da cena translocal Henry Burnett, que se apresentou com os músicos da cena local Príamo Brandão (contrabaixo), Charles Matos (bateria) e Careca Braga (guitarrista). O encerramento (12/01) foi com a apresentação “da internacional sabiá amazônica” Nazaré Pereira apresentando seu show intitulado Novos Horizontes. Nesse lugar de canção, a cantora ressaltou a importância de divulgar a música da Amazônia para além das fronteiras culturais e sociais, ressaltando sua experiência na atuação transnacional que remonta aos anos 1970³¹⁹ apresentando a música paraense-amazônica, daí o porquê de a cantora ressaltar que os artistas da canção paraense “têm que buscar novos horizontes”, como ela se propôs e fez.

Portanto, o processo musical e o mundo da canção paraense – e, como apresentei, tanto a cena local quanto a cena translocal – tem no Centro Sesc um importante espaço social como ponto de rotação, de fixação de posições e reprodução identitária do grupo sonoro. Sua função social no mundo da música popular paraense encontrou correspondência efetiva entre os músicos, no processo de produção, circulação e consumo como cultura musical. De outro lado, há a resignificação das formas de interação entre os artistas do mundo da música popular, influenciando nos discursos e formas de atuação, que certamente são correspondentes às interações e experiências sociais praticadas naquele espaço. Ou seja, a prática social e a prática discursiva são projetadas nesse e sobre esse lugar de canção de acordo essas tais experiências, instituindo mais um elemento nas redes de significação e legitimação da música popular.

5.5. Outros lugares de canção: “...se não tivesse um circuito de bares e botecos...”

Embora tenha apresentado apenas três lugares de canção, é importante frisar que essa apresentação foi resultado das referências acionadas pelos interlocutores. Para essa parcela, esses três lugares são de fato os mais importantes na cena local porque: 1) congregam um público que consome canção; 2) congregam artistas em diversos processos de interação – reunidos para uma bebida, para tocar; 3) distanciam-se pela “qualidade musical”, com artistas consagrados, o que posso ler como uma projeção da hierarquização, de toda forma, uma maneira de diferenciação – de gosto, de classe, etc. – que se manifesta numa territorialização e;

³¹⁹ Cf.: OLIVEIRA, 2000; SALLES, 2007. No Capítulo 7 deste trabalho são apresentados mais elementos da carreira e trajetória da cantora.

4) pela regularidade de ação e tempo de atuação, ou seja, pelo acúmulo de tempo de frequência, de apresentações e certa estabilidade na sua trajetória, haja vista que “todo dia abre e fecha bar [de música ao vivo] em Belém, porque não têm qualidade”, diz um interlocutor.

Isso também aparece na nomenclatura “espaço cultural”, como vimos; ou seja, não são apenas bares ou restaurantes, mas destinam-se a ser espaço para shows de artistas da música local, com uma estrutura de palco, luz e som qualificada para a apresentação. Nesse ponto, a convergência entre as práticas artísticas-culturais e empreendimento empresarial de ramo da música popular – ou “segmento”, definição mais comumente usada pelos interlocutores – se manifesta como uma das características do caráter da canção popular paraense no processo musical contemporâneo, de todo, complexo, como decorrência das circunstâncias e fatores da ordem social global.

Como apontei anteriormente, resolvi “seguir etnograficamente” os lugares de canção. Mas, a seguir, apresento um quadro de bares e restaurantes que apareceram nas conversas e entrevistas. De toda forma, embora não tenham a característica de pontos de rotação, pelo menos para o grupo social definido para seguir neste trabalho, pode-se dizer são lugares de canção porque são referências para alguns artistas do *mainstream* local de canção. Interessante que estes interlocutores veem esses espaços por uma ótica classificatória interessante: ou dotados de *potencial*, com *apelo mais público* (por serem novos e de frequência numerosa, com público formado por indivíduos de classe média, consumidor, o que significa mais espaço de trabalho) ou dotados de *tradição*, com *apelo a um público mais circunscrito* (também classe média, mas tem destaque ser um espaço que já tem reconhecida na trajetória da cena de canção na cidade; tocar ali que significa possibilidade de ratificar ou auferir capital social).

Em conversas e observações o campo se mostra em toda sua complexidade: enquanto alguns veem isso como algo bom, ou seja, essa dinâmica de competição leva à melhora da atuação dos profissionais da música, melhora no ambiente dos lugares de canção, outros veem isso como a confirmação da fragilidade da “nossa” música, da desunião da categoria dos músicos e, resultado disso, a perda de espaço dos lugares de canção para as “casas de show”, onde se toca música massiva, de gêneros que integram a indústria cultural de escopo nacional, como pagode e sertanejo.

Mas há casos de apresentações que buscam essa estruturação para sua realização. Em algumas ocasiões os shows de canção popular procuram uma estruturação para atingir um grande público. Assim os artistas procuram “casas de shows” de dimensões maiores e investem

em divulgação e na circulação da informação e venda de ingressos. Vimos isso com o caso do evento Lambateria, idealizado e organizado pelo músico Félix Robatto.

Em novembro de 2017 o cantor Renato Lu fez um show na casa de shows Fiteiro, um prédio de amplo espaço com capacidade para grande número de pessoas. Na verdade, o cantor tem como preferência fazer shows, e não *gigs*. O evento era para divulgar o lançamento do videoclipe da música “Essência”, do disco Arraial das Abelhas, apresentação da qual fizeram parte o violonista Paulo Moura, o cantor e compositor Pedrinho Callado, o cantor Fabrício dos Lobinho e o saxofonista Youssef Leitão. Sobre o artefato a ser apresentado, diz Renato:

Foi um clipe gravado [na ilha do] Combú. A canção é uma lambada com toques amazônicos. O clipe é o desdobramento do CD Arraial das Abelhas, que comemora os meus 28 de anos de carreira, além de ser uma produção de afirmação do meu trabalho, que é um regional brasileiro, resultado de uma pesquisa profunda sobre a musicalidade brasileira e ritmos amazônicos. Eu já estou cantando algumas novas músicas em meus shows pela cidade e a resposta do público tem sido muito positiva. O clipe é muito importante na carreira do artista as pessoas não querem só o CD, elas querem ver o cantor.³²⁰

Encaminhado essa parte para finalização, o fato é que, contemporaneamente, com todos os recursos tecnológicos, ficou mais fácil ter som de qualidade nos lugares de canção; ficou mais fácil os artistas interagirem produzirem, tocarem juntos, embora esse mesmo fator – acesso às tecnologias de estudo, gravação, etc. –, paradoxalmente, também produza afastamento devido às possibilidades de gravação e execução em ambientes distintos. E aí entra em cena a memória social de músicos que vê nos anos 1980 e 1990 uma época em que era “muito bacana fazer som na cidade, tinha um circuito de bares de música ao vivo, com uma galera de bons músicos [...] hoje é mais difícil [...] veja que Belém tem poucos bares de referência, o que há é muito amadorismo”, opina um interlocutor.

Quadro 7: Outros lugares de canção – bares e botecos³²¹

Nome	Tipo de apresentação (mais comum)	Localização (área da cidade)	Segmento/ Estilo musical	Proprietário /Atividade	Situação atual

³²⁰ “Renato Lú vai lançar hoje clipe de música do ‘Arraial das Abelhas’”. Jornal O Liberal. Belém, 18 de novembro de 2017.

³²¹ Espaços em atividade enquanto desenvolvo a pesquisa. No entanto, no decurso da pesquisa de campo alguns desses espaços deixaram de funcionar, ou mudaram de proposta ou de escopo musical e, por conseguinte de público, por isso a coluna “Situação atual”.

Espaço Cultural Apoena	Voz e violão/Banda	Entorno da centralidade	Canção popular; pop; brega; rock; carimbó	Anderson (Empresário)	Ativa
Confraria do Fraga	Voz e violão	Centralidade	Canção popular	Eudes Fraga (Músico)	Ativa
Espaço Cultural Woodstock	Voz e violão/Banda	Centralidade	Canção popular	Toninho Moraes (Músico)	Ativa
Boteco do Gugu	Voz e violão/Banda	Entorno da centralidade	Canção popular	Gugu (Comerciante)	Ativa
Boteco do Pixito	Voz e violão/Banda	Centralidade	Canção popular	Toni Barroso (empresário)	Ativa
Quintal Mairiki	Voz e violão	Entorno da centralidade	Canção popular; samba	—	Ativa
Quintal Rizo	Voz e violão	Centralidade	Canção popular	Rizo (empresário)	Ativa
Palafita	Bandas	Cidade Velha	Canção popular; pop; brega; rock	—	Ativa
Boteco do Camarão	Voz, violão e bateria	Centralidade	Canção popular	Camarão (empresário)	Ativa
Casa do Gilson	Chorinho	Entorno da centralidade	Choro; samba; Canção popular	Gilson (Músico)	Ativa
Quintal da Martini	Voz e violão/Banda	Entorno da centralidade	Canção popular; jazz	Fábio, Antonio e Cadú (empresário)	Ativa
Boteco Di Bubuia	Voz e violão/Banda	Entorno da centralidade	Canção popular; rock	João (empresário)	Ativa
Casa da Sogra	Voz e violão/Teclado/Percussão	Centralidade	Canção popular	—	Ativa
Maverick Café e Pub	Bandas	Periferia	Canção popular		Ativa
Bar Municipal	Voz e violão/Teclado/Percussão	Entorno da centralidade	Canção popular; música pop	—	Ativa
Zabumba Bar	Voz e violão	Entorno da centralidade	Canção popular	Anderson (empresário)	Desativa do

Núcleo de Conexões Ná Figueiredo	Bandas	Centralidade	Canção popular; rock; música paraense	Ná Figueiredo (Ativista cultural e empresário)	Ativa
Café com Arte	Bandas	Centralidade	Canção popular; rock; música paraense	_____	Ativa
Vila Container	Bandas	Centralidade	Canção popular; pop; jazz	_____	Ativa
Las Chicas	Voz e violão	Entorno da centralidade	Canção popular	_____	Ativa

Todavia, outras falas apontam no sentido contrário. Para seus emissores, Belém conheceu nos últimos anos uma melhora técnica considerável nas apresentações de música ao vivo. Isso teria sido consequência da relativa facilidade de acesso à tecnologia de som: mesas de áudio, caixas amplificadas, microfones e outros instrumentos que possibilitaram essa melhora de cobertura sonora para as apresentações em outros lugares de canção.

Também, isso levou a que não fossem feitas mais apresentações “na marra”, sendo recorrente um investimento em apresentações mais estruturadas e organizadas por parte de alguns artistas. De um rol interessante de narrativas sobre essa questão retiro uma como exemplo, a do guitarrista Delcley Machado:

Acho que já deu esse negócio de tocar de qualquer jeito na marra. O cara vai tocar, então tem que preparar uma apresentação. Mas, o que tu vê por aí é os caras tocando de qualquer jeito. Eu só toco em apresentações, coisas preparadas, faço um repertório, e o lugar tem que ter um som bacana, lá no [Bar] do Mário o som é muito bom, tem outros lugares também. Mas isso aí a gente aprendendo com o tempo. E também, a melhora da tua apresentação melhora o público. Aí o cara tem que ser chato nesse ponto, ser profissional, pra qualificar a parada dos *gigs*.

Como já foi exposto anteriormente (Capítulo 2, p. 32), o CD, como artefato artístico da cultura musical, traz consigo elementos de agência quando, manifestamente, aciona atores em prol de sua feitura – gravação, produção – ou execução. Por isso, a seguir, um quadro com os dados do trabalho Temporal, CD do guitarrista Delcley Machado. A exposição de tais dados busca apresentar os músicos acionados para participação no objeto artístico como artefato

cultural no mercado musical. São, assim, importantes artistas em interação cuja participação é a demonstração de como as interações sociais longevas refletem e influenciam na produção de artefatos culturais no mundo da canção paraense. São, notadamente, nomes destacados nas atuações e ações de suas áreas de atividade musical – como instrumentistas, cantores, produtores, técnicos -, principalmente de escopo local.³²²

Quadro 8: CD Temporal

Trabalho: CD Temporal (2012)	Participantes	
	Músicos	Instrumento
Artista: Delcley Machado Descrição: guitarrista, instrumentista, compositor. Faixas: 9 Gravado no Estúdio Ná Music Técnico de som: Thiago Albuquerque Design gráfico: Ná Figueredo Composições: 3 autorais Parcerias: Jorge Andrade; Marcos Campelo / Outros compositores: Walter Freitas; Mauro Prado; Moacir Rato; Jacinto Kahwage	Antonio Abenatar	Saxofone, flauta
	Adelbert Carneiro	Contrabaixo
	Edgar Matos	Piano
	Edvaldo Cavalcante	Bateria
	Márcio Jardim	Percussão
	Olivar Barreto	Voz
	Mário Moraes	Voz
	Florianio Santos	Voz
	Diego Carneiro	Violoncelo
	Jacinto Kahwage	Piano

A atual situação das apresentações se deve, então a essa ampliação da oferta de melhores condições para as apresentações. É um incentivo, certamente. Mas, também é trazido à tona o fato de que há um circuito de lugares de canção, ainda que a maioria seja de espaços de pequenas dimensões, mas que atendem sobremaneira a finalidade de estabelecer-se como ponto de rotação, e a consequente fixidez de práticas de interação social por meio do processo musical, além da ratificação e legitimação do grupo sonoro. Segundo o cantor e compositor Marcelo Sirotheau:

³²² Inclusive vários músicos que figuram nesse trabalho também aparecem em outros trabalhos, como no CD *Etnomúsica*, tratado no Capítulo 2.

O bar, o boteco, como é muito comum chamar hoje, é um espaço de divulgação de trabalho, muitas pessoas estão ali para assistir, pedir música, cantar [junto como o músico]. Outros músicos chegam, tocam junto. A maioria se conhece, sabe que naquele dia quem vai se apresentar é fulano, e aí vão pra lá. Mas, assim, cada [bar] tem sua característica. Eu comecei no bar, acompanhando uma cantora, a Lígia Saavedra. Depois, início dos anos 1990 passei a tocar e cantar música dos outros, da MPB, e depois passei a cantar minhas músicas. Hoje você toca, grava o celular e passa para sua rede, as pessoas sabem, conhecem tua música. Naquela época não. E como era difícil gravar, então o bar era esse lugar de gravação. Mas hoje o bar, pro segmento de música que faço, é fundamental, é um espaço de prática, de acúmulo de experiências. Mas, também, vejo que hoje há poucos, tem o [Bar] Mário, o Municipal, o Cosa Nostra, acho que só. Tinha um espaço muito bacana, com clima bacana e som muito bom, que era o Zabumba, mas fechou. E esses são mais centrais, tem uns mais periféricos, no sentido de que não estão nesse circuito central. Rapaz, se não tivesse esse circuito de bares e boteco em Belém...já é difícil, agora tá uma fase bem ruim pros músicos da noite, mas seria pior. Belém é bacana por isso, que sempre teve essa cultura do barzinho com música ao vivo.³²³

Segundo o produtor Ná Figueiredo, os espaços da noite de Belém sempre foram o suporte da cena da cidade, desde os anos 1980, embora nos anos 1990 tenha havido uma queda, com a entrada da música midiática e a afirmação das grandes casas de shows. No entanto, os anos 2000 apresentaram outro quadro que possibilitou uma retomada de lugares de canção como espaços de ocupação e meio de comunicação da produção musical. No caso do espaço Núcleo de Conexões Ná Figueiredo, em 1992 criou no seu prédio, onde funciona também uma loja e um estúdio, um espaço de ensaios-apresentação – Projeto Ensaio Aberto, que ocorria nas tardes de sábado, que durou até 1999 – para as bandas de rock da cidade, criando assim, um *point* para a cena de rock da cidade.

Mas nos anos 2000 o espaço passou a abrigar apresentações de outros estilos e gêneros musicais. No seu entender, o público que tinha no rock a finalidade acabou por ter contato com outros artistas de outros gêneros – guitarrada, música popular, carimbó. Isso teria resultado dessas mudanças na perspectiva do que seria a “música paraense” do início do século XXI: diversidade e misturas; nesse momento o espaço Ná Figueiredo passou a se incorporar nessa “emergência da cena de música popular paraense, momento também em que passou a gravar e produzir outros artistas³²⁴.

³²³ Aí também está a referência a situação desencadeada pela pandemia da Covid-19. A entrevista foi realizada em outubro de 2020, quando a cidade ainda estava retomando lentamente as atividades de bares.

³²⁴ Ná Figueiredo destaca dois importantes artistas e seus trabalhos como marco nessa transição para a diversidade musical que seu espaço passaria a abrigar, o disco *Guitarrada Magnética* (2010) de Mestre Vieira (prensagem de 5.000 discos) e *Feitiço Caboclo* (2013), de Dona Onete (prensagem de 6.000) discos.

Assim, é defensável a hipótese de que há uma espacialização dos lugares de canção, de maneira que as “localizações” expressam as possibilidades e construções do leque de público que o frequenta, e por conseguinte, características precisas de relação de interação. Dessa forma, a localização, é um fator determinante para que haja certa homogeneidade de frequentadores, seja de pessoas do público, seja de artistas da cena. De outro lado, essa “cartografia” é justificada para que assim seja, haja vista que se pode notar a maior ocorrência desses lugares de canção na área central da cidade ou nas proximidades.

Com relação à frequência, dois proprietários de estabelecimento com quem conversei procuraram ressaltar que isso – a localização – é importante porque “já espanta quem não gosta desse tipo de som, ao vivo, de qualidade”. Aqui o que cabe destacar é que há uma relação direta entre a “parte” central da cidade e o gosto musical, do âmbito da atividade relacionada às atuações dos artistas do mundo musical na cena local.

E, diretamente ligado a isso, as atrações também são construídas socialmente, o que “não significa descartar a qualidade artística, porque tem muito cara bom, mas que não tem nome”; mas porque quem toca é escolhido – não oficialmente, mas sim pela averiguação dos proprietários nas suas atuações no circuito, em festivais, de interesse do público, etc. – o que se expressa na frase “não é qualquer um que toca, são os próprios artistas o termômetro: se o cara tem *know how*, é o círculo [de músicos] que vai dizer, aí o público fecha a parada [legítima, dizendo] quem é quem”. De fato, o que isso mostra é que há uma relação de circularidade: público e artistas “procuram sempre suas melhoras” e, nesse processo, a interação entre indivíduos que figuram essas esferas sociais diferentes erigem sociabilidades, e redes, específicas: é muito comum que um artista atraia um público regular, devido: (interessante que seja nessa ordem) ao seu reconhecimento, à sua qualidade artística, ao seu carisma e ao seu repertório.

Dessa forma, pode-se notar que foi construída uma paisagem na cena da canção que remete aos lugares de canção como pontos nodais – tradicionais, dizem os atores – nos processos de interação social entre os músicos profissionais, porque são reconhecidamente constituintes do mundo da canção. A empreitada etnográfica aqui desenvolvida tem como objeto a vivência no mundo da canção paraense em sua dimensão local. São espaços sociais onde o processo de sociabilidade ensejada pela música se desenrola como motor que interessam entender como realidade distinta.

Até aqui procurei mostrar o encadeamento e as práticas de interação no processo musical nos lugares de canção como espaços praticados. O que está proposto é uma descrição

sistematizada da ambiência musical problematizada como forma de agência cultural na realidade local, tanto por parte dos agentes culturais envolvidos na produção, execução e mediação como também do próprio produto – o artefato musical – nesse campo de interações em interfluxos.

CAPITULO 6

A cena translocal: projetos e práticas, redes e conexões

6.1. Trajetórias relativas e deslocamentos

A proposta de cena translocal como constituinte do mundo da canção paraense remete a perspectiva da problematização a um escopo mais dilatado, de maneira que se possa ver os fluxos de artistas e produção em um, também, duplo circuito: a ambiência nos quadros de uma experiência social nacional, portanto, nos quadros do circuito da música popular brasileira, ou mais precisamente da MPB, a partir da década de 1960; e uma ambiência nos quadros da experiência social no plano da globalização, contexto que derivou outros significados às perspectivas de uma identidade local, a partir dos anos 2000. Dessa forma, outras questões se impõem para pensar as dinâmicas de trocas culturais entre centros/centralidades numa perspectiva interna entre o cancioneiro da Amazônia paraense e o Centro Sul do país, e uma perspectiva externa, na qual se colocam como mote caminhos, discursos, experiências e práticas socioculturais no mundo da canção popular paraense entre a Amazônia em perspectiva global.³²⁵

Apresento o itinerário – ou itinerários – do processo musical da canção popular paraense que desenrolou em âmbito translocal por meio de eventos e experiências, trajetórias de artistas e produtos culturais no escopo do Estado-nação que estão relacionados a consolidação, ou a um projeto, das possibilidades para a canção popular paraense contemporânea que, por meio do seu caráter proteano, foi introduzido em uma cultura musical como celebração da atualização perene do moderno-tradicional. Esse é o mote pelo qual toma caminho esta parte do trabalho. Aqui se procurará tratar trechos, fluxos e os circuitos de comunicação tecidos.

A cena musical é um espaço cultural onde as práticas são executadas. Mas ela não está necessariamente ligada a um grupo que está ligado por um tipo de música, o que conformaria uma comunidade. Todavia, a esfera mais externa, que chamo de cena translocal (BENNETT; PETERSON, 2004) é formada por uma certa estabilidade na atuação e reprodução de trabalhos musicais de artistas que tomam um lugar como referencial – aqui no caso, a cena de Belém; e esta cena de canção paraense ultrapassa o local, mas remete-se a este em recorrência constante. O acionamento de uma linguagem característica no interior de um processo musical promove

³²⁵ Embora a noção de cena translocal já contenha em seu cerne a ideia de uma perspectiva global (BENNETT; PETERSON, 2004).

um circuito de interligação entre cenas locais, estabelecendo processos de significação sobre a produção. Dessa forma, a cena translocal de canção popular paraense, como integrante do mundo da canção, é a manifestação de atuações artísticas de atores sociais que evocam a canção paraense como produção, em circuitos informacionais, atuando em diversas localidades, mas ainda sobre o patamar das questões de aproximação e distanciamento, do regional e do nacional.

Essa é ainda uma discussão insolúvel. Embora a saída seja tomada como a saída para a situação e artistas que não conseguem realizar seus trabalhos na cidade, ou na região, todavia as condições novas proporcionadas pelas tecnologias de comunicação instantânea à distância agitaram outra vez o estado de decantação das discussões sobre o lugar da música paraense no mercado nacional e internacional. E aqui cabe citar um dado, a fala do produtor Marcelo Damaso sobre essa questão:

Nós, daqui de cima, sentimos que o Norte muitas vezes é deixado de fora da conversa quando se fala sobre a nova música brasileira. De um tempo pra cá até que isso vem mudando, mas por que? O Brasil (ou o Centro-Sul) passou a olhar com mais carinho pra cá pra cima? Ou continua vendo nossa região como uma terra exótica para desanuviar de algumas fronteiras estéticas criadas no Sudeste? Ou será que nossos artistas, produtores e agentes do mercado da música na Amazônia estão criando uma nova estética artística e de mercado? [...] A grande rede de computadores é para todos, inclusive, para quem pretende incluir o Norte em suas ações.³²⁶

A fala acima é parte de um texto-convite publicado no Instagram do produtor para participação no evento *Music In The Tablet*, realizado on-line, entre os dias 26 e 31 de outubro de 2020 no canal do Festival Se Rasgum no *YouTube*. Foi um painel em forma de mesa-redonda intitulado “Independência ou Norte: a Amazônia Legal dentro da música brasileira”, media pelo acreano Diogo Soares, com as intervenções de Luciana Simões (Festival BR 135, do Maranhão), Anne Jezion (cantora, Amazonas) e Ná Figueredo (produtor e empresário, Pará).³²⁷

Interessante que se acione o termo “independência” no título do evento porque, assim, fica patente a perspectiva de se ver a música da região Norte do país como uma realidade cultural ainda colonizada. A categoria “colonialismo interno” diz respeito aos âmbitos econômico, político, social e cultural. Trata-se da relação que o Estado-nação estabelece com as ações de ocupação e conquista de regiões internas ao seu território (CASANOVA, 2003). Em certa medida, como “colonizados” no interior do Estado-nação brasileiro, os artistas se veem como integrantes de um grupo que tem uma cultura musical distinta daquela do “nacional”.

³²⁶ Instagram de Marcelo Damaso.

³²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnIVFcZoIY4>. Transmitido ao vivo em 28 de out. de 2020.

Assim, por emio de suas falas buscaram instaurar um debate acerca da complexidade da relação histórica da centralidade do país com o “resto”, tomando como fio a formulação do problema da inserção da música popular da região amazônica brasileira – ou como propor meios para romper com a prática de um colonialismo interno nesse segmento – como uma reivindicação concreta, uma demanda, apresentada por importantes nomes do cenários de música nortista.

O colonialismo interno é um conceito que apreende a estrutura complexa das desigualdades políticas, econômicas e sociais cultural, entre grupos e regiões dentro de um Estado-nação (DAY, 2015), construção desenvolvida no contexto dos debates acerca da teoria da dependência.³²⁸ Como categoria, o colonialismo interno acabou se afirmando como um duplo tabu: para lado imperialista, porque eles não podem conceber que há relações comerciais, desigualdade e exploração injustas, nem a nível internacional nem a nível interno; e para os ideólogos que lutam com os movimentos de libertação nacional, haja vista que estes quando assentados no poder, não aceitam reconhecer que o Estado-nação que estão administrando mantém e renova muitas das estruturas coloniais internas que prevaleceram durante o domínio colonial ou burguês (CASANOVA, 2003).

O colonialismo interno³²⁹ está originalmente ligado aos fenômenos de conquista: as populações nativas que não são exterminadas passam a fazer parte primeiro do Estado colonizador e depois do Estado que adquire a independência formal. Dessa forma, há uma retomada do processo colonizador, na medida em que os povos, grupos ou minorias da periferia do Estado-nação se veem nas mesmas condições que caracterizam colonialismo e neocolonialismo a nível internacional.³³⁰

³²⁸ O primeiro a usar a expressão "colonialismo interno" foi Charles Wright Mills, no artigo "The Problem of Industrial Development", em 1963, mas foi Pablo González Casanova quem a transformou em um conceito analítico nos anos 1960 (TORRES GUILLÉN, 2014).

³²⁹ As primeiras notas do colonialismo interno são encontradas no trabalho de Lenin, quando, em 1914, ele estava interessado em propor uma solução para o problema das nacionalidades e grupos étnicos oprimidos pelo Estado czarista no momento em que a revolução bolchevique triunfou. Em 1914 escreveu "O direito das nações à autodeterminação", e em 1916 "A revolução socialista e o direito das nações à autodeterminação" (CASANOVA, 2003).

³³⁰ Assim os enumera Pablo Gonzales Casanova (2003, p. 3): 1. Eles habitam um território sem governo próprio. 2. Eles estão em uma situação de desigualdade com as elites dos grupos étnicos dominantes e as classes que os compõem. 3. Sua administração e responsabilidades preocupações jurídico-políticas estão a cargo dos grupos étnicos dominantes, as burguesias e as oligarquias do governo central ou seus aliados e subordinados. 4. Seus habitantes não participam dos mais altos cargos políticos e militares do governo central, exceto na condição de "Assimilado". 5. Os direitos dos seus habitantes, a sua situação econômica e política social e são regulamentadas e impostas pelo governo central. 6. Em geral, os colonizados no interior de um Estado-nação pertencem a uma "raça" diferente daquela que domina no governo nacional e que é considerado "inferior", ou no máximo convertido em um símbolo "Libertador" que faz parte da demagogia do Estado. 7. A maioria dos colonizados pertence a uma cultura diferente e fala uma língua diferente da "nacional".

Após essa breve digressão de escopo teórico, retomo a leitura sobre o trecho da fala de Marcelo Damaso. Ali vemos que o autor tratou de um questão fulcral que trespassa a história da música da região: a segmentação de mercado notada por ele corresponde à segmentação territorial, na senda do colonialismo interno que coloca o Norte – e aí entendo que se trata tanto do Norte geográfico como do Norte tal qual imaginário social discursivo – apartado do Brasil, e não à toa o título o paines aciona a a questão do (não) pertencimento da região ao Brasil, algo histórico, “ferida aberta” nessa relação entre as duas regiões – o Brasil do Norte e o Brasil do Sul-Sudeste.

Contudo, nota ainda o produtor, isso vem mudando. E aí, como portador de um discurso autorizado, haja vista sua posição no mundo da música paraense contemporânea, aventa que que o Brasil do Sul passou a ver com outros olhos o Brasil do Norte. E lança os possíveis motivadores: mantém-se a necessidade da busca pelo exotismo amazônico, ou os atores do meio musical paraense, e da região amazônica como um todo, conseguiram impor uma “nova estética artística e de mercado”. A discussão da mesa girou em torno dessa questão.

Interessa, por ora, tomar esse mote como preâmbulo para dizer que se constituiu uma cena tranlocal como uma dimensão conectada a outras no mundo da canção paraense, que é o que será tratado aqui nesse capítulo. Essa cena, como veremos, de certa forma responde, em parte, ao que foi proposto nesse painel de discussão, o que pode ser sistematizado assim: indicam os dados que o Brasil passou a olhar com mais carinho para a música paraense – e aqui tratarei apenas dessa, haja vista o escopo da pesquisa – porque os artistas foram atrás de espaço no circuito Centro-Sul e, de maneira relativa, conseguiram esse espaço. Daí porque utilizo a categoria “cena translocal”.

No entanto, não foi por ação desses artistas que o mercado do Centro-Sul acatou suas músicas. Pelo contrário, continuou o uso interessado da perspectiva do exótico – vide a atitude carimbozeira na construção performática de vários atores –, e, também, nem foi acatado por esse mercado “brasileiro” uma nova estética. Como se verá mais à frente, os paraenses acabaram se “paulistanizando” – para retomar o termo, paulistanos da cena paraense, usado por alguns interlocutores em conversas e entrevistas – em suas construções estéticas e performáticas, embora mantenha-se certa a identificação à cultura paraense.

Como tratado anteriormente, o Terruá Pará é um *turning point* na história da música paraense contemporânea, evento instituinte como projeto de Estado, escolheu a cidade de São Paulo que, como já propus, tomo uma “centralidade espacial” constituinte da cena translocal,

para ser o ponto de mostra da “nova música paraense”³³¹, acionando sentidos de localização e territorialização cultural por meio de um processo musical em uma cidade cosmopolita, centralidade da vida cultural do país. Ao acionar a Amazônia, tema inescapável ao processo musical paraense, esse evento se impôs como mecanismo de acionamento de uma marca mercadológica, o que remete, como efeito, a uma localização periférica que se territorializa. Dessa forma, para a cultura musical paraense contemporânea é incontornável ter como perspectiva encaminhamentos, e as implicações disso³³², por um localismo globalizado³³³ na trilha dos processos globalizadores (SANTOS, 2002; HANNEERZ, 1996).

Sobre essa situação de interação local-global, mas num escopo translocal, na experiência de artistas paraenses no cenário sudestino do país, comenta o cantor Olivar Barreto:

A saída da galera e o estabelecimento de alguns em São Paulo coloca um contraponto na produção musical atual. Eu acho que essa galera continua com olhares amazônicos em suas produções. Mas estão fazendo novos trabalhos, tocados por essas experiências em uma cidade como São Paulo, inseridos num circuito porrada, concorrido. Assim como eu, após minha experiência na França passei a ver a Amazônia de outra forma, colocando esse olhar euro-amazônico no meu trabalho, porque acho que o mundo globalizado cada vez mais [impõe] um pertencimento ao lugar de origem. É o cidadão do mundo, mas com base no lugar, nos conhecimentos que adquiriu na sua base local. Assim acho que esses artistas que se fixaram em São Paulo também pensam assim: local-global, e colocam [isso] nas suas músicas. A música “sai” e “entra”. [...] Estar lá fora e mostrar pra cá é genial, fundamental.

Os artistas do mundo da canção paraense perceberam que havia uma necessidade incontornável de que, ao lidar com esse “local” em suas músicas, era preciso uma construção ou inserção em redes de contato. É dessa forma que os processos de sociação, a interação por

³³¹ Mas, também, notar que ações particulares se encaminharam na direção dessa centralidade, e por vários caminhos. Caso de Pedrinho Callado que teve uma experiência translocal, sendo acionado pelo circuito de música nacional devido a apresentação do cantor Lula Barbosa que tocou uma canção de sua autoria no programa da TV Cultura nacional Senhor Brasil. Após essa apresentação foi que Pedrinho, por meio de articulações que envolveu vários agentes - o cantor destaca a atuação do guitarrista paraense Gileno Foinquinos, que é radicado em São Paulo - apareceu em outros programas da centralidade cultural do país, em programas de TV de âmbito nacional e shows em lugares dessa espacialidade.

³³² Por exemplo, o impulso a tratar a cultura amazônica como farol para o processo musical e, por conseguinte, para a produção de artefatos musicais, com incorporações simbolizantes como criatividade cultural.

³³³ A premissa fundante aqui é pensar em tratar a identidade como resultante da localização. Ou seja, a seguirmos Boaventura Santos (2002), sugere-se que a noção de identidade, como algo indiviso e homogêneo – no caso a ideia de identidade paraense/amazônica – tenha que ser vista em suas teias e articulações, como um localismo em processo reterritorialização no interior da globalização em curso. A problemática impõe pensar as formas de uso dessa perspectiva sem incorrer na “essencialização” da identidade, haja vista que o localismo necessariamente se impõe como reposta a perspectivas e insinuações hegemônicas da globalização. Segundo Boaventura, as culturas centrais de certa forma se espacializaram nessas sociedades periféricas, mas é justamente aí que reside o cerne da questão: não se pode pensar sobre a globalização sem considerar as questões identitárias. Tais questões serão desenvolvidas mais à frente neste trabalho.

meio da constituição de redes de “afiliação de grupos” (SIMMEL, 1964), podem se desenrolar como meio de sustentação de uma música localizada, mas inserida nos processos mais amplos. Nesse sentido, os artistas do mundo da canção paraense procederam com o intuito de formar uma unidade, como projeto. De todo modo, tais projetos individuais acabaram por se seguir, em grande medida, ao que fora proposto pelo Terruá Pará. Em alguns casos, a trilha foi outra. Nessa parte tratarei desses processos.

O ponto de partida é o mote discursivo da cidade de Belém como espacialidade da territorialização musical. E nessa empreitada, o que remete a vermos a cena local em uma perspectiva histórica, a “mistura” passou a ser o elemento fundamental no processo de atuação dos artistas do mundo da canção. Vimos que o estabelecimento do afunilamento proposto pelo produtor do Terruá Pará, Carlos Eduardo Miranda, acabou por dar a sustentação para que se desenvolvesse entre os artistas e mediadores da cena local o ensejo para a construção de uma carreira na centralidade da cultura musical massiva do país, principalmente a cidade de São Paulo. Esse deslocamento, obviamente, acabou por ter implicações na própria produção e forma de atuação desses artistas, a “geração paulistana”³³⁴ do mundo da canção paraense aqui estudado.

Caso de destaque é a atuação do músico Felipe Cordeiro. Guitarrista, cantor e compositor, o artista iniciou sua carreira atuando em Belém na cena de canção, mas se tornou um dos mais destacados músicos paraenses na cena translocal após sua participação no Terruá Pará. Recorrente nas citações sobre sua carreira é a referência de que é um dos maiores expoentes da “sonoridade amazônica” contemporânea, tocando ritmos que vão da lambada ao carimbó, passando pelo tecnomelody e guitarrada.

É como um dos representantes dessa vertente que Felipe Cordeiro se destacou na cena translocal. Nos últimos anos, a guitarrada tem se destacado como um gênero musical tradicional da região. Tanto é que um evento festivo massivo cíclico ganhou impulso por conta da releitura e ressimbolização da guitarrada, a Festa Lambateria, que ganhou desdobramento maior com o Festival Lambateria, evento que em suas versões reuniu vários artistas da música paraense. Sobre o evento de 2017, diz Felipe Cordeiro:

A cidade vive um momento de efervescência musical. Talvez estejamos no melhor momento. A música do Pará é e reconhecida fora e dentro de casa, isso nunca aconteceu antes, isso é difícil e é uma conquista. Isso tem a ver com o

³³⁴ Termo usado por um interlocutor da pesquisa para se referir ao grupo de artistas do mundo da canção que, radicados na cidade de São Paulo, tomaram essa cidade como base de sua atuação no circuito da música popular.

acúmulo de várias gerações lutando por isso. Uma hora seria inevitável, pois realmente nossa música é uma das mais interessantes que existe.³³⁵

E foi como músico de guitarrada que Felipe ingressou no circuito nacional, estabelecendo redes e conexões com vários artistas do cenário da MPB, como Arnaldo Antunes, Nina Becker, Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci. Filho do músico Manoel Cordeiro, com quem também fez vários trabalhos³³⁶, Felipe tem formação em Licenciatura e Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal do Pará e estudou piano e bandolim na Escola de Música da UFPA.

Essa fase vem na esteira do segundo disco, sugestivamente chamado de *Kitsch Pop Cult*,³³⁷ trabalho que, por sua vez, substitui completamente a proposta cancional de verve emepebística contida em *Banquete*,³³⁸ seu primeiro álbum. Nesse, predominou sua “base de formação”, que era a escola da MPB tradicional, com composições autorais, trabalhadas nessa linha e que tiveram interpretação de artistas amazônicos, do Pará e de outros estados da região, como Karina Ninni, Patrícia Bastos, Vital Lima, Livia Rodrigues, Andréa Pinheiro, Arthur Nogueira, Mel Ribeiro, Renato Torres, Alba Maria, Floriano Santos e Olivar Barreto. Interessante que as composições em parceria com Floriano, Marcelo Sirotheau, Renato Torres, Jorge Andrade, Joaozinho Gomes, Vital Lima e Leandro Dias são MPB’s tradicionais, estilo canção, embora em “desvarios e amazonidades.”³³⁹

³³⁵ “A guitarrada conquista mais espaço no Brasil”. Jornal O Liberal. Belém, 24 set. 2017 (Caderno Magazine).

³³⁶ O álbum Combo Cordeiro é resultado dessa parceria. Com 10 faixas, o disco reúne música eletrônica, música experimental e guitarradas. Participaram os percussionistas Thomas Herres (carioca) e Márcio Teixeira (paulista), do saxofonista Thiago França (mineiro) e dos guitarristas Kiko Dinucci (paulista) e Fernando Catatau (cearense). CORDEIRO, Felipe; CORDEIRO, Manoel. *Combo Cordeiro*. CD. YB Music, 2017.

³³⁷ CORDEIRO, Felipe. *Kitsch Pop Cult*. CD. Ná Music, 2011.

³³⁸ CORDEIRO, Felipe. *Banquete*. CD. Ná Music, 2010.

³³⁹ Novamente aqui temos um objeto agente: ao produzir o CD Banquete com essa proposta, Felipe Cordeiro acionou uma rede de artistas do mundo da canção, possibilitando que assim fossem estabelecidos vários processos de sociabilidade que especificamente se desenrolaram como atuações no processo musical da cena local. Dessa forma, o capital social de cada artista localizado no cenário se consolida como recurso de ativação da sua rede, quando aciona ou é acionado.

Imagem 10: Felipe Cordeiro guitarreiro



Urbano caótico-amazônico e guitarra elétrica: a guinada para o paraensismo musical em guitarradas e carimbós. O cantor, compositor, instrumentista e produtor Felipe Cordeiro tendo ao fundo como recurso imagético referencial de modernidade a urbanidade da/na floresta amazônica, o Mercado de Ferro do Ver-O-Peso, em Belém. Fonte: REVISTA VEJA. “Pop ao tucupi”. Editora Abril, 13 junho 2018. pp. 100-104.

Bem vistas as coisas, *Kitsch Pop Cult* tem como proposta ser um disco de transição na carreira de Felipe Cordeiro. Isso já está no próprio título: os termos *kitsch* (pretensamente algo de mal gosto) e *cult* (pretensamente algo de bom gosto) são referenciais contraditórios comumente acionados em perspectivas de leituras estéticas no mundo da arte. Ao colocar lado a lado os termos, o artista paraense procura mostrar que as limitações fronteiriças entre o *kitsch* e o *cult* se equivalem, e ambos são *pop*, acionando recurso discursivos tendo em vista consolidar sua perspectiva de “música amazônica pop, nem kitsch, nem cult” - ou ambos.

Em *Kitsch Pop Cult* há brega, carimbó, lambada – estes alçados a patamares pop cult -, rock e música eletrônica. Sobre a sua proposta estética sonora fica claro que sai de um trabalho de canção para uma proposta massiva, todavia sem uma ruptura brusca, quando diz: “Não queria que meu trabalho fosse tão complexo como um disco de Tom Zé, nem puro entretenimento como o tecnobrega”³⁴⁰. Isso certamente reflete sua formação acadêmica no campo da filosofia. Aliás, em *Banquete* já há essa citação a filosofia; e *Kitsch Pop Cult* reitera esse “material acadêmico” utilizado como estrado para a produção musical.³⁴¹

³⁴⁰ “Felipe Cordeiro transforma o brega em cult”. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/felipe-cordeiro-brega/>. Acesso: 21 mar. 2019.

³⁴¹ *Banquete* é também o nome do clássico diálogo de Platão. Sobre o *kitsch*, importante referência acadêmica está em Susan Sontag. No livro *A Vontade Radical*, a autora propõe que o *kitsch* é um fenômeno recorrente na arte quando trata da passagem do “feio”, de discordante e sem sentido, para ser “belo”, como uma necessidade de reinvenção e problematização, pela Arte. Isso seria então colocado como mote por cada época (SONTAG, 2015).

Essa visada musical de Felipe Cordeiro, assentada numa construção estética como proposta norteadora da sonoridade amazônica, certamente tem esses elementos da sua formação intelectual. Isso lhe capacitou a participar do evento TDEX³⁴² Ver-o-Peso, em 2013, quando apontou essa sua construção conceitual da arte musical paraense por meio da ratificação de um “linguajar” particular que legitima tal proposta estética. Ali estava apresentada a “Bréa Époque”: a era da estética do breado. Estar breado é estar suado: como é característico da região uma grande umidade, o calor faz com as pessoas suem, e esse suor na pele do indivíduo denotaria uma marca étnico-identitária como característica definidora que está implicada à cultura local e da qual uma “música local” resulta.

Em sua preleção no evento citado, o artista cita o poeta e professor de Estética João de Jesus Paes Loureiro para traçar os pontos da sua perspectiva por meio de uma detecção desse professor de que a cultura paraense do início do século seria um equivalente da época da história da cidade em que ocorreram grandes mudanças, modernizações no espaço físico e, por conseguinte, nos processos culturais, que foi a *Belle Époque*.

Então, o que seria a “Bréa Époque”? Primeiramente, é um trocadilho com a *Belle Époque*, termo e dá nome ao período áureo da cultura europeia e que teve seu momento na cidade de Belém no início do século XX em decorrência da economia da borracha, a fim de estabelecer a ligação com a tradição arimbó da região. A Bréa Époque é a “bela época” da música paraense (início do século XXI), uma época de confluência de produção artística e cultural, o que é marcada pela retomada do nativismo nas ações artísticas e culturais e pelo reconhecimento em âmbito nacional da capacidade criativa local, o que até então não tinha uma denominação que pudesse ser-lhe definidora. Portanto, com o objetivo de estabelecer um marcador de posição no mundo da cultura nacional e internacional, Felipe Cordeiro propõe a Bréa Époque como a época áurea da cultura local – de “efervescência cultural”, de novo – no alvorecer do século. Trata-se de tomar como referencial um elemento da “natureza” local que é o calor, originando-

³⁴² TED (iniciais de Technology, Entertainment, Design) é um programa de conferências que resultou da fundação de um grupo de pessoas que, em 1984, influenciados pelas ideias do Vale do Silício, propuseram que exposição de experiências em formatos curtos e diretos, em linguagem acessível, proferido por destacados nomes da área, pudesse atingir um maior número de pessoas. Em 1990 ocorreu a primeira conferência nesse modelo. Sem fins lucrativos, a ideia primordial e disseminar ideias relativas à ciência e cultura. Em 2009 o TED criou o TEDx, um programa de eventos locais e organizados de forma independente, ao estilo TED, ano em que ocorreu o primeiro no Brasil, em São Paulo, sendo seguidos por várias edições em diversas cidades. O objetivo é dividir experiências, de maneira que essa articulação pudesse alcançar maior amplitude “disseminando boas ideias”, mote do evento. No Pará foram realizados três eventos TEDx, subtítulados “Ver-O-Peso” em referência ao emblemático Mercado que é referência histórica e espacial na cidade: 2011, com o tema “Diferentes jeitos de viver”; 2012, uma retransmissão da programação organizada e realizada em Berlim por Bill Gates e Melinda Gates; e em 2013, o tema foi “Atitudes que renovam”, do qual participou Felipe Cordeiro. Disponível em: <https://www.ted.com/tedx/events/5749>. Acesso: 21 mar. 2020.

se, assim, uma “estética do calor”³⁴³. E a música de Felipe Cordeiro é a Brea Music.³⁴⁴ Em uma palavra, é a renovação da moderna tradição da cultura paraense amazônica como projeto que se manifesta no discurso do artista.

Essa retomada da tradição nos quadros de uma renovação aparecerá na sua construção estética por meio do acionamento da termo antropofagia, embora isso tenha sido efetivado por Felipe Cordeiro, como a partir de dois pontos: a interação entre em auto-representação, por meio do fortalecimento da tradição musical paraense – paradoxalmente – como vanguarda, ou seja, uma *re-ação* no sentido de *re-atualização*; e o acionamento do aparato discursivo – teórico, embora não explícito – de um sincretismo seletivo, como hibridação/extrapolação, do nativismo cultural paraense agora colocando-o como resultado da mistura com outra/as cultura/as. Cabe notar que está aí, então, um projeto de mudança cultural que, em última instância, é consequência do contato mais imediato e vívido, a transculturação que a globalização promoveu como campo de possibilidades.³⁴⁵

Em novembro de 2017 Felipe Cordeiro lançou o DVD *Brea Époque*³⁴⁶, na casa de shows Casa Natura Musical, em São Paulo, numa apresentação que reuniu o mestre da lambada, Manoel Cordeiro, a dupla Figueroas e os músicos que acompanharam Felipe: Betão Aguiar (baixo), Marcio Teixeira (bateria) e Túlio Bias (percussão). O produto audiovisual entremeia cenas de um show gravado ao vivo e discussões com artistas da música brasileira – Tulipa Ruiz, Kassin, Manoel Cordeiro, Siba – sobra a diversidade musical do Brasil com motes de encaixa para a “nova música paraense”, de maneira que o Pará é “um novo polo de brasilidade, uma espécie de renovação do caráter antropofágico da cultura brasileira” como assevera, acionando novamente sua formação acadêmica sobre a cultura brasileira. Importante notar que a conexão com os artistas citados serve como fator de legitimação ao discurso proposto pelo artista sem o

³⁴³ Certamente, uma contraposição a proposta da “estética do frio”, criada e exposta pelo músico sul riograndense Vitor Ramil para ilustrar o *ethos* da produção gaúcha. Apresentado no ensaio *A Estética do Frio* (2004), a estética do frio traça delimitações para estabelecimento das diferenças culturais existentes no interior do Brasil. Par ele, a produção cultural sulista tem mais afinidade com os países vizinhos (Uruguai e Argentina) do que com as demais regiões brasileiras. Para isso, o autor recorre a uma divisão do país entre Brasil quente e Brasil frio. Resultante de um processo de simbolização que alija aquilo que não se encaixa nessa dicotomia quente-frio, na qual a representação estética do tropical tem mais vigor, a estética proposta por Ramil aponta no sentido de que existe uma “representação cultural”, como um imaginário, que valoriza o quente. Portanto, a sua estética do frio está diretamente ligada – e é dependente dessa – a valorização do calor. Provavelmente por ser conhecedor do ensaio de Vitor Ramil, Felipe Cordeiro encetou seu projeto na esteira da visada do músico gaúcho.

³⁴⁴ “A Bréa Epoque do Pará: Felipe Cordeiro at TEDxVer-o-Peso”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjQUurgacI4>. Acesso: 21 mar. 2019.

³⁴⁵ Nesse sentido, seria um modo de dizer que é a “periferia” se expandindo, numa inversão da perspectiva eurocêntrica do que usualmente se apresenta como globalização, que é o “centro” indo para a “periferia”.

³⁴⁶ CORDEIRO, Felipe. *Brea Époque*. DVD. YB Music, 2017.

que, certamente, não haveria anteparo para sua proposta estética do “quente”³⁴⁷ como eixo de um “novo renascimento” para a cultura local.

O fato é que Felipe é um dos grandes artistas paraenses atuantes na cena translocal que carrega um projeto de referencial estético como retomada do nativismo paraense-amazônica, contudo em nova chave, a da modernização antropofágica. E sobre essa perspectiva se assenta sua trajetória artística. O empoderamento de seu projeto de reinvenção da música paraense como criatividade também é consequência da sua destacada atuação no cenário do sudeste, o que lhe angariou apresentações em outros países. E, ao que indicam os dados, a visada do projeto do artista é bem sedimentada porque tem consigo uma bagagem de conhecimento que a sustenta. A música “Problema seu”³⁴⁸, uma lambada, parceria com seu pai Manoel Cordeiro e o produtor Carlos Eduardo Miranda, foi eleita pela Revista Rolling Stone Brasil a música número 1 no ano de 2013. Vejamos o seu relato lembrando em 2020 esse fato.

Nunca dei muita importância para *ranking*, mas não tenho como negar o quanto foi importante pra mim aquele reconhecimento, pra minha carreira e talvez alguma importância simbólica pra música paraense. Ainda era difícil tratar uma lambada como música de primeiro escalão, como algo relevante enquanto canção, até então o comum era ressaltar o seu lado “comercial”. Talvez seja assim ainda hoje, mas são reconhecimentos como esse que ajudam a quebrar alguns preconceitos. De algum modo fiquei orgulhoso por isso. Sempre ressaltando que muitos vieram antes de mim, incluindo meu pai, meu tio Barata, honro a todos. [...] No carnaval [a música citada] também cresceu. Ganhou algum remix em outros lugares do mundo. Já fui feliz com ela na beira do rio em Belém e também no frio de Roskilde, na Dinamarca. Sem dúvida uma música especial na minha trajetória até aqui”.³⁴⁹

Podemos destacar alguns pontos de interesse para análise. Primeiro, o reconhecimento da aceitação de seu trabalho no circuito da música brasileira, haja vista que se trata de uma revista que atua como fator de reconhecimento e, por conseguinte, vetor de legitimação de produtos e carreiras artísticas, como capital social; e na esteira disso, o capital simbólico para a cultura musical paraense, ainda que isso tenha sido ativado pelo artista.

Outro ponto diz respeito ao fato de que se trata de aceitar uma “lambada” – gênero de apelo comercial *tout court* – como canção, ou seja, uma música originariamente dançante e associada às festas da periferia da cidade de Belém que se torna artefato artístico, produto no

³⁴⁷ Comentando sobre apresentação em Helsinki, durante turnê pela Europa no ano de 2019, Dona Onete também fez referência ao fato de que o “quente” do carimbó aplacou o frio da Finlândia. Retirado do Instagram da cantora, 4 abr. 2020.

³⁴⁸ CORDEIRO, Felipe. *Se apaixonou pela loucura do seu amor*. CD. YB Music, 2013. Faixa 1.

³⁴⁹ Retirado do Instagram do músico. 3 jul. 2020.

mercado de bens simbólicos da cultura musical. A isso se segue a perspectiva de que podem ser desconstruídas as visões que relegam a lambada a um produto de segunda categoria no circuito musical nacional.

Um terceiro tópico remete ao que aponta o artista sobre a agência de sua música: embora produto cultural localizado, resultante de uma leitura que se construiu sobre a experiência musical que buscou retomar como criatividade, todavia a canção passou a ser agente quando angariou possibilidades de ser outra forma e outros formatos, como o remix citado.

Por fim, a referência ao processo de globalização, quando a canção esteve presente em shows em Belém e na Dinamarca – e, cabe dizer, aí está mais uma possibilidade de agência desse artefato musical, haja vista que produz ações sociais em escala mais ampla e, em contrapartida, reforça a perspectiva identitária proposta pelo artista.

No evento TEDx Ver-o-Peso, Felipe toca guitarra, canta e discursa sobre o que entende e propõe como Nova Música Paraense. Em determinado momento acompanha a cantora paraense, também colocada como um nome importante da nova geração da música paraense, Camila Honda que canta a música Tamba Tajá, emblemática no cancioneiro paraense, de autoria do Maestro Waldemar Henrique, composta em 1934. Paraense, durante algum tempo viveu na Europa. Segundo sua definição, sua estrada musical tem como pontos o pop, o erudito e a MPB. Embora cante Tamba Tajá nesse evento, a roupagem pop que dá a canção é uma demonstração de que desde o início de sua carreira procurou incursionar por uma perspectiva mais pop.

A projeção nacional da cantora paraense se inicia com as ações do produtor Carlos Eduardo Miranda, no contexto de início das suas incursões pelo campo da música paraense, do que resultou o Terruá Pará. Para a cantora Camila Honda, Miranda era “alguém que esteve sempre alerta à produção do Pará”, e por isso, em grande medida, a movimentação musical daquela época teve nele um dos grandes responsáveis. E foi nesse contexto, que o trabalho de Camila passou a ter reconhecimento por meio da atuação do produtor Miranda.

Com resultado de seu primeiro trabalho, uma demo, Camila tocou em vários lugares no circuito nacional, com destaque para a estada em São Paulo, e com várias apresentações em diversos lugares de tradição no circuito musical brasileiro, como no Sesc Pompeia, quando a programação de música daquela casa de shows esteve sob a curadoria de Miranda. A fala da cantora indica que estas apresentações constituíram sua fase de formação, de maneira que essa circulação acabou por propiciar o reconhecimento do seu trabalho que ainda estava de certa

forma atrelado a “nova música paraense” que foi apresentada como um conjunto ao circuito nacional.

De fato, inicialmente, o trabalho de Camila Honda esteve associado a essa movimentação de retomada do tradicional por um novo cenário musical paraense, de ambientação amazônica. Isso se deve a atuação e aos contatos com o músico Felipe Cordeiro. A construção dessa sonoridade teve como sustentação a ideia de que seu trabalho pudesse ingressar no circuito nacional de música popular, embora a cantora não tenha tido no seu processo de formação artística, um contato profundo com a música popular paraense. Sobre isso diz:

Não ouvi música paraense na minha formação. Ouvi muita coisa, muitas cantoras, Beatles, mas nada de música paraense...só Fafá de Belém. A música paraense passei a ouvir, e perceber que era um universo quando tive contato com o Felipe [Cordeiro], por volta de 2008. Em 2009 fui morar em Lisboa. De volta, em 2012 iniciei um projeto que viria a ser meu primeiro disco, produzido pelo Felipe. Foi nessa época que travei um contato maior com músicos paraenses daquela cena. O Terruá Pará foi um momento importante, pois me proporcionou um contato maior com gente de outra geração e da minha própria geração, fazendo um som interessante. Fiz *backing vocal* pra Mestre Vieira, também com o próprio Felipe e o Manoel [Cordeiro]. Acho que foi esse momento, essas relações que influenciaram para que minha música na época tivesse uma sonoridade que flertava com o Caribe, algo de rock. Tem o som do Pio Lobato, das guitarradas.³⁵⁰

Seu primeiro disco é uma “levada pop com berço na Amazônia”. Produzido por Felipe Cordeiro, o CD *Camila Honda*³⁵¹ tem repertório resultado da influência da sua audição de Chico Buarque, Tropicália, Joan Baez e Nara Leão, ou seja, sustentação da musicalidade brasileira de estirpe da MPB. O segundo trabalho segue na mesma linha emepebística. Trata-se de um EP intitulado *Onça Pintada*³⁵² que foi produzido por Leo Chermont e dirigido por Carlos Eduardo Miranda. Gravado em Belém, no Estúdio Floresta Sonora, e São Paulo, no Estúdio Root Sans, o EP tem três faixas, sendo duas composições de Camila Honda e uma de Gui Amabis. Importante notar que os músicos que tocaram na gravação são integrantes da chamada Nova MPB: o pernambucano Pupillo (baterista, produtor e ex-integrante da Nação Zumbi), o paulista Meno Del Pichia (cantor, compositor, baixista e antropólogo) e o paraense Dan Bordalo (tecladista).

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ HONDA, Camila. *Camila Honda*. CD. Natura Musical/Ná Music, 2014.

³⁵² HONDA, Camila. *Onça Pintada*. EP. Tratore, 2017.

No entanto, com o terceiro trabalho, *Borboleta Azul*³⁵³ “um trabalho diferente, com sonoridade diferente, no qual o ambiente amazônico aparece de forma bem diferente, resultado dos contatos, de diálogos com pessoas não só de Belém,”³⁵⁴ emerge uma nova proposta estética. Embora, como vimos, tenha atuado com trabalhos que estiveram no contexto da reinvenção da moderna tradição na nova música paraense, nesse novo trabalho está manifesta uma mudança na sua perspectiva sonora. Em *Borboleta Azul*, o objetivo é apresentar essa mudança de sonoridade, com uma música não necessariamente regionalista, embora localizada – há brega e toadas estilizadas, como m carimbó composição de Trio Manari³⁵⁵ e Marco André, e outros formatos – que dialogam com uma sonoridade global.

Nesse sentido, cabe dizer que os elementos “identitários” localizados que são acionados têm a função de formar um conjunto, porque somado a outros dados de caráter estrangeiro para que assim seja uma música popular como *world music*, basicamente pela estilização via hibridismo. Efetivamente, nota-se que essa mudança na perspectiva da artista se deve às vicissitudes dos processos de interação social no meio musical, dos contatos com as pessoas com quem a artista dialoga e trabalha, pois, como diz, “é a circulação por outros ambientes que propicia a saída da [forma de] música regionalista [...] pois todos os lugares e pessoas com quem dialoguei me trouxeram até aqui [fazer música do mundo]. E isso é resultado, com certeza, dos contatos”.³⁵⁶

Foi em 2018 que a cantora se viu nessa guinada, devido aos contatos novos, que por sua vez lhe inspiraram uma nova perspectiva musical mais experimentalista, o que atribuiu precisamente às influências advindas do trabalho com o produtor e músico Léo Chermont, e ao afastamento da sonoridade “caribenha” que até então era mote de seus trabalhos anteriores, período em que esteve em contato mais próximo com Felipe Cordeiro. Mas, segundo a cantora, essa mudança se deve a dois fatores. O primeiro é a “mudança de equipe”, ou seja, do círculo de pessoas com as quais passou a trabalhar acabaram por influenciar nessa nova visada. O outro é que se trata de praticar a Arte, ou seja, de “escolha artística e pessoal fazer uma sonoridade diferente, não regionalista”. Isso resultou no trabalho *Borboleta Azul*.

³⁵³ HONDA, Camila. *Borboleta Azul*. EP. Floresta Sonora, 2019.

³⁵⁴ Idem.

³⁵⁵ Trio de percussionistas paraenses, formado pelos músicos Márcio Jardim, Nazaco Gomes e Kleber “Paturi” Benigno. Pautado em instrumentais percussivos de autoria própria, o grupo gravou seu primeiro DVD em 2018, no Theatro Waldemar Henrique, em Belém. Intitulado Sons da Floresta, o trabalho procurou mostrar a musicalidade dos sons originados da realidade da natureza sônica da Amazônia. Esse projeto é resultado de Programa Rumos do Itaú Cultural. Já gravou com vários nomes da música brasileira, como Fafá de Belém, Pepeu Gomes, Sebastião Tapajós e Naná Vasconcelos. Cf.: TRIO MANARI. *Sons da Floresta*. DVD. Projeto Rumos Itaú Cultural, 2018.

³⁵⁶ Entrevista com Camila Honda. 29 de janeiro de 2019.

No dia 18 de novembro de 2018 foi realizado o show de lançamento do EP *Borboleta Azul*, no Theatro Waldemar Henrique. “De que jeito você vê a lua” (Trio Manari e Marco André) é uma toada com cadência bem lenta, carregada de ambientações sonoras dadas por guitarras e teclados com efeitos, sobre uma programação de batidas de bateria eletronicamente produzida. Essa ambientação dá a cara pop a uma canção que tem como mote referencial um tema que se aproxima da temática e da divisão rítmica do carimbó e do boi-bumbá pela origem da economia sonora em “quadrado”, que é característica da estrutura harmônica desses gêneros.

A canção “De que jeito você vê a lua” tem como campo harmônico o tom de Sol Menor com modulação para Lá Menor, construção que possibilita um arranjo que extrapola o comedimento e a simplicidade característicos do carimbó pau e corda, daí o experimentalismo de que havia falado a cantora, insinuando uma atmosfera sonora algo místico, o que se manifesta nos sons das programações de teclado e efeitos, e dos vocalizes. Todavia, a citação ao carimbó, ou a uma musicalidade regional, se mostra no mote da canção e no formato do seu texto: letra curta com reiterada repetição.

Música: De que jeito você vê a lua³⁵⁷
Compositor: Trio Manari e Marco André

Me leva onde eu possa ver
De que jeito você vê a lua
Se é de dentro do peito menina
Ou do meio da rua

Com apenas quatro frases a canção remeta à atitude carimbozeira, embora de maneira bem sutil. Mas interessante é notar que, assim como Felipe Cordeiro, Camila Honda também integrou a mostra Terruá Pará. E assim como ele, também é oriunda da mostra de música paraense a cantora Luê Soares. Filha de um importante músico da cena paraense³⁵⁸, a cantora e violinista – instrumento que depois substituiu pela rabeca³⁵⁹ - é uma das mais destacadas artistas

³⁵⁷ HONDA, Camila. *Borboleta Azul*. EP. Floresta Sonora, 2019. Faixa 2.

³⁵⁸ Luê Soares é filha de Júnior Soares, cantor, compositor e um dos fundadores do grupo musical Arraial do Pavulagem.

³⁵⁹ Segundo uma definição, “a rabeca é um cordofone composto do tipo alaúde, portátil, com braço acoplado à caixa de ressonância. É um instrumento medieval árabe que se tornou popular na Península Ibérica no período da invasão dos mouros. A afinação da rabeca, geralmente, é em quintas, facilitando o acompanhamento ao canto, muitas vezes do rabequeiro, e a instrumentos de afinação não harmônica, como um teclado. Há, ainda, a afinação num acorde maior, mais adequada ao acompanhamento de cantos improvisados. Apesar de ter se arraigado fortemente no Nordeste do país, especificamente na zona rural, a rabeca disseminou-se e encontrou nichos em todas as regiões brasileiras”. (Adaptado). Verbete *Rabeca*. Disponível em:

da Nova Música Paraense. E assim como Felipe Cordeiro e outros artistas, em busca do alargamento do espaço para seu trabalho, acabou por se estabelecer no Centro-Sul, precisamente em São Paulo. Em 2013, na esteira do Terruá Pará, lançou seu primeiro álbum, *A Fim de Onda*³⁶⁰ trabalho no qual se encaminha na “onda” do pop paraensista que ambientou o início da segunda década do século XX no cenário brasileiro. Nesse trabalho, a sonoridade “vai da guitarrada ao carimbó, flertando com o *soul* e o universo pop. Tudo vivo. Tudo orgânico. Não há nada eletrônico”³⁶¹.

Dessa forma, a proposta de uma musicalidade de tonalidade regionalista flertando com o pop, se não se mostra na composição que dá nome ao álbum, cujos parceiros de criação de Luê foram Arnaldo Antunes e Betão Aguiar³⁶², duas figuras de ponta do *cast* da música brasileira de estirpe da MPB/Pop, aparece nas composições do pai, Junior Soares, e de Felipe Cordeiro, além de uma versão da lambada “Onde Andará Você?”, do artista da cena de brega dos anos 1980 Alípio Martins (1944-1997).³⁶³

Imagem 11: Luê Soares e Betão Andrade



Luê Soares, tocando rabeca, e Betão Aguiar, com violão. A influência da sonoridade da tradição da Marujada Bragantina acionada no trabalho de canção popular. Fonte:

http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_cordofones/rabeca. Acesso: 17 fev. 2020. É instrumento utilizado na festividade da Marujada, na cidade de Bragança, lugar de origem da cantora.

³⁶⁰ SOARES, Luê. *A Fim de Onda*. CD. Independente, 2013. (Programa Natura Musical).

³⁶¹ “A fim de onda”. Disponível em: https://tratore.com.br/um_cd.php?id=5937. Acesso: 21 mar. 2019.

³⁶² Músico, produtor, pesquisador. Filho do cantor Paulinho Boca de Cantor, que integrou o grupo Novos Baianos. Baixista da banda de Arnaldo Antunes, realizou trabalho de pesquisa e documentação de ritmos populares, com destaque para o projeto Mestres Navegantes, cuja “parte” paraense procurou resultou em uma cartografia dos ritmos populares carimbó e boi bumbá, a partir das pesquisas do antropólogo e músico Edgar Chagas e do músico e pesquisador Junior Soares. Produziu, tocou e gravou com Luê Soares, Natália Matos, Felipe Cordeiro.

³⁶³ Cantor, compositor e produtor musical paraense. Nos anos 1980 foi artista de sucesso da lambada. Teve também outra música sua, Garota, gravada pela cantora paraense, também radicada em São Paulo, Aíla. Cf.: AILA. *Trelele*. CD. Tratore, 2012. Faixa 5.

A incorporação da rabeca no trabalho *A Fim de Onda* é um recurso de legitimação de uma sonoridade que foi construída no projeto de carreira de Luê Soares. Como diz a cantora, os festejos da Marujada Bragantina fazem parte do seu repertório mnemônico, e isso certamente tem um espaço considerável na sua construção musical, além da semelhança com o violino, instrumento no qual assentou seus estudos. Mas o fato de ter “trocado” o violino pela rabeca, além do recurso sonoro também tem um recurso imagético de referência ao lugar de origem – associação do instrumento à festividade da Marujada, em Bragança -, haja vista que isso pode ser tomado como um marcador social que pode ser acionado nas suas atuações na cena translocal. Sobre isso, diz: “Quando comecei a cantar percebi que a rabeca encaixava melhor e realmente, nos shows, quando a toco, sinto que é um momento especial também para a plateia”.³⁶⁴

Mas se em *A Fim de Onda* não há nada eletrônico, no segundo trabalho, *Ponto de Mira*³⁶⁵, Luê Soares toma como base de sua construção musical justamente o aparato eletrônico. Sobre isso ela diz:

Me orgulho muito desse projeto [CD *A Fim de Onda*] e fiquei feliz com a recepção boa que ele teve, principalmente no Pará. Realmente muita coisa mudou de lá pra cá: eu me mudei pra São Paulo, lancei o segundo disco, *Ponto de Mira*, que já representa outra fase na minha carreira, em que busquei romper algumas fronteiras e estigmas pessoais. Busquei uma sonoridade bem menos regional do que no meu primeiro disco e me joguei na paixão pelos timbres eletrônicos. Também foi um disco especial pra mim. Acho que discos são reflexos de fase da carreira do artista naquele determinado momento...então todos tem sua especialidade, né?³⁶⁶

Como diz a artista, o trabalho é outro, porque é fruto de outra fase na sua trajetória artística. Efetivamente, é um trabalho de canção, no sentido estrito do gênero, embora a ambientação eletrônica e eletroacústica acabe por se imiscuir aos intentos cancionais de verve mais intimista. Mas as batidas e sintetizadores, algo dançante em um modelo sonoro estadunidense pop, ou trip-hop, é o que referenda a sua mudança de perspectiva sonora, embora na canção Sete Saia³⁶⁷ note-se elementos da guitarrada/carimbó. No geral, há uma conexão entre

³⁶⁴ “Turnê do show *A Fim de Onda* começa por Belém”. Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2013/03/turne-do-show-fim-de-onda-comeca-por.html>. Acesso: 27 jan. 2020.

³⁶⁵ SOARES, Luc. *Ponto de Mira*. CD. Pom_elo/Natura Musical, 2017. (Programa Natura Musical).

³⁶⁶ “Essa menina está diferente”. *Revista Tropo*. Belém, 22 de março de 2020. pp. 17-18.

³⁶⁷ SOARES, Luê. *Ponto de Mira*. CD. Pom_elo/Natura Musical, 2017. Faixa 7.

as composições do trabalho e a sua proposta mais pop, o que é de grande monta para a ratificação e aceitação por um público mais amplo.

Desde o primeiro trabalho Luê se manteve em pontos de contato com os artistas do circuito nacional e de cenas da centralidade musical brasileira, como com o influente músico paulista Curumim, o que certamente resultou dos contatos com Arnaldo Antunes, haja vista que Curumim foi durante muito tempo baterista da banda do cantor. Neste trabalho de Luê participam importantes artistas do circuito nacional, como Fernando Catatau, que já havia tocado com Felipe Cordeiro e Manuel Cordeiro, o que novamente nos remete ao estabelecimento das conexões em uma rede que foi tecida no processo musical que buscou legitimar a ideia de Nova Música Paraense na cena translocal.

Essa ligação entre os artistas dessa suposta Nova Música Paraense e produtores, músicos e artistas da cena da centralidade da cultura de música popular no país, mais precisamente a cidade de São Paulo, e do circuito de música pop brasileira fez vicejar a perspectiva de retomada do tradicional-moderno paraense/amazônico em novas cores. Isso como um projeto do qual esses artistas tomaram parte e pautaram seus processos musicais. Aqui cabe observar que os encaminhamentos distintos que esses artistas acabaram tomando, como é o caso de apontar para o “regionalismo pop” de Felipe Cordeiro, e a dosagem menor, ou mesmo o abandono do regionalismo, caso dos trabalhos de Camila Honda, Luê Soares, Aíla e Natália Matos.

Nessa trilha, vai o trabalho e a carreira da cantora Aíla. Também em São Paulo assentou carreira, onde foi morar em 2015, com o objetivo de ampliar e fortalecer sua rede de contatos musicais, além de outro fator impulsionador: a aprovação de um projeto de criação em edital. E estabelecer carreira na cosmopolita São Paulo se impôs como uma necessidade, haja vista que se tornou imperioso estabelecer novas conexões com o resto do Brasil para a o fluxo e circulação do seu trabalho musical. Os primeiros momentos dessa experiência resultaram, inclusive, em uma canção que procura descrever esse “modo de vida paulistano”, a “velocidade frenética da vida, em que tudo é demasiado, acelerado e a gente mal se fala direito”³⁶⁸, “Rápido”, primeira composição, em parceria com Roberta Carvalho, para seu segundo disco, *Em cada verso, um contra-ataque*³⁶⁹, de 2016.

³⁶⁸ “Aíla: Luta, arte e música presentes no bairro da Terra Firme”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 14 de setembro de 2019. pp. 9-13.

³⁶⁹ AÍLA. *Em cada verso, um contra-ataque*. CD/LP. Edital Natura Musica/Tratore, 2016.

Antes, no início da carreira, Aíla cantava na noite em Belém, “na Estação das Docas, naquele palco deslizante... que ninguém presta muita atenção na gente”³⁷⁰. Mas ali percebeu que a vida de artista se impunha como uma necessidade, haja vista que seu interesse esteve sempre em se conectar com as pessoas. Apresentou-se em vários outros lugares na cidade, acompanhada por violonistas como Renato Torres e Felipe Cordeiro. Em sua trajetória artística, Aíla pôde estabelecer vários contatos e constituir uma rede local de músicos e compositores. Disso resultou que por sua participação em várias mostras de música de festivais foi premiada. Por outro lado, essa “participação” foi a forma da qual se utilizou como meio de interação social no mundo da canção paraense para manter uma conexão com apropriada cultura musical local.

Foi nesse contexto que passa a pensar seu primeiro projeto de gravação, que resultou no disco *Trelelé* (2012) tem como mote o mesmo fio condutor que caracterizou os artistas paraenses que se lançaram no contexto pós Terruá Pará para a centralidade musical do país para expor seus trabalhos: a mistura de ritmos e gêneros da cultura musical paraense na esteira da perspectiva da hibridização cultural como modernização da música paraense. Assim, Aíla propôs tomar as tais referências musicais que moldaram suas primeiras incursões pelo mundo da música ainda em Belém. Diz a cantora:

No meu primeiro trabalho, a minha vontade era muito de misturar essas referências da música popular do Pará, lambada, carimbó, brega, guitarrada com a música pop. É um disco muito de intérprete. Naquela época, em 2012, quando lancei, eu ainda não tinha essa vontade, esse ímpeto de mostrar as minhas composições. Como eu te disse, é um disco de intérprete, que eu adoro, mas bem performática, teatral no palco e tenho muito orgulho de ter gravado compositores como a Dona Onete, além de outros compositores da Amazônia e Região Norte. É um disco que reflete muito esse meu encontro com o Pará e com a música da Região mesmo. Foi um trabalho que me abriu muitas portas.³⁷¹

No entanto, seu segundo trabalho escancara a visada pop e uma “pegada” ativista, como já se pode notar na faixa “Lesbigay”, composição em parceria com Dona Onete. Também, os flertes com o rock e a música eletrônica encaminham sua construção musical numa direção bem diferente do primeiro trabalho. Com esse trabalho, Aíla se apresentou em vários lugares emblemáticos do mundo da música popular brasileira, como no Circo Voador e Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro, e no Coala Festival, em São Paulo. Em 2017, no show do Sesc

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ “Aíla: Luta, arte e música presentes no bairro da Terra Firme”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 14 de setembro de 2019. pp. 9-13.

Copacabana a cantora teve a participação do cantor e compositor paraibano Chico César, que compôs uma canção para a cantora.

Como se pode notar na narrativa da trajetória da cantora, a constituição de uma carreira que se afastou das pegadas do regionalismo tradicional se deve em muito à influência do lugar que passou a habitar e tomar como seu *locus* de relação, a cidade de São Paulo. Disso resultou que as tonalidades “românticas, mais coloridas” que marcaram seu primeiro trabalho, foram substituídas por um novo conceito estético, pautado num ativismo pop que, como conceitua a própria artista, é fazer música dançante que provoque reflexões e o pensamento ao mesmo tempo. Isso é justificado por ela a partir da sua história de vida: oriunda da periferia de Belém, do bairro da Terra Firme, ambiente “problemático como toda periferia de qualquer cidade brasileira”³⁷², se impôs como necessidade artística um ativismo militante que se pudesse expressar pela música que faz. Diz a cantora:

Antes, era romântica, mais colorida e passou a ser mais ativista, que é uma onda de fazer o povo dançar e pensar ao mesmo tempo. 2016 tive uma mudança muito forte no conceito do meu trabalho e ali eu me encontrei como cantora, compositora, como artista que veio da periferia e que podia reverberar também assuntos importantes e fazer uma música pop. Agora, em 2019, eu lanço o primeiro single de uma série de singles que vou lançar até o fim do ano e que se chama ‘Treme Terra’, uma música minha, em parceria com dois nordestinos. Treme Terra é essa vontade, ainda muito vibrante em mim, de fazer uma música que seja radiofônica, pop e que traga uma certa ironia ali na letra. Enfim, de 2012, quando lancei meu primeiro disco, para cá, em 2019, muitas coisas mudaram e faz parte também esse processo de conhecer o país também, né? De se encontrar e conectar com outros artistas. Aquela artista, que fazia aquela música vibrante e colorida, ainda existe aqui, mas agora a intenção é fazer o povo refletir sobre questões importantes, do agora.³⁷³

Outra importante artista “da geração paulistana” do mundo da canção paraense é a cantora e compositora Natália Matos. Embora more em São Paulo, a cantora é uma “vertente do mesmo rio Amazonas”³⁷⁴ do qual também são vertentes as cantoras amazônicas Patrícia Bastos (Macapá), Márcia Novo (Parintins) e Karine Aguiar (Manaus), que também trafegam e/ou residem na “centralidade espacial” da música popular brasileira. Todavia, Natália ressalta que está em constante contato com a cena de Belém, como frisou em um de seus shows na

³⁷² Idem.

³⁷³ Idem. Ibidem.

³⁷⁴ O “Projeto Vertentes do Mesmo Rio” foi uma idealização do músico Manoel Cordeiro com apadrinhamento da cantora Fafá de Belém. O objetivo do projeto era mostrar os sons da Amazônia em São Paulo, debater e divulgar as origens caboclas dos sons da música popular feita na região. Realizado em 2018 em São Paulo, o show contou com dez artistas, do Pará, do Amazonas e do Amapá.

cidade, em 2018, quando apresentou seu disco *Não sei fazer canção de amor*³⁷⁵, mas que São Paulo é sua base. (“A gente já chegou [com o show do CD *Não sei Fazer Canção de Amor*] a muitos [lugares], mas estou indo no fim de julho de volta para São Paulo para dar continuidade a essa circulação partir de lá”).³⁷⁶

Nesse trabalho, a pegada pop, de *ethos* cosmopolita, é certamente resultado da perspectiva de distanciamento das associações ao regionalismo/neo-regionalismo³⁷⁷ que há seu trabalho anterior, marca da música paraense contemporânea. Dessa forma, os artistas, embora tracem paralelos e acionem em seus discursos midiáticos os elementos da música regional, como o carimbó e a guitarrada, procuram mostrar que “bebem em fontes diversas”. Mas o regionalismo amazônico/paraensista é ainda um marcador social para a cultura musical local no universo musical brasileiro, como se pode ver nesse relato da artista sobre a “ausência” do regionalismo em seu trabalho. Diz Natália:

Quando eu lancei meu segundo disco, o *Não Sei Fazer Canção de Amor*, a assessoria, na hora de vender, recebia feedbacks como “Mas e aí? O que ela tem de música paraense no que ela faz?”. É difícil ser quase obrigado a soar “paraense”. Na época, isso foi um tanto chocante para mim. Eu sempre dialoguei com as pessoas de todas as áreas. Eu nasci dançando carimbó. Quem mora no Pará, aprende o brega por osmose (risos), então é muito natural que isso esteja de alguma forma na minha obra. Vai do meu inconsciente para as minhas canções. Está na forma como construo minhas melodias, no meu olhar... Mas não precisa ser unicamente isso em termos estéticos. Eu me vi tendo que justificar para algumas pessoas o porquê de não soar tão “amazônico”. O desafio é justamente estar sempre em movimento, transformando inclusive o que é uma referência tradicional. Eu acho que minha música atravessa essas fronteiras. Muitas gerações, inclusive as de Fafá [de Belém], Leila Pinheiro e do próprio Jaloo, já se fazem maior do que o próprio regionalismo. Ele está no nosso olhar, nas nossas referências, mas não necessariamente a gente precisa soar assim. A construção da sonoridade é sempre mais ampla e sempre ultrapassa essas fronteiras.³⁷⁸

A justificativa apresenta pela cantora é pautada na ideia de que as fronteiras que delimitam o regionalismo paraensista no mundo da canção atualmente são resultado de uma construção que remete, interessantemente, às atuações de Fafá de Belém. Dessa maneira, o que é a música paraense contemporânea tem seu mote em uma fundamentação sonora que já se

³⁷⁵ MATOS, Natália. *Não sei fazer canção de amor*. CD. Independente, 2017.

³⁷⁶ “Sobre, amor, Belém e limites”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 15 de julho de 2018. pp. 23-28.

³⁷⁷ Um tipo de remissão ao regionalismo que se sustenta em uma perspectiva referencial mais dialógica, que aciona as diferenças regionais, mas não apenas como um dado reativo, estático, e sim como eloquência, dinâmico, marca do contexto de interações sociais pelos processos globalizadores.

³⁷⁸ “Natália Matos fala sobre primeiro show no Rio de Janeiro e os estereótipos associados à música paraense”. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/01/16/natalia-matos-entrevista-show-rio-janeiro/>. Acesso: 21 mar. 2020.

encaminhava há algum tempo – bastante tempo – para o que é. Todavia, cabe notar que essa cena translocal angariou um considerável espaço a partir das utilizações do regionalismo, como vimos, via Terruá Pará. Isso reflete uma perspectiva interessante da nova geração de artistas da música que ocupam espaço em outros circuitos como cena translocal.

Por outro lado, Natália Matos ressalta que é importante que se saiba de “onde ela veio”, ainda que isso não esteja demonstrado na sua música como regionalismo, ostensivamente. Procurando dar essa dilatação às leituras acerca da sua perspectiva musical, gravou e lançou como single a música “Lua Namoradeira”, um carimbó da compositora e cantora Dona Onete que está em seu primeiro disco, *Feitiço Caboclo*³⁷⁹, produzido por Marco André. Dona Onete talvez seja maior expressão da nova forma, ou de outras possibilidades, de uso do regionalismo tradicional da/na música paraense. Cabe notar que é ela uma artista que emergiu no mundo da canção paraense por sua participação no Terruá Pará.

A cantora Natália Matos é outra destacada artista da nova geração da música paraense. Todavia, sua incursão no mundo artístico da canção paraense tenha ligação com as produções e atuações de atores de outras gerações, com destaque para o músico e produtor Manoel Cordeiro, responsável pela produção e direção de alguns dos seus trabalhos. Foi através dele que entrou em contato com o trabalho de Natália o músico e produtor carioca Alexandre Kassin, que, como vimos, é um dos nomes destacados da chamada “nova música brasileira”. Resultado desse alargamento da sua rede de sociação é que Kassin produziu e gravou os trabalhos da cantora.

Representante de “uma safra inteira de novo de novos talentos que temos produzido e que tem conquistado outros solos”³⁸⁰, é trabalho resultado da audição de outras referências, sem a preocupação de enquadrar as canções numa proposta estética regional, encaminhando-se para o pop e o rock, procurando apresentar seu trabalho distanciado do que estava em voga então no mundo da canção musical paraense, que era a “retomada do sotaque perdido”, como proposto pelo contexto do Terruá Pará pelo seu principal idealizador, o jornalista Ney Messias.

Ao que indicam as observações dos dados referentes a cantora, essa “questão” do afastamento do regional depois de ter saído de Belém e ter se instalado em São Paulo é algo que circunda sua carreira, de maneira que, ao que indicam os levantamentos de entrevistas com a cantora, perguntas acerca da “vantagem/dificuldade” em ser uma artista paraense que se afasta

³⁷⁹ DONA ONETE. *Feitiço Caboclo*. CD. K7 Records, 2013.

³⁸⁰ “Sobre, amor, Belém e limites”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 15 de julho de 2018. pp. 23-28.

do regional causa certo embaraço. De fato, tanto o trabalho como o discurso midiático da cantora apontam um cosmopolitismo na origem e na finalidade do seu trabalho.

Sem dúvida, trata-se de uma perspectiva interessante. Embora busque tratar de questões outras em sua abordagem musical, no entanto, a localidade é ainda uma realidade que se impõe aos atores do mundo da canção paraense na dimensão translocal: ainda que não seja haja referência direta ao lugar – Belém, Pará, Amazônia –, todavia seu trabalho *Não sei fazer canção de amor* tem a região, haja vista que, como diz a cantora, “o Pará segue comigo na atitude na força, e também, sem dúvida, nas construções melódicas”³⁸¹. Isso se mostra no *single* de seu novo trabalho, a canção “Tempo Lento”, que resultou de uma viagem a Alter do Chão, balneário que fica no município de Santarém, no oeste do estado do Pará. Ali, novamente, não estão os elementos do regionalismo colocados de maneira ostensiva, mas “aparecem na sonoridade”, pois “foi uma viagem impactante que me rendeu muita criatividade”, diz a cantora.

Também produzido pelo músico Alexandre Kassin, segundo Natália Matos, a pegada pop do produtor foi o sustentáculo da proposta da música “Tempo Lento”: embora seu discurso cancional tenha resultado da inspiração dada pelas *paisagens amazônicas*³⁸² nota-se o acionamento de um neo-regionalismo, porque atenuado, mas implicado com os elementos do espaço geográfico. Sobre isso vejamos o que diz a cantora em entrevista para um jornal local.

Quando cheguei a Alter-do-Chão parecia que eu tinha encontrado uma parte de mim, uma parte do meu estado que eu não conhecia. Lá mesmo consegui compor três músicas, que terminei no Rio [de Janeiro]. A natureza incrível, aquele pôr-do-sol, horizonte infinito, foi maravilhoso tomar banho de rio naquele paraíso, com as cores de lá, as pessoas, um outro paraíso do meu estado.³⁸³

³⁸¹ Idem.

³⁸² Essa ideia de tomar as *paisagens amazônicas* como um importante mote constitutivo para os artefatos culturais do mundo da canção paraense é de longa data acionada, seja nos artefatos de temática amazônica da cena de canção ou outra, como as cenas de brega e samba. Embora não seja algo que via de regra se mostra na cena translocal por meio de canções, a remissão à imagética é um tema recorrentemente desenvolvido, isso porque a diversidade e heterogeneidade da região amazônica historicamente funcionam como elementos acessórios ao discurso cancional. A *paisagem amazônica* pode ser lida como uma *duração* no sentido de Gilbert Durand (SILVEIRA, 2009): ela evoca imagens que foram coligidas, material e simbolicamente, a fim de constituir um acervo imagético para o imaginário dos artistas que enveredam pelo uso instrumental dessa temática na sua musicalidade. Portanto, a *paisagem amazônica* é uma duração que se manifesta espacial, temporal e, por conseguinte, socialmente, pois é resultado da ação humana que tem como meta instituir uma camada de leitura que associa o indivíduo (real/ideal) ao lugar (ideal/real).

³⁸³ “Natália Matos lança o single ‘Tempo Lento’”. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/musica/natalia-matos-lanca-o-single-tempo-lento-ouca-aqui-1.256790>. Acesso: 21 jul. 2020.

Notório que as questões ambientais tratadas esteticamente na canção resultam em um discurso cancional que busca, ainda que tangencialmente, fazer referência a região da Amazônia de forma estilizada, porque acionado como elemento temático. Assim, o “tempo lento” da floresta, da natureza, da geografia ribeirinha amazônica serve de mote para seu discurso de “canção de amor” é uma forma de contraposição ao modo de vida citadino, do “tempo veloz”. Floresta, mata e rio são os elementos por ela acionados na música como os marcadores de uma regionalidade que aparece atenuada em sua música, o que obviamente se vê filtrado pela sua vivência de cerca de oito anos em uma grande cidade, como São Paulo.

A vivência em uma cidade como São Paulo pode ser tomada como o estabelecimento de um alargamento ao campo de possibilidades e de perspectivas do projeto de um artista que “sai” da região amazônica. A história das práticas culturais, principalmente no campo da música, é carregada de exemplos. Em alguns casos, parece que se trata da necessidade mesmo que se impõem aos artistas paraenses. Em certa medida, o que proponho nessa leitura é justamente mostrar que o contexto de interação ditado pelos processos globalizadores acabaram por impulsionar ainda mais essa perspectiva forasteira dos artistas da música paraense. E aí reside essa tensão entre o acionamento do regional-popular como matéria para a sustentação da produção musical e, por conseguinte, da trajetória dos artistas que “saíram”, e a visada artística que se segue no plano cosmopolita.

Talvez fosse o caso de apresentar por uma classificação em “grupos” os artistas paraenses na cena translocal que ocupam de cada uma destas visadas: uns assentado em regionalismo/neo-regionalismo e outros que têm em mira uma perspectiva mais cosmopolita/politemática. Todavia, o que importa aqui é tratar das conexões, sociabilidades e projetos em um campo de possibilidades que chamo de cena translocal de música paraense porque formado por músicos que têm a mesma origem, mas atuando em um circuito formado por variadas redes e espaços sociais. E, embora haja uma ligação mais efetiva – e afetiva – entres estes artistas num plano local, porque vivem em uma realidade de cultura musical comum fora de seus núcleos e contextos de origem, todavia não formam uma unidade como “comunitarismo artístico-cultural identitário” no circuito de música nacional, haja vista que têm perspectivas, redes e trajetórias cambiantes, mas diferentes conexões e projetos. Além disso, a depender das redes de sociação que constituíram no decurso das suas trajetórias, certamente suas perspectivas artísticas e musicais são influenciadas pela forma como suas carreiras se sedimentaram nesse circuito.

Embora não seja necessariamente uma referência identitária acionada diretamente, na canção “Luz de verão”, interpretada na gravação junto com a cantora e compositora paraense Ana Clara, é uma demonstração das referências ao lugar como fundamental para a legitimação do trabalho de Natália. Composta em 2017, foi gravada em 2019, em Belém – a voz de Ana Clara foi gravada por Assis Figueiredo no estúdio Apce – e São Paulo – voz de Natália Matos gravada por Rafael Montorfano -, com violão e guitarra de Eduardo Feijó e percussão do paraense Márcio Jardim (Trio Manari), a canção tem como temática o “verão amazônico” em sua possibilidade de afetação no processo criativo.

Alguns artistas paraenses que fazem canção popular – por conseguinte, integram o mundo estudado – propuseram-se em uma visada “mais cosmopolita”, tendo em mira o global por meio do regionalismo como “força motriz” mais do que tema. Nesse cenário, talvez o mais destacado seja o cantor, compositor e produtor Arthur Nogueira. De uma vertente mais voltada para a MPB tradicional, foi considerado como o artista que renovou a “tradição dos poetas na canção brasileira”³⁸⁴. Ao longo de sua carreira lançou quatro álbuns. Compôs melodias para poemas de Antonio Cícero, Adília Lopes (Portugal), Adonis (Síria) e Rose Ausländer (Ucrânia). Também é destacável que tenha tido canções suas interpretadas por Gal Costa, Fafá de Belém e Cida Moreira.

O álbum *Rei Ninguém*³⁸⁵ foi indicado ao *19th Latin Grammy* na categoria *Best Engineered Album*. Nesse disco, o compositor abre novos caminhos poéticos para sua música, ao criar canções a partir de poemas de Eucanaã Ferraz (“Papel Tesoura e Cola”) e Rose Ausländer (“Ninguém”) e verter para o português um clássico de Bob Dylan, *You’re gonna make me lonesome when you go* (1974), que virou “Vou ficar tão só se você se for”. Mais recentemente, em 2019, que estreitou “parceria” com a cantora mineira Fernanda Takai³⁸⁶, da banda Pato Fu, com quem fez show em Belém. Isso deixa bem nítido o propósito de distanciamento do seu trabalho do que foi chamado de a Nova Música Paraense: não há brega, guitarradas ou carimbó, que são os elementos que simbolizam essa nova música paraense de caráter proteano.

³⁸⁴ “Arthur Nogueira renova a tradição dos poetas na canção brasileira”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/arthur-nogueira-renova-tradicao-dos-poetas-na-cancao-brasileira-9091526>. Acesso: 27 jul. 2020.

³⁸⁵ NOGUEIRA, Arthur. *Rei Ninguém*. CD. Natura Musical, 2016.

³⁸⁶ A cantora já tem certa proximidade com a cultura musical paraense. No seu disco “Luz Negra” de 2009, gravou o carimbó de Pinduca “Sinhá Pureza” e fez participação no disco *Treme*, da cantora Gaby Amarantos. Sobre ter gravado “Sinhá Pureza” comenta: “Eu escutava Sinhá Pureza desde criança e meu pai me deu um álbum do Pinduca quando estive trabalhando em Carajás [no Pará]”. “Encontro de música e poesia”. Jornal O Liberal. Belém, 19 de abril de 2018. Caderno Cultura.

A cantora Gal Costa³⁸⁷ gravou, no seu disco “Estratosférica” a canção de Arthur Nogueira em parceria com o poeta Antonio Cícero “Sem medo nem esperança”. Em 2015 lançou seu primeiro CD, *Sem medo nem esperança*³⁸⁸ com produção do músico Arthur Kunz, da banda paraense Strobo³⁸⁹, e Marcelo Segreto, da banda paulista Filarmônica de Passárgada. Nesse trabalho, gravado e lançado pelo selo Joia Moderna, do Dj Zé Pedro³⁹⁰, há parcerias com diversos nomes da cena de canção da MPB, como o já citado Antonio Cícero, Omar Salomão, Marina Wisnik e Leticia Novaes, além da musicalização de um poema do poeta sírio Adonis, cuja tradução para o português foi feita por Michel Sleiman. Ainda em 2016, a cantora Cida Moreira gravou a canção “Preciso cantar”, parceria de Arthur com o poeta paraense Dand M.

Na perspectiva artística do cantor o mote regionalista não compõe seu interesse estético. Isso fica claro na reiterada narrativa que expõe na entrevista. Embora a produção cultural da música contemporânea paraense tenha um peso que deve ser considerado, haja vista que vê com importância a necessidade de que o país conheça a produção cultural regional, todavia seu interesse reside em fazer canção. E isso como consequência do fato de que o cerne da sua perspectiva de Arte está na literatura poética. Vejamos seu relato acerca da questão:

O Estado do Pará é muito grande. Há diversas regiões, e cada qual como uma especificidade. Fato é que o Brasil vem olhando com interesse para a produção [musical] local nos últimos anos. Houve um boom na música regional que favoreceu outros tipos de expressão. Mas para o tipo de música que eu fazia, queria fazer, não havia espaço nesse movimento. Tudo se tornou projeto de escoamento de ritmos de ‘características regionais’. E eu fazia outra coisa, outro tipo de música, me interessava fazer canção, na qual a letra é o fundamental. Aliás, só faço música por causa dos poetas.

Pelo exposto acima, as referências, motes e parcerias que formaram a trajetória de Arthur Nogueira se distanciam da perspectiva regionalista na música paraense. Todavia, o artista é um integrante do mundo da canção paraense porque é colocado nesse quadro quando se faz referência a “essa nova cena de música paraense”. Por exemplo, em reportagem na revista

³⁸⁷ Segundo Gal Costa, “uma das canções mais lindas que conheci”. “Gravado por Gal Costa, cantor Arthur Nogueira lança álbum *Sem medo nem esperança*”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/gravado-por-gal-costa-cantor-arthur-nogueira-lanca-album-sem-medo-nem-esperanca-16587307>. Acesso: 27 jul. 2020.

³⁸⁸ NOGUEIRA, Arthur. *Sem medo nem esperança*. CD. Joia Moderna, 2015.

³⁸⁹ Formada pelo baterista Arthur Kunz e pelo guitarrista Leo Chermont, a banda tem uma proposta musical pautada no instrumental e no eletrônico.

³⁹⁰ Artista do campo musical que tem extensa ligação com a MPB. Em “2011 inaugura o selo **Joia Moderna** com mais de trinta discos lançados até agora, resgatando o trabalho de cantoras de outras gerações, criando tributos a grandes compositores e lançando novos talentos do pop brasileiro”. Disponível em: <http://www.djzpedro.com.br/bio.php>. Acesso: 13 abr. 2020.

Veja, intitulada “Pop ao tucupi”, uma colorida estética do Norte”³⁹¹, a imagem de abertura é uma fotografia de Arthur Nogueira tocando um violão com se estivesse saindo do rio e entrando na cidade. Arthur, assim como o cantor Leonardo Praty e a cantora Marisa Brito são saudados como novos sabores da MPB que vem do Pará nessa reportagem. Acerca do trabalho de Arthur, a reportagem destaca sua inclinação para a canção tradicional, de vertente da MPB, “com menos regionalismo e mais contemporaneidade”. Sobre essa questão, diz o cantor:

Não gosto de raízes porque elas se prendem à terra. A origem não pode limitar minha liberdade artística. [O regionalismo está] mais na alma que no repertório [do álbum *Rei Ninguém*, de 2017]. Não encaro Belém como um lugar no mapa, mas como uma força que me acompanha aonde quer que eu vá, que me aquece e me inspira.³⁹²

Em entrevista para a pesquisa, Arthur destaca em sua fala novamente a realidade musical de Belém segundo sua ótica. E nessa leitura aponta um dado interessante. Vejamos:

Hoje eu vejo que houve um movimento muito grande para exportar artistas, mas nada se fez para quem ficou. Não há política cultural que permita que os artistas que ficaram possam viver, sobreviver desse trabalho [com música]. É preciso ocupar os espaços, teatros, festivais, mas não só em Belém, e sim em todo o estado. [...] Morar fora, no Rio de Janeiro e depois São Paulo, e em São Paulo principalmente, foi o que fez eu me encontrar como artista, onde encontrei pessoas que tinham perspectivas e ações próximos do que me interessava, que eu tinha.

³⁹¹ REVISTA VEJA. “Pop ao tucupi”. Editora Abril, 13 junho 2018. pp. 100-104.

³⁹² Idem.

Imagem 12: Arthur Nogueira, um dos nomes do “pop no tucupi”



O cantor Arthur Nogueira, centralizado e parecendo caminhar em direção à câmera como se estivesse saindo do rio/floresta em direção à rua/cidade, tangendo um violão. Uma remissão às paisagens amazônicas como figuração fundamental no mundo da canção popular paraense. Fonte: Revista Veja. “Pop ao tucupi”. Editora Abril, 13 junho 2018. pp. 100-104.

Embora o artista já tenha ressaltado que não se atém ao regionalismo estético, o objetivo do autor da imagem para compor a reportagem foi encaixá-lo em um espaço territorializado como recurso simbólico na cidade de Belém, acionando as *paisagens amazônicas*. Trata-se do “lugar à beira rio” Espaço Feliz Lusitânia, na área do Centro Histórico de Belém, no bairro Cidade Velha, às margens da Baía do Guajará. Por meio das *paisagens amazônicas*, como variações paisageiras e como duração, a Natureza e a Cultura são acionadas em interação, cuja finalidade é instituir uma unidade visual-sonora. Assim vinculam-se tempo e espaço, som e imagem num encadeamento, que se instaura em certa complexidade, a fim de envolver vários elementos do campo social; esses *se* expressam e *visam* expressar uma dinâmica que é processual, tomando as paisagens como lugares praticado, como lugar *físico* tornado *social* pelo simbólico (CERTEAU, 1996; 2008). São, portanto, resultado da atividade humana como interação social por meio do estímulo de elementos sensórios variados, desconexos, mas que, como paisagem, se tornam uma unidade sociologicamente compreensível.

A *paisagem amazônica* é uma unidade informativa percebida porque *representa* (portanto, é objetiva) dados que já estão imbuídos de uma carga algo sentimental, uma afecção. Por sua vez, isso dota os indivíduos de uma pré-disposição em lidar com esses *estímulos externos* (logo, subjetiva). Sendo assim, as *paisagens amazônicas* são resultado de uma expressão da representação percebida que se manifesta em afetação interna a fim de demonstrar uma unicidade sensível. Portanto, *a paisagem amazônica* suscita agência nos indivíduos, haja

vista que estes já têm uma disposição anímica para essa interação o lugar por meio da imagética. Isso que ressoa no interior individual acafgba por, certamente, promover interação social.

Assentado numa ambição de fazer Arte, desprendido das “determinações espaciais”. Em setembro de 2018, Arthur Nogueira voltou a morar em Belém, “mas não porque sentiu necessidade de se conectar ao lugar, mas sim porque é a cidade de sua origem”. Como vimos, quando saiu de Belém em 2012 fez porque não havia espaço para seu projeto de fazer música. Deslocado, porque as pressões da estética regionalista foram em certa medida o impedimento para que pudesse desenvolver seu projeto artístico naquele contexto, todavia isso também foi a motivação para a buscasse outras formas de viabilizar seu projeto musical. Curiosamente, ressalta, foi São Paulo, “um lugar caótico e inspirador, lugar inevitável para quem quer fazer um trabalho de amplitude”, que lhe mostrou ao Pará. E essa visada cosmopolita mantém-se como elemento incontornável do seu projeto. Sobre isso diz:

Saí daqui [de Belém] meio deslocado, porque sentia que não tinha uma turma, não tinha muita gente querendo fazer o que eu queria fazer. Volto sabendo que pessoas entenderam e gostaram do que eu tinha pra oferecer. Hoje, eu continuo não sabendo qual é o meu lugar, mas sei que tenho um³⁹³.

Embora essa localização não seja uma necessidade geográfica, como apontou o cantor anteriormente, no disco *Sem medo nem esperança* está a canção “Guamá”. Dessa forma, ao referir-se a um centro geográfico, haja vista que é o nome de um rio de Belém, o cancionista procura justificar o fixo e a fluidez de sua perspectiva artística, obliterando a visada regionalista por meio do discurso cancional que mostra uma distância simbólica, sobre o que comenta:

O rio desagua no mar, eu saí de Belém para um Rio (a cidade) que também é o mar. Tudo isso está ali.³⁹⁴

Vejamos da letra de “Guamá”:

Música: Guamá³⁹⁵
Composição: Arthur Nogueira

³⁹³ “Sem tempo para o ócio”. Revista Troppo + Mulher. Belém, 9 de setembro de 2018. pp. 7-11. Essa “detecção” converge com a seguinte opinião, pronunciada dois anos depois: “[...] Todavia, a evidência que a guitarrada, o carimbó, o brega e o tecnobrega vêm tomando nos últimos tempos acaba não dando o merecido destaque a diversidade musical da região Norte, que vai muito além do folclore”. “Painel: Independência ou Norte: A Amazônia Legal dentro da Música Brasileira”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnIVFcZoIY4>. Transmitido ao vivo em 28 de out. de 2020.

³⁹⁴ “Arthur Nogueira renova a tradição dos poetas na canção brasileira”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/arthur-nogueira-renova-tradicao-dos-poetas-na-cancao-brasileira-9091526>. Acesso: 27 jul. 2020. O cantor foi morar no Rio de Janeiro em 2012 e mudou-se para São Paulo em 2013.

³⁹⁵ NOGUEIRA, Arthur. *Sem medo nem esperança*. CD. Joia Moderna, 2015. Faixa 5.

Minha casa
Fiz na asa do vento
Meu lugar
Não é um só lugar
Canto o mundo em movimento
No profundo mar
Do olhar
Rebento se esse rio
Me levar
Alento de partir
Poder voltar
Para onde vou
Não sei ficar
Estou
Quero chegar
Sair
Me perder por aí
Cantar o porvir em fragmentos
Da Belém de sempre
De Londres, São Paulo
Lisboa, Leblon
Heranças
No edifício
Imenso
Da lembrança

A letra declara o que sustenta o projeto do artista: a perspectiva do deslocamento constante, do “perder-se por aí”, citando lugares, cidades, como Belém, mas sem referir-se a esta como um lugar de qualquer afetação que se estenda para a identificação topográfica como modo de simbolização, ou de comumente de exaltação da chuva, rios e igarapés³⁹⁶; o rio Guamá pode ser qualquer rio, de qualquer cidade, o que remete a mudança, trânsito, passagem, ausência de identificação territorialmente nomeado. Nesse sentido, o rio Guamá é uma paisagem esculpida, assim como as *paisagens amazônicas*, mas diferente desta porque remete a algo genérico metafórico, em vez de representar efetivamente o lugar. Sobre isto diz Arthur:

A minha terra tá em mim. Eu não olho Belém como o meu lugar, mas como o lugar da minha história. Gosto muito disso. Eu sou paraense, e não gostaria de ter nascido em outro lugar. Por exemplo, nunca senti tanta saudade de casa

³⁹⁶ Da época das comemorações do aniversário de quatrocentos anos de Belém, de uma reportagem do jornal O Liberal pulularam discursos de artista do mundo da canção na cena translocal acerca da idiossincrasia de Belém: “Gaby [Amarantos] declara amor pela mangueirosa”, ressaltando a chuva e os banhos de igarapé; “Felipe Cordeiro carrega Belém no peito e na mente”, vida cultural exuberante; “Fafá de Belém é a porta-voz da cidade quatrocentona”, o cheiro da chuva e banho de rio, para ficarmos com algumas evocações. Jornal O Liberal, 12 de janeiro de 2016.

quanto no Círio. Mas depois de ter habitado tantos espaços, aprendi a fazer de qualquer lugar o meu lugar.

Em seu primeiro trabalho, *Mundano*³⁹⁷ de 2009, Arthur apresenta “Deixa”, composição em parceria com o paraense Leandro Dias. Na gravação estão Felipe Cordeiro, que também produziu o disco e toca violão, Renato Torres na guitarra, Maurício Panzera no baixo, Arthur Kunz na bateria e Márcio Jardim (Trio Manari) na percussão. Esses mesmos músicos gravaram a faixa “Sei lá”, composição de Felipe Cordeiro que também foi gravada por Luê Soares no CD *A fim de onda*, mas com recursos da atitude carimbozeira acionados pela cantora. Todavia, a gravação de Arthur remete à canção outra atmosfera, uma ambientação de sonoridade mais dotada de latinidade, o que acena a uma mirada mais global, novamente. Essas imbricações entre os artistas, e as implicações derivadas disso, impelem a que se pense o mundo da canção paraense em suas teias e nós sob a agência do artefato musical, como a canção “Sei lá”.

A questão é que a invocação do cantor a uma liberdade artística que seria limitada pela obrigatoriedade de construir um trabalho pautado na narrativa identitária, ou de estética-identitária, converge com o que já haviam acenado acerca do “pop” em seus trabalhos as cantoras Natália Matos e Luê Soares; e se afasta da proposta de Felipe Cordeiro, que foi o produtor do seu primeiro disco. Mas uma coisa é comum nos comentários dos artistas: a cidade de Belém é um centro, um pólo de produção de grande importância para a música brasileira, se manifestando como um território, efetivo e afetivo, de irradiação das suas perspectivas artísticas, ainda que cada qual encaminhe seu projeto no circuito nacional por trilhas distintas.

Essa relação que os artistas “emigrados” estabeleceram com Belém, como referência “mítica e afetiva [pois] a cidade está presente no sentimentos e pensamentos”, para usar as palavras de Felipe Cordeiro³⁹⁸, se avolumou no longo e recorrente processo de ida desses atores para os grandes centros em busca de espaço para o trabalho musical. Aqui considero importante uma discussão. Embora saídos da região, da cidade, esses artistas “emigrados” não são totalmente emigrados – daí o porquê das aspas. O que de fato ocorre nesse momento é um deslocamento que não necessariamente significa a saída do lugar em definitivo, haja vista que esses artistas, como venho procurando mostrar, encontram-se em um constante movimento, em fluxo. E nisso diferem das gerações anteriores de artistas da música paraense que se fixavam no eixo Rio-São Paulo e se distanciavam de seus contatos no Pará. Isso não é o que ocorre na

³⁹⁷ NOGUEIRA, Arthur. *Mundano*. CD. Projeto Pixinguinha, 2009. Faixa 3.

³⁹⁸ “Felipe Cordeiro carrega Belém no peito e na mente”. Jornal O Liberal, 12 de janeiro de 2016.

geração atual. As redes locais se mantêm e são enriquecidas com contatos com profissionais de outros estados do país. E essa questão do referencial espacial é de grande monta para as características do mundo da canção em seus processos de interação.

No ano de 2016, às voltas do aniversário de quatrocentos anos da cidade, as reportagens que cobriram o evento recorreram a artistas da música a fim buscar o discurso legitimador da importância da cidade para o mundo da música popular. A cantora Fafá de Belém, “a porta-voz da cidade quatrocentona”³⁹⁹ procurou demonstrar seu amor pela cidade enaltecendo-a como esse ponto de referência para uma produção artística localizada que se vê em formas de ingresso no circuito nacional. Em agosto de 2015, a cantora havia lançado mais um disco, o vigésimo segundo, intitulado *Do tamanho certo para o seu sorriso*⁴⁰⁰ que é resultado de uma “mistura de ritmos paraenses, como brega, guitarrada, merengue e lambada”. Não poderia ser um repertório diferente, haja vista que a produção ficou a cargo de Manoel Cordeiro e Felipe Cordeiro. Foi mais um trabalho paraense lançado pelo selo Joia Moderna, do já citado produtor DJ Zé Pedro.

Portanto, essa questão da cidade como referencial espaço-cultural é vez ou outra trazida à baila pelos artistas do mundo da canção que já não estão efetivamente integrados na cena local. Nesse sentido, pode-se dizer que no processo musical do mundo da canção paraense em sua cena translocal, Belém é instrumento de uma perspectiva de territorialização cultural como dado simbólico, como um *continuum* no estabelecimento de uma apropriação subjetiva ou cultural-simbólica (HAESBAERT, 2004) por parte dos artistas “emigrados”. A noção de *fixação* de Simmel (2013) é importante para subsidiar essa noção de que a cidade é um espaço praticado. Dessa forma, a cidade seria um “ponto de rotação” porque, sendo dotada de uma carga simbólica que lhe é fundamental, há ali o estabelecimento de uma fixidez socioespacial, o que provoca precisas formas de relação nos indivíduos que se agrupam em torno dela como um objeto. Portanto, o local seria um objeto de fixidez.

Isso novamente aparece na frase da cantora Adriana Calcanhoto: “se houver mundo nos encontramos em Belém”⁴⁰¹. A frase foi proferida em uma entrevista na qual a cantora fala sobre o disco *Só* que foi produzido por Arthur Nogueira, juntamente com o músico e produtor paraense STRR (Lucas Estrela) e Léo Chaves. Na reportagem, a cantora gaúcha chama a atenção para a sua detecção de que Arthur Nogueira tem uma relação interessante com Belém:

³⁹⁹ “Fafá de Belém: a porta-voz da cidade quatrocentona”. Jornal O Liberal, 12 de janeiro de 2016.

⁴⁰⁰ BELÉM, Fafá. *Do tamanho certo para o meu sorriso*. CD. Joia Moderna/Tratore, 2015.

⁴⁰¹ “Conexão Mundo-Belém”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 31 de maio de 2020. pp. 14-18. As frases entre aspas neste parágrafo estão nessa reportagem.

mesmo tendo saído porque sua música não tinha espaço na época em que foi para a centralidade cultural do país – porque, também, “o ritmo e a quentura” da cidade eram um impedimento para seu projeto de canção, como diz Arthur na mesma entrevista -, Belém é seu ponto de rotação simmeliano, “uma cidade *sui generis*”, mas de onde Arthur sente parte. Interessantes tais proposições acerca da cidade como espaço social de origem e lugar, mas mais interessante ainda é que “Arthur se tornou mais Belém depois de sua volta de São Paulo”, como diz Adriana.

A inclusão que a cantora faz da cidade no circuito das artes musicais no Brasil, por meio de Arthur, denota a importância deste com ator social no campo musical da MPB, certamente a resultante do capital social auferido pelo artista paraense no circuito comunicacional contemporâneo da canção brasileira, embora isso certamente tenha a ver com a “efervescência” da música paraense contemporânea. (Lembremos dos seus contatos e trabalhos com Fernanda Takai, Zélia Duncan, Fafá de Belém, Jards Macalé, Ronaldo Bastos, Cida Moreira, Antonio Cícero).

Imagem 13: Marisa Brito, outro nome do “pop no tucupi”



Violão, Sol e rio. A cantora Marisa Brito em foto para reportagem sobre a “nova música paraense”, acionando as *paisagens amazônicas*. Fonte: REVISTA VEJA. “Pop ao tucupi”. Editora Abril, 13 junho 2018. pp. 100-104.

Da imagem acima pode-se destacar ainda a presença do violão, assim como da imagem de Arthur Nogueira empunhando o instrumento a beira rio. Um dos motivos da sua presença ali pode ser o fato de que esse instrumento remete, identitária e originalmente, à gênese da MPB, gênero ao qual os artistas dois retratados buscam se associar. A presença do violão nas imagens pode vir a ser um recurso para legitimação aos projetos desses artistas em suas intenções de

compor o circuito nacional da canção popular, acionando instrumentalmente a imagética das *paisagens amazônicas* como mote discursivo.

Marisa Brito, cantora, compositora e musicista paulista – embora se identifique como paraense –, é uma das representantes dessa mirada cosmopolita no mundo da canção paraense. Antes de lançar-se em carreira solo, a cantora foi vocalista da banda de rock A Euterpia⁴⁰², em grande medida fazedora de um som inspirado no Movimento Tropicalista (1968-1969) e no Movimento Vanguarda Paulistana (1979-1985). Formada em 1998, a banda tinha como proposta a “experiência antropofágica” de compor a partir e sobre jazz, MPB, rock, blues e experimentalismos.

Em 2012 a banda se desfez. Cinco anos depois a ex-vocalista da banda reaparece em carreira solo, residente em São Paulo, apresentando uma proposta musical mais pop, com músicas autorais de estilo mais voltado para a canção vertente MPB. Trata-se do EP Marisa Brito, composto por quatro músicas de sua autoria e com parcerias. Falando sobre o trabalho, a artista aponta que o trabalho é resultado de um aprendizado – cabe notar a experiência de “estar fora” de Belém na época do movimento de fortalecimento da música paraense – que ela absorveu “com o amadurecimento profissional e pessoal”. Sobre isso, diz:

Quando a gente começa, em qualquer carreira, com o tempo vai aprendendo e ganhando segurança. Hoje me sinto mais segura musicalmente, artisticamente, para direcionar as minhas coisas, dar a minha cara musical. Eu mudei e agora é a Marisa, é a minha cara, é o que sou hoje, reflete a minha identidade musical. Esse trabalho está totalmente ligado à história da minha vida, do que passei nos últimos anos, da minha libertação como pessoa, como mulher, da minha redescoberta, do meu empoderamento.⁴⁰³

O EP *Marisa Brito*⁴⁰⁴ foi lançado em 2017, com quatro músicas com letras pop e curtas, com mensagens mais diretas. A ideia da artista era retomar a carreira de cantora após o fim da banda A Euterpia. Mudou-se para São Paulo, onde atua como professora de canto e atuou como *backing vocal* da banda do cantor e guitarrista Edgard Scandurra, mas manteve-se ligada à cena de Belém, por meio dos contatos com os artistas da cidade com os quais trabalhou junto durante os anos de banda, no circuito musical da cidade. Deve-se a isso, então, o fato de que a

⁴⁰² O nome da banda vem de nome científico do açai, *euterpe oleraceae*, mas também evoca a deusa grega da poesia lírica e da música, Euterpe.

⁴⁰³ “Depois de cinco anos sem cantar, Marisa Brito se prepara para lançar primeiro EP solo”. Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/entretenimento/musica/noticia-437989-depois-de-cinco-anos-sem-cantar-marisa-brito-se-prepara-para-lancar-primeiro-ep-solo.html>. Acesso: 19 abr. 2020.

⁴⁰⁴ BRITO, Marisa. *Marisa Brito*. EP. Gravadora Marisa Brito, 2017.

cantora se reconhece como paraense, por ter sido formada musicalmente e pessoalmente em Belém. Diz:

Minha família toda é paraense. Nasci em São Paulo e vivi lá uns anos, mas toda minha herança cultural, a forma com fui criada, é influenciada pela cultura paraense. Além disso, vivi a fase fundamental para a construção da vida adulta morando em Belém. Eu brinco que virei gente em Belém, então isso faz com que me identifique muito mais com o ser paraense do que ser paulistana. Meus grandes amigos estão aí, me formei, virei cantora e musicista aí. Toda minha base musical foi formada enquanto vivi em Belém, nos palcos da cidade. Meu vínculo com Belém é inegável e será eterno.⁴⁰⁵

Como se vê pela fala da artista, a cidade é para ela também um ponto de rotação, no sentido de que se trata da constituinte real do vivido como uma duração social que, por sua vez, atua como promotor de sociabilidades nas redes contemporâneas. Está em Belém a base de sua parceria musical, conexões que mantem com os músicos Marcel Barreto e Andro Baudelaire. Tais conexões foram importantes porque, após a retomada da carreira, a constituição de uma ponte entre São Paulo e Belém foi elemento fundamental no seu projeto. Mesmo radicada em outra cidade, essa manutenção da ligação com Belém foi uma forma de se manter como artista do mundo da canção paraense, o que a legitimou como uma artista de música paraense. A realização do show “Coração na Boca”, que fez em setembro de 2018, no Teatro Waldemar Henrique, com material do seu EP foi uma movimentação nesse sentido.

Mas essa rede de Belém é mostra de “antigas conexões”. As “novas conexões” com músicos da centralidade da cultura musical do país resultaram em que Marisa Brito realizasse uma parceria com os músicos André Abujamra e Marcos Suzano. O primeiro fez um remix da canção “Falas”, que está no EP. Marcos Suzano fez as mixagens e tocou nas gravações do EP. O resultado dessas parecerias é que a rede contatos de Marisa no circuito musical se viu ampliada graças a esses contatos iniciais com André Abujamra e Marcos Suzano. Falando sobre o lançamento do videoclipe da canção “Todos que eu amo”, do disco Noturna, que será lançado em 2021, ressalta novamente a parceira com os músicos:

A parceria com [André] Abujamra e [Marcos] Suzano é uma realização de um sonho. Eles sempre foram referência na minha vida. Além disso, eles são seres humanos maravilhosos e músicos incríveis. Trabalhar com eles é um passo a mais na minha carreira, um crescimento.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ “A presença de Marisa”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 31 de maio de 2020. pp. 9-13.

⁴⁰⁶ “Para exaltar todas as formas de amar”. *Jornal O Liberal*. Belém, 6 de novembro de 2020. Caderno Cultura. p. 2.

Marisa Brito e Arthur Nogueira aparecem na reportagem da Revista Veja como nomes da atual produção musical paraense, que é nomeada de “novo pop do Pará” – embora não seja mostrado o que seria o “antigo pop” –, definição que os coloca além do regionalismo. O que procurei mostrar até aqui é que o fato de estarem radicados em São Paulo, mas manterem o elo com Belém, os legitima como integrantes do mundo da canção paraense contemporânea, independente de seus projetos estarem ou não vinculados às propostas do “regionalismo musical”; de fato, para circuito comunicacional da canção estabelecido na centralidade cultural do país isso acaba sendo uma consequência da movimentação que se originou pós-Terruá Pará que, como vimos, promoveu o ingresso de alguns artistas paraenses no cenário nacional como artistas da nova música paraense “moderna/tradicional” e, ao mesmo tempo, impeliu outros projetos que se afastaram dessa visada. O fato é que o caráter proteano da canção paraense contemporânea é a característico dos projetos dessa cena translocal. E isso se sustenta porque assim é interesse da estrutura sistemática que foi constituída como rede de relações.

Dito de outra forma, a cena paraense translocal é um subsistema no interior do circuito nacional. Isso permite que se diga que a sustentação dessa cena está na eficácia ou não das possibilidades de constituição de redes e imbricações sociais entre os artistas do mundo da canção paraense e aqueles que constituem o circuito da MPB, de vertente tradicional ou *pop*. Avento que essa situação é fruto da globalização porque seus processos interferiram e dotaram de *recursos instrumentais*, como fluxos internos e possibilitados tecnológicos oriundas da estrutura sistemática internacional, o processo musical nacional.

De outro lado, isso se reflete nas produções por meio dos *recursos culturais*, nas hibridações culturais acionadas na seara musical – adaptações de elementos culturais paraenses em processos estilizados de apelo *pop*, caso da guitarrada e do carimbó “como música *pop brasileira*”, por exemplo –, e também nas propostas mais no sentido da MPB tradicional ou da “nova” MPB.

6.2. Outros atores: conexões em “sonoridades parentes”

Uma das principais consequências dos fluxos musicais entre o local e as cenas translocais foi o estabelecimento de uma regularidade, até então inédita, de relação entre os atores do processo musical. Expus anteriormente que o caráter proteano da canção popular paraense, metamorfoseando-se paulatinamente no sentido de alcançar, ou construir, um espaço consistente para essa música “do Norte” no circuito nacional é o que fundamenta o projeto da

música contemporânea oriunda da região. No entanto, ao que indica o que foi tratado até aqui, ainda há a prevalência de uma questão, as asserções e interesses de uma visada, por parte do circuito nacional e seus atores – músicos, cantores, produtores e mídia translocal – em ter como produto no mercado cultural nacional uma música que, incontornavelmente, seja expressão de um identidade sociocultural.

Vejo que se trata de parte do projeto desde o Terruá Pará, embora outras sendas tenham sido abertas e praticadas justamente oriundas da mostra de música. Aliás, a bem da verdade estou aqui falando de um dos vários projetos que visaram criar uma cultura musical consistente, no campo da canção, que atendessem aos interesses do mercado nacional.⁴⁰⁷ E, embora aqui o interesse seja tratar da cultura musical da canção popular, que por definição é junção de letra e música numa estrutura melódica como discurso sonoro-literário, neste tópico serão abordadas duas modalidades musicais – uma instrumental – que, não necessariamente, são canções no sentido estrito, mas que aqui estão por uma justificativa metodologicamente embasada: os atores que a/as pratica/am figuram como importantes e destacados no circuito nacional. Os já citados Manoel Cordeiro e Dona Onete, em alguns momentos, aparecem como elementos de sustentabilidade dessa Nova Música Paraense, embora façam em escalas mais amplas a música de cor local mais tradicional que há, a guitarrada e o carimbó. Ademais, por serem artistas de gerações aproximadas entre si, mas distantes em idade desses novos nomes que compõem o mundo – embora também sejam “novos nomes da música paraense” nesse cenário contemporâneo – acabam por serem tomados como “referenciais” no mundo, na cena e àqueles artistas que vimos tratando até aqui.

A retomada da guitarrada já foi campo de estudo de vários trabalhos em várias áreas e perspectivas de abordagem. Inegavelmente, foi o primeiro produto formatado nos moldes do Terruá Pará que alcançou considerável reconhecimento e ganho de espaço, como já foi apresentado (Cap. 3). Dessa retomada do “sotaque perdido” como projeto para o mercado de música, em busca da legitimação da unidade na diversidade, a guitarrada auferiu tais ganhos fundamentalmente porque reúne aquilo que o guitarrista Felipe Cordeiro já tratou antes: um apelo rítmico que é a cara do Pará, “calor e alegria”. E seu pai, Manoel Cordeiro foi eleito um dos vinte três melhores instrumentistas de MPB do ano de 2019,⁴⁰⁸ certamente como “mestre da guitarrada”, resultado de sua construção artística que incursionou por meio da atitude

⁴⁰⁷ Refiro-me ao trabalho que desenvolvi no mestrado que trata da cena local nos anos 1980 (MOREIRA, 2014). Mas encontro isso em pesquisas que se debruçaram sobre outros tempos e cenários, como já foi comentado.

⁴⁰⁸ “Manoel Cordeiro, o maestro do Amapá, do Pará e do Brasil”. Disponível em: <https://selesnafes.com/2020/03/manoel-cordeiro-o-maestro-do-amapa-do-para-do-brasil/>. Acesso: 21 abr. 2020.

carimbozeira nesse mundo da canção em âmbito translocal, o que ele próprio define como “a sensação de ter galgado um degrau do regional para o nacional”⁴⁰⁹.

De maestro⁴¹⁰ a mestre, Manoel Cordeiro⁴¹¹ passou a ser um dos “ícones da música dançante paraense”⁴¹² no final dos anos 2000, quando retornou aos palcos tocando com o filho Felipe Cordeiro. A consequência disso foi que tanto a carreira de Manoel como a de Felipe alcançaram a escala nacional, repercussão que os levou a serem os produtores de um disco da cantora Fafá de Belém no qual “trazem de volta a cabocla paraense, mas sem saudosismo”, diz Manoel⁴¹³.

Foi por essa época (anos de 2012, 2013) que estreitou relações com Liminha, produtor e baixista de renome no cenário nacional vindo desde os anos 1980; Kassin, cantor, compositor e multi-instrumentista, produtor de trabalhos de Caetano Veloso, Clarisse Falcão e o baterista francês Stephane San Juan. Formaram a banda Manoel Cordeiro e os Desumanos, cuja proposta era tocar a “autêntica música suburbana amazônica”, o que seria a resultante do processo de hibridização que forma a música paraense contemporânea. Interessante é que Manoel Cordeiro retomou em outro campo de leitura o que fazia no início da carreira, como músico de banda baile, quando tocava música dançante nas periferias de Macapá e Belém.

Todavia, nessa outra fase de leitura fase a guitarrada se mescla ao carimbó, ao *ska* e ao *rock*, o que é atribuído às influências – em sua mistura de tradição estilizada como modernidade – do filho, Felipe Cordeiro. Mas o reconhecimento de Manoel Cordeiro como *connoisseur* da musicalidade/sonoridade amazônica, obviamente por se tratar de um artista de outra faixa etária e, portanto, “mestrificado”, foi o que deu a sustentação para que se tornasse um ponto referencial nessa nova música que saiu do Pará e, dotado de tal capital, social e simbólico ao mesmo tempo, pôde estabelecer as redes que o fizeram retroalimentar-se como essa figura.

⁴⁰⁹ Idem.

⁴¹⁰ Embora apareça em algumas referências e reportagens como “mestre da guitarrada”, é mais comum ser referido como “maestro”. Isso talvez seja explicado porque “mestre da guitarrada” remeta ao grupo Mestres da Guitarrada, formado por Aldo Sena, Curica e Mestre Vieira, criado pelo músico Pio Lobato. Todavia, Manoel Cordeiro, na época da banda Warilou (anos 1990) era multi-instrumentista – tocava teclado, baixo, violão e guitarra -, o que pode ter levado o cantor Alípio Martins a chamá-lo de “maestro”.

⁴¹¹ Também produtor, produziu os arranjos do trabalho de Pinduca, *No Embalo de Pinduca* (2016), trabalho com o qual foi indicado ao Grammy Latino de 2017, na categoria “Melhor Álbum de Música Regional ou de Raízes Brasileiras”. Foi premiado pelo disco Do Tamanho Certo para o Meu Sorriso, da cantora Fafá de Belém, como melhor álbum, trabalho que foi premiado como Melhor Cantora, no 27º Prêmio da Música Brasileira.

⁴¹² “Cultura comemora 60 anos do maestro Manoel Cordeiro”. Disponível em: <https://agenciapara.com.br/noticia/9985/>. Acesso em: 19 abr. 2020.

⁴¹³ Idem.

O trabalho de música instrumental *Sonora Amazônia*⁴¹⁴ foi o primeiro disco solo de Manoel Cordeiro. O objetivo era produzir um trabalho que expressasse “o universo popular da região amazônica”. Lançado em 2015, em nove faixas o trabalho buscou ser uma síntese: lambada, boi-bumbá, carimbó, música caribenha e as sonoridades suburbanas. Buscou as implicações possíveis entre a virtualidade que pode ser expressada na música instrumental e o clima dançante. Sobre a sua “sonoridade”, termo ao que comumente parece preferir a “música”, o mestre da guitarrada diz que faz um trabalho que está “tropicalisticamente” assentado. Segundo ele:

É uma posição pessoal minha, acho que tem muito a ver com o projeto Terruá Pará, esse projeto colocou junto, no mesmo palco e em igualdade de condições excelentes de se mostrarem, a música da floresta. O Trio Manari, a música clássica de Sebastião Tapajós, aquela música mais brejeira e visceral da Dona Onete, depois veio mais pro meio, o brega mais moderado, depois o pop tropical, com o Felipe Cordeiro, a Luê, a própria Gaby Amarantos, depois aquela coisa mais punk das músicas *rave* da Gang do Eletro. Então eu acho que esse foi o segredo. Colocar todas as vertentes, tudo junto, elas se complementam.⁴¹⁵

Nota-se que a associação entre a sonoridade da música paraense contemporânea é diretamente associada ao Terruá Pará pelo músico. Dessa forma, legitima que a diversidade na unidade foi fator fundamental para que a música paraense pudesse se mostrar ao resto do país. Mais ainda, não há uma separação em gêneros, comumente praticado no mercado da música, há a *música paraense* como a resultante. Isso é um dado interessante, porque foi justamente o discurso evocado pelo Terruá.

Em 2019 Manoel Cordeiro lançou o trabalho *Guitar Hero Brasil*⁴¹⁶, que chama a atenção para dois pontos. O primeiro é que agora o músico é do Brasil, o que se expressa na constituição das conexões com diversos artistas do resto do país na busca da constituição de seu projeto de expansão da sonoridade amazônica em sua obra. Efetivamente, seu projeto consiste em revisitar a identidade cultural amazônica, mas com elementos externos que cooperam com essa perspectiva regionalista. O segundo ponto é uma ratificação disso por meio de um processo que visa traçar esses elementos de incorporação como saída – ou entrada – necessária para os

⁴¹⁴ CORDEIRO, Manoel. *Sonora Amazônia*. CD. Ná Music/Tratore, 2015.

⁴¹⁵ “Manoel Cordeiro, o maestro do Amapá, do Pará e do Brasil”. Disponível em: <https://selesnafes.com/2020/03/manoel-cordeiro-o-maestro-do-amapa-do-para-do-brasil/>. Acesso: 21 de abr. 2020.

⁴¹⁶ CORDEIRO, Manoel. *Guitar Hero Brasil*. CD. AmpliCriativa/Edital Natura Musical, 2019. O projeto original apresentado, aprovado e patrocinado pelo programa Natura Musical, por meio da Lei Semear, chamava-se “Manoel Cordeiro e Sonora Amazônia vol. 2”, em 2017.

horizontes da música amazônica: o trabalho foi visto como o eco de “sons de todo o Brasil, mas [como] uma perfeita tradução do [som] norte do Brasil”⁴¹⁷.

Isso, traduzido em redes sociais tecidas no cenário musical nacional por meio de uma decantada sonoridade regional, se mostra nas participações de artistas do *cast* nacional no trabalho de Manoel Cordeiro, como o guitarrista Luís Chagas, Pedro Garcia, o cantor Zé Renato e a cantora Patrícia Bastos, além de voltarem Felipe Cordeiro, Liminha e Kassin. O disco começou a ser gravado em Macapá, no Amapá. Nele estão registrados zouks, carimbós, bregas, lambadas, além de batuques e marabaixos, importantes manifestações da região de Macapá. Assim explica essa ida aos ritmos macapaenses e do porquê de gravar lá:

Comecei a gravar esse disco em Macapá porque foi lá que tudo começou. Foi onde estudei, e onde toquei pela primeira vez, aos 12 anos de idade, numa rádio local. Quis trazer para esse disco a sonoridade que acontece lá de verdade. Com músicos de lá, com artistas que trazem esse sotaque de lá em seu som.⁴¹⁸

Essa reaproximação com Macapá se deve às questões de ordem familiar. Todavia, os contatos com as práticas musicais do marabaixo e do batuque, e com o trabalho da cantora Patrícia Bastos, atuam como referenciais em seu trabalho artístico, nessa sonoridade tupiniquim que acatou como projeto estético-musical. Em 5 de setembro ocorreu a apresentação do disco no Teatro Margarida Schivasappa, em Belém. As músicas ali apresentadas representam um trabalho de “resgate de ritmos que estão na sua memória afetiva”, de lugares de festas na cidade, as sedes (casas de show) “Kalamazoo” e “São Domingos”, em Belém, como ressalta o artista. Todas as doze músicas do álbum são de sua autoria, das quais divide apenas uma composição com o filho Felipe Cordeiro, que é o produtor do trabalho junto com Kassin.

A apresentação desse dia contou com a participação de importantes nomes da cena local de paraense. Arraial do Pavulagem, o cantor e compositor Almirzinho Gabriel, o cantor Olivar Barreto e o músico e multi-instrumentista Luiz Parda. Foi ao cantor Olivar Barreto que coube a interpretação de “Mel de Melaço”, um marabaixo que foi gravado pelo cantor Zé Renato e pela cantora Patrícia Bastos. Os músicos que tocaram com Manoel Cordeiro no show foram Felipe Cordeiro (guitarra), Edvaldo Cavalcante (bateria), MG Calibre (contrabaixo),

⁴¹⁷ “Manoel Cordeiro ecoa os sons tupiniquins em seu novo álbum ‘Guitar Hero Brasil’”. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2019/09/manoel-cordeiro-ecoa-os-sons-tupiniquins-em-seu-novo-album-guitar-hero-brasil/>. Acesso: 21 abr. 2020.

⁴¹⁸ “Manoel Cordeiro lança o álbum ‘Guitar Hero Brasil’”. Disponível em: <https://www.romanews.com.br/entretenimento/manoel-cordeiro-lanca-o-album-guitar-hero-brasil/53007/>. Acesso: 19 abr. 2020.

Jacinto Kawage (teclados), Cleber Benigno Patury (Trio Manari, percussão), Nego Jô (trombone), Daniel Serrão (sax) e Gerson Pete (trompete).

A proposta do encaminhamento rítmico ditado neste trabalho de Manoel Cordeiro procura representar uma conexão entre os lugares onde senta praça: de Macapá à São Paulo, passando por Belém⁴¹⁹ e acenando ao incontornável “Caribe” na música da região. Temos aí, então, uma perspectiva geográfica de integração entre fronteiras a sustentar sua leitura sonora, quando liga o “extremo” Norte, e a sua periferia, por meio da sonoridade que constrói, com os grandes centros e suas centralidades urbanas que dita a cadência e o mercado da música. Tais centralidades ainda se manifestam nas performances e “pegadas” dos músicos que participaram da gravação do disco.

Quando, há algumas linhas, disse Manoel que passou do degrau do regional para o nacional, no mais uma fala sua, certamente isso ilustrou a sua visada sobre como um artista do Norte é aceito nesse circuito nacional. Mais ainda um trabalho como esse que é resultado da leitura sua experiência como morador da região onde iniciou sua carreira musical, tocando lambadas, bregas e carimbós, o que o levaram a se tornar o guitarrista reconhecido nacionalmente como é atualmente – inclusive, o nome do disco – *Guitar Hero Brasil* – certamente tem a ver, como um trocadilho com o termo “guitarrista”, embora o artista explique de outra forma.⁴²⁰

Guitar Hero Brasil apresentou Manoel Cordeiro como um dos mestres da guitarrada do Pará. Interessante que para demonstrar a proposta rítmica do trabalho – “dançante” – foram gravados videoclipes, que intentaram materializar os ritmos como amostras dos elementos de uma dança regional. O primeiro desses videoclipes⁴²¹ a ser lançado foi da música “Kalamazoo”, uma lambada, gravado na ilha do Combu, região das ilhas de Belém, com toda a ambiência de

⁴¹⁹ Em “Conexão Belém-Augusta” conta com a participação do guitarrista paulistano Luiz Chagas, que participou da banda Isca de Polícia, que acompanhava o cantor e compositor Itamar Assunção, e seu filho Gustavo Ruiz. Sua filha, a cantora Tulipa Ruiz, também fez alguns trabalhos com Felipe Cordeiro. Com relação a música destacada, cabe bem uma leitura que ressalta essa “conexão” entre as casas de show da periferia de Belém com a rua Augusta e seu “espírito paulistano”, da centralidade de São Paulo, famosa por sua vida noturna, bares e casas de show. Interessante a interação sonora entre dois guitarristas de estilos completamente diferentes, o que parece corroborar nessa perspectiva de diluição das fronteiras Norte-Centralidade (São Paulo).

⁴²⁰ Perguntado sobre o porquê do título do disco, respondeu: “Quem é *Guitar Hero* do Brasil? Eu acho que tocar guitarra aqui é um gesto heroico. Para o Mestre Vieira, pai da guitarrada, as coisas eram muito difíceis. Hoje ainda é, imagina há 50 ou 60 anos como era chegar um amplificador ou um teclado no Norte. Então, ele fazia o *ampli* [aparelho amplificador para ligar a guitarra] dele. Tocar guitarra é um ato heroico. Não é no sentido ostensivo não, é uma homenagem aos grandes mestres. A guitarra é um instrumento vibrante, que possibilita a gente a fazer muitas coisas. Tentar fazer da sua vida através da guitarra é um gesto heroico”. Disponível em: <https://musicapave.com/artigos/entrevista-manoel-cordeiro/>. Acesso: 21 abr. 2020.

⁴²¹ O videoclipe da faixa “Curiaú” foi gravado no quilombo de mesmo nome, na região de Macapá, no Amapá, com a participação de afrodescendentes que habitam a área. Seguindo o roteiro de divulgação, primeiramente, para o público paulista e, em seguida, para divulgação global.

uma floresta tropical performaticamente nativa, onde os dançarinos, devidamente caracterizados com indumentárias de “dançarinos de lambada” – roupas tropicalmente coloridas, floridas – mostram como é a dança.⁴²²

Como se viu, o foco é a música amazônica. Manoel Cordeiro pretende com essa investida constituir meios de afirmação da música que é feita no Norte do Brasil como integrante do circuito nacional de música popular brasileira, ou mesmo da MPB. Por isso, a junção, o acionamento de várias vertentes e a explicitação das nuances destes temas – inclusive os ditos folclóricos e a inspiração caribenha – é uma forma de agenciamento praticado pelo músico afim de ratificar as possibilidades de inserção dessa música, ou de superação da separação que ele diz perceber.

Nesse sentido, vem à tona no trabalho de Manoel Cordeiro a questão da “Amazônia era a última fronteira” como um problema que deve ser superado pela produção de música popular, que dessa forma deve ser notado pela escala mais ampla, de escopo nacional. Interessante que isso, pronunciado na contemporaneidade, foi também mote de discursos e inventivas acerca da integração da região nos anos 1970 e 1980. E o apelo se sustenta, também, nos recursos discursivos da “exuberância da floresta”, ou seja, da exaltação da Natureza. Todavia, nota-se que seu trabalho já adiciona elementos culturais – como vimos, a questão indígena e quilombola – que aparecem nos motes musicais ou em seus discursos. Então, nesse trabalho há ainda como escopo certo discurso de busca pela afirmação identitária da Amazônia como uma “região essencial para a vida” e que, por isso, precisa ser “defendida”.

Aqui cabe tecer uma ligação. O cantor e compositor Felipe Cordeiro também se posiciona identitariamente em seus trabalhos, como já mostrei anteriormente, mas a seguir cito uma fala sua acerca da sua visão política relativa à Amazônia. Pertinente, como ilustração, o trecho a seguir, com comentários acerca de um documentário⁴²³ sobre a atuação de artistas da região.

A Amazônia sempre foi território de disputas: simbólicas e concretas. De um lado, um projeto de destruição e apropriação de suas matérias primas com vistas ao interesse do grande capital, dentro de uma lógica de acúmulo desenvolvimentistas perversa. De outro lado, comunidades inteiras resistindo, se posicionando, e produzindo uma cultura mais sustentável, humana e respeitosa com a terra. Estamos falando de uma disputa de valores. Estamos falando de uma diferença de entendimento do quem queremos da vida. Pro capitalismo aterra, o rio, a árvore, a comida, a água, a própria vida humana é

⁴²² Manoel Cordeiro. “Kalamazoo”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yzk_vlhPjtw. Acesso: 21 abr. 2020. Kalamazoo é nome de uma antiga casa de show que havia na cidade.

⁴²³ Documentário Varzêa Wave RIOS. Em fase de produção enquanto escrevo.

dinheiro, só dinheiro. Prá nós, resistentes/combatentes, a terra é (deve ser) outra coisa. São as coisas que mais importam, a vida é o valor que subordina os outros, porque amamos. Paara alguém que pensa e sente, o que pode ser mais importante que a vida?⁴²⁴

O artista foi o mestre de cerimônias no documentário, viajando e aportando em vários lugares da região da Amazônia paraense, no oeste do estado, em comunidades tradicionais, quilombolas e aldeias. O objetivo era o registro das atuações de artistas dessas localidades. Daí que o discurso do músico ganhe relevância no contexto, haja vista que aqui, mais uma vez, Felipe Cordeiro se lança como alguém de renome no cenário nacional a “defender” e “combater” pela sua região de origem.

Portanto, a cena translocal do mundo da canção paraense se erigiu como um espaço social com certa sedimentação no circuito nacional nos últimos anos. Pelo que apresentei até aqui, pode-se tomar por hipótese que os artistas aqui apresentados procederam a diversas formas de atuação para que se vissem incorporados ao circuito nacional. Ainda assim, pouquíssimos artistas paraenses tomam parte desse circuito nacional fazendo música que não se encaminha pela estética regionalista. De toda forma, as mudanças – ou não – de perspectiva em suas trajetórias e estilos musicais pode ser vista como um tipo de agência, haja vista que precisam manter-se, logo, reinventando-se, explorando e experimentando estilos e sonoridades.

O problema – mas, para alguns, solução, como vimos – é a atribuição por parte do mercado de música nacional de determinados atributos – amazônicos – a esses artistas, do direcionamento de que tenham necessariamente que desempenhar uma proposta como atores de uma cultura musical regionalista em um conjunto maior, que é o circuito nacional. Assim, teriam mais chances, pois, pela lógica do mercado de bens simbólicos que é esse circuito de música popular nacional de estilo MPB, a “novidade”, o “exotismo” de uma sonoridade amazônica estaria dotado de maior plausibilidade, para inserção nesse circuito/mercado. Em outro momento deste trabalho mostrei que a atitude carimbozeira se mostrou com certa eficácia como essa possibilidade.

No geral, a condição para a aceitação de alguns dos artistas paraenses e seus trabalhos está ainda à mercê dos interesses do mercado de música nacional por formas de uso do simbólico que pode ser comercializado: é preciso mostrar o regional, a Amazônia, em sua música. Então, essa cena translocal é um contexto simbólico marcado pela efetivação de várias formas de interação, mas com grande premência do que interessa ao mercado nacional. O

⁴²⁴ Instagram.

impacto dessa situação no processo musical foi colocar ao artista paraense “emigrado” a possibilidade de que sua atuação no interior desse conjunto de dinâmicas sociais e culturais se encaminhassem sob essa ordem convencional, caracterizada por ações de controle dos fenômenos e dos símbolos.

De fato, as redes e apadrinhamentos constituídas nos últimos anos entre artistas, produtores e outros envolvidos no circuito da MPB alocado no Centro-Sul e os artistas paraenses têm frutificado em várias produções, sendo que algumas alcançaram certa amplitude comercial. Ainda assim, como procurei demonstrar, em alguma medida ainda se caracteriza por ser regionalista a cena translocal, o que não quer dizer que se trata de uma aceitação tácita de uma imposição do mercado, mas sim de que são artistas como sujeitos em suas agências, fazendo “leituras” que do que se pode tomar como música paraense de escopo regional na dimensão nacional e global, e no interior de um contexto de convencionalização.

CAPITULO 7

A cultura musical paraense em processos globais: fluxos, fronteiras e hibridações

7.1. Antropologia e globalização: a *glocalização* como perspectiva de agência

A globalização é o fenômeno da nossa época, é a aceleração das ações de interação social pelo encurtamento de distâncias.⁴²⁵ Efetivamente, o termo diz respeito às questões políticas na relação entre os Estados-nação no contexto de nova configuração de processos de interações sociais, agora efetivados em escala global. A princípio, sustentou-se que se tratava de um fenômeno de caráter e finalidade homogeneizadora que, por meio das novas tecnologias de comunicação, sobreporia a economia, política e cultura “central”/Ocidental às formas “periféricas”/O Resto, levando à compressão do mundo em uma “aldeia global” (McLUHAN, 1968)⁴²⁶. Dessa forma, isso se tornou uma ameaça, como se essas sociedades e culturas periféricas pudessem ser eliminadas no curso de mais um momento de expansão do sistema capitalista mundial – e, daí as culturas reagiriam a essa ação fortalecendo-se devido a um enclausuramento a fim de evitar essa progressiva penetração.

Todavia, a globalização, da perspectiva antropológica, se assentou em uma construção teórica que aponta outro norte: se existe reação, esta está na agência cultural local, pela utilização da perspectiva de leitura dessa “imposição” como compreensão subjetiva, uma forma de *reação-uso* que se pauta em novos significados e perspectivas. Sendo assim, o que é característico desse momento é que as sociedades estão imbricadas: moldaram-se como interpenetradas e sobrepostas, e dessa situação decorre que se condicionam de acordo com o grau de entrelaçamento, mais fortes ou mais fracos, mas não isolados. O novo fundo cultural dessa era de globalização, como pano de fundo para o estudo antropológico nessa situação, são: a consistente interdependência, a inescapável interconexão e a dinâmica dos fluxos de escopo global (HANNERZ, 1997; ROBERTSON, 1998).

⁴²⁵ Para a construção das reflexões que aqui exponho, com o objetivo de colocar a configuração atual sobre a qual pretendo tratar o objeto desse estudo, procurei sistematizar autores que ajudam a encaminhar a leitura antropológica pretendida para lidar com a esfera transnacional na qual artistas do mundo da canção paraense teceram vivências como experiências que estão diretamente ligadas ao escopo da busca de significados que os atores sociais atribuem às suas ações.

⁴²⁶ Embora apontando para essa lógica do encurtamento de distâncias e a integração simultânea da cultura, da economia e da sociedade, o que se confirmou nos anos seguintes, a tese da “aldeia global” de McLuhan é criticada há tempos, e por várias correntes teóricas, pela simplificação contida na ideia do planeta como “uma aldeia única” (PULET, 2009).

Deve-se a essa notação o objetivo de tratar de elementos da música paraense na perspectiva global; as experiências de artistas do mundo da canção popular de circulação, o trânsito de artefatos musicais em fluxo global como significado cultural. Dessa forma, a base para a leitura aqui praticada é lidar com as repercussões da globalização, por meio dos processos que a constituem – fluxos, deslocamentos, mobilidades, ações no ciberespaço –, no mundo da canção paraense, e como a cultura musical desse mundo se projeta num escopo global. Dessa forma, acato a proposição teórica de que qualquer relação escalar, – local, translocal – processada em qualquer sentido é inevitavelmente global. Vejo que dessa perspectiva não se pode escapar porque mesmo que não haja deslocamentos “físicos”, a produção da música popular paraense contemporânea e o seu caráter proteano não escapam às implicações ditadas pelos processos globalizadores.⁴²⁷

A redefinição do sistema mundial, as novas formas de relação social e de produção de cultura – e de imbricações entre culturas – como “sintomas” da globalização é tratada por uma extensa literatura do ponto de vista da sociologia, da história e, de forma mais tardia, na antropologia, sendo que nesta área resultou da mistura de elementos da Teoria do Sistema Mundial, da Economia Política e do Pós-Modernismo. Assim, a perspectiva da antropologia sobre a globalização se pauta não em prescrever um método único de pesquisa ou uma perspectiva geral. Consequência disso é que há uma variedade de propostas de definição e de autores (ERICKSON; MURPHY, 2015).⁴²⁸

A globalização impôs a todos questões relacionadas diretamente aos processos de interação mediados por tecnologias de comunicação, constituindo-se como um sistema totalmente novo, sem precedentes em complexidade. O surgimento dessa sociedade global teve como consequência principal possibilitar o aparecimento de meios para que se pudesse tratar das ideias norteadoras, então em voga, da relação entre subsistemas – as fronteiras nacionais – no quadro de relações internacionais. E isso impactou não apenas as instâncias das relações de poder político, mas também as situações de interação e produção cultural, instituindo um

⁴²⁷ Isso é notado na constituição de uma cena translocal, como tratei anteriormente (Cap. 6). Para a formatação das perspectivas de atuação de atores paraenses, composta por uma rede de artistas localizados em outros espaços e integrados no circuito “nacional”, certamente a visada do global – a globalização é um sistema – foi basilar nas suas trajetória, projetos e carreiras. Ou seja, não necessariamente se trata de um condição escalonada de graduação – do local ao regional, do regional ao nacional, do nacional ao global como regra de mobilidade –, mesmo porque, como veremos ao longo dessa parte, alguns artistas estabeleceram uma ligação direta entre o local e o global, prescindindo dessa “passagem” pelo circuito nacional. Todavia, subjacente a ambos os processos – translocal e global – está o discurso do “regional-contemporâneo”: a pegada regionalista – “o DNA amazônico”, para usar o termo de um interlocutor da pesquisa – que sustenta a ideia de uma música *paraense-global* como *world music*.

⁴²⁸ Atendem às propostas deste estudo por isso aqui utilizados: APPADURAI, 1996; FEATHERSTONE, 1990; ROBERTSON, 1999; CACLINI, 1998; HANNERZ, 1997; BECK, 1999.

mercado cultural global interdependente, que se enredou em todos os níveis – local, regional nacional e mundial.

O fato é que vivemos em um momento de ininterruptas manifestações de produção cultural que em pouquíssimo tempo alcançam quase todos os lugares do mundo; consequência disso é que passaram a ser acionados novos elementos de interação que acabaram por estabelecer novos padrões societários. É um novo cenário, revelado pelo desenvolvimento de uma materialidade que impactou no campo social e cultural como decorrência das facilidades que o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e de transporte propiciaram ao articular diversas escalas, não sendo um fato acabado, um processo que se afirmou como tendência e realidades novas (ORTIZ, 1994; IANNI, 1999; SANTOS, 1994).

Ademais, a globalização é caracterizada pela intensificação e agravamento dos processos de conexão entre os povos ao redor do mundo, sendo fator gerador de uma miríade de narrativas, o que significou o fortalecimento de questionamentos incisivos acerca de um *centro*. Assim, instituíram-se relações como correlações em uma nova dinâmica social que, de fato, gerou uma sociabilidade que ultrapassa os limites que de uma “localidade”, embora seja notório que não foram sobrepujados os símbolos que construíram a história local, de um povo; não foi anulado o seu sentido de identidade em uma homogênea aldeia global, na senda da perspectiva teórica do Sistema-Mundo wallersteiniano.⁴²⁹

Dessa forma, por ainda exercerem força na perspectiva dos atores e no ordenamento da vida em sociedade – e, de novo, nos processos de interação – esses elementos de identidade local exercem importante papel ante o escopo global; daí porque atinar às narrativas e experiências de artistas da música popular em outros lugares, assim como dos contatos mediados estabelecidos do local de suas atuações com artistas de outros lugares, como em idealizações e realizações de shows, em composições e em trabalhos de gravação. Dessa forma, o que ocorreu foi o deslocamento, ou talvez uma sobreposição, na dinâmica das relações e possibilidades de participação de artistas da região amazônica no plano transnacional, ou das consequências dessa realidade global nas atuações e práticas no âmbito local.

⁴²⁹ Segundo Sidney Mintz, para Immanuel Wallerstein, a *economia mundial*, como conceito – diferente de *economia-mundo*, que é a economia de um parte do planeta, organicamente ligada que existiu em qualquer época da história mundial, como um todo interligado, mas circunscrito a um determinado espaço geográfico –, é uma cadeia de pontos de produção entrelaçados que está espalhada por toda a superfície do mundo, manifestando-se em um sentido da periferia para ao centro, como uma divisão ampliada da divisão do trabalho. Disso decorre a formação de padrões de intercâmbio que se dão em trocas desiguais devido às formações históricas. Assim, o desenvolvimento real da cultura se dá no interior de um sistema histórico, que é o sistema mundial moderno, o que teria ensejado a estrutura intelectual da cultura como ideologia, possibilitando sua reprodução no curso do espraiamento da divisão do trabalho. Em outras palavras, a cultura, por esse ponto de vista, é um sistema de ideias atrelado à *economia mundial* (MINTZ, 1994).

A globalização, como perspectiva antropológica, encaminha a proposta de estudos considerando não apenas as questões relativas ao poder político e à economia, mas mais precisamente sobre outros fenômenos socioculturais, como as práticas e relações de sociabilidade em processos de interpenetração entre experiências culturais procurando caracterizar as suas consequências. Ou seja, procura atentar às criatividades na cultura efetivadas por indivíduos como agentes, procurando “ver” e descrever como isso decorre em formas de compreensão da experiência de mundo do ponto de vista da subjetividade. De fato, há novas formas de interdependência em um âmbito global, o que gera uma dupla problemática: como descrever a notória pressão que exerce o sistema mundial, como *elemento objetivo*, sobre os indivíduos em um contexto no qual esses indivíduos e grupos comunitários atuam com eficácia, acionando *elementos subjetivos* em seu próprio mundo?

O conceito de *glocalização* ajuda a trabalhar essa questão. Trata-se de considerar que existe, em qualquer sociedade contemporânea, a consciência da concomitância entre o particular e o universal, associados em uma rede de interdependência que tem características precisas. Por essa perspectiva, a ação “economicista” da globalização não se sustenta como uma imposição que abala a realidade sociocultural local. Pelo contrário, o que há é o fortalecimento da ideia e das ações de preservação. Por outro lado, cabe ressaltar certo descuido com as circunstâncias mais locais, na medida em que, o que indica a crítica a essa perspectiva proposta por Robertson (1999), se atentou em demasia às questões macrosociológicas.

O conceito de *glocalização* ressalta o entrelaçamento global-local. Como já foi dito, não se trata de uma simples oposição, como reação, às ações e processos globalmente praticados. Ou seja, não é uma prática de comunitarismo, de defesa das coisas locais ao que vem de fora, mas sim uma construção que remete às características do lugar aspectos do que vem de fora, da globalização, daí o recorrente acionamento do termo “interdependência” na ativação do conceito: o simultâneo e o que passa a existir da interconexão entre o global e o local é seu principal fundamento. Em outras palavras, no conceito são descartadas as oposições global/local, universal/particular e nacional/internacional (ROBERTSON, 1999).

A globalização faz a interligação de regiões, lugares e espaços distantes sem considerar a ideia de fronteira nacional. Todavia, ainda existe e mantém como regulador das relações o aparato de Estado. Mas o que interessa do ponto de vista da lógica da *glocalização* são as práticas no microcosmos, na realidade cotidiana vivida e vivenciada pelos atores, e não necessariamente o que é regulado por instâncias de poder. Assim, os intercâmbios e fluxos de

escopo cultural estão, de certa forma, além dessas “territorializações” acionadas pelas instâncias de poder regulatório de Estado.

A glocalização no mundo da canção popular paraense é um fato, pois uma observação mais detida aponta que está em ligação direta com esse contexto de interdependência. Por isso, parece que estabelecer elos entre a perspectiva antropológica da globalização é uma ação fundamental para entender, nesse mundo, os processos de interação e as formas como se expressa nos artefatos culturais – composições, canções, discos e eventos – essa consciência de interligação global (ROBERTSON, 1999). Portanto, há um ambiente propício para a glocalização, haja vista que as ações de iniciativas particulares, de grupos e de outras instâncias – como aquelas de âmbito da gestão de estado – encaminham seus projetos de acordo com essa situação de simultaneidade e interdependência.

Isso justifica a proposta de lidar com os processos globalizadores como uma conjuntura transnacional que também promove impactos nas experiências de âmbito local. Ou seja, os problemas e ações intra-regionais – ou na escala local – estão conectadas à dinâmica da escala mundial; portanto, esferas inseparáveis e de relação mútua, mas também de tensões. Essa forma de interação ultrapassa a lógica da fronteira como limite que vigorava quando da premência do Estado-nação. A constituição de uma “mundialização da cultura” teria sido então o resultado do enfraquecimento do Estado e o alargamento dos espaços de sociabilidade em função do desenvolvimento das tecnologias de comunicação (ORTIZ, 1994).

Integração e diversificação, esse é o mote, por excelência, da globalização da cultura, o que significa a geração de diversas implicações no que diz respeito a valores, padrões e instituições, como as mudanças que manifestam no imaginário das coletividades, grupos e indivíduos. No cerne, está a utilização dos meios de comunicação eletrônicos que é o *meio* que pulveriza essas implicações quando apresenta combinações, generalizações que conflitam e/ou enraízam-se, caso das produções no campo das artes: um imaginário que se generalizou tem potencial para “mundializar-se” no sistema mundial de cultura por meio da dinâmica localismo-cosmopolitismo.

Isso significa que não há, portanto, uma cultura global como “totalidade cultural” *estática*, homogênea e integrada. Todavia, se pensada num sentido de *dinâmica*, é possível que exista sim. Primeiro, porque, como já foi dito, é integração cultural em processo. Segundo, porque transcende o Estado, ou uma “cultura estatal” – portanto, anterior às relações interestaduais -, porque ocorre em outros níveis e de variadas formas. Também, permite o fluxo de mercadoria, pessoas, informações e conhecimento em escopo global. Por fim, serve de canal

para todos os tipos de fluxo culturais, em diversos sentidos, e não apenas em trocas bilaterais (FEATHERSTONE, 1998).

Embora a perspectiva do nacional ainda exerce um papel fundamental na conformação do global, todavia não é viável, nos estudos atuais sobre o tema, manter a usual hierarquia de escalas. Ou seja, as relações entre o local e o global podem se sustentar sobre uma nova proposta de relação entre as escalas que não seja uma “superposição” estanque das relações entre as escalas – local, regional, nacional e transnacional -, pois manter esse “modelo de hierarquias escalares” não mais condiz com a realidade observada empiricamente.⁴³⁰ O momento contemporâneo é marcado por relações que se estabelecem em fluxos, interações e trocas em um processo de interlocução, o que em si já é fenômeno bastante complexo (SASSEN, 2010; HANNERZ, 1997; WAGNER, 2012).

À modernidade e a sua verdade lógica logocêntrica se impôs as propostas de uma perspectiva de interculturalidade, na medida em que o conhecimento nativo passa a ser visto com agente, se colocando como contraposição dialógica. Se o conhecimento da modernidade atuou no sentido de subalternizar as outras formas de explicação da realidade, impondo mesmo uma lógica de totalidade desde o centro, o que se manifesta como prática reificadora que encontra no conceito crítico de “nicho de Salvaje” (aquilo que foi criado como o que pode ser empiricamente verificável, “legitimando”, assim, a noção de cultura como essência), uma forma de definição consciente do estabelecimento de posições centrais no cenário da prática antropológica quando direciona o trabalho de campo e a “escolha” de objetos de pesquisa a partir de pressupostos colonialistas, que por sua vez se assentam sobre o estrado racional do pensamento iluminista europeu.⁴³¹ Ademais, deve-se a isso o fato de que a antropologia

⁴³⁰ Todavia, o “lugar” do Estado na era da globalização não pode ser descartado ou tratado como se tratando de um agente passivo, enfraquecido, nesse processo de interconexão mundial. Para Saskia Sassen, pelo contrário, ele assumiu um novo papel. Agora, é um elemento dotado de uma posição estratégica fundamental na globalização, qual seja: ainda é ele que regulamenta e desregulamenta quase todos os processos. Assim, o que existe de fato é uma nova colocação do Estado no campo político, na ainda vigorosa geografia do poder. Isso resulta da sua lógica proposta pela autora em sua leitura: os Estados não têm a mesma força (cabe a alguns mais poderosos atuações de regulamentação e desregulamentação daquilo que lhe interessa, o que acaba sendo uma demonstração de que há Estados mais poderosos que outros (SASSEN, 2010). Canclini (2007) também propõe que o Estado “conduz” a globalização cultural na medida em que seleciona, projeta e modifica as práticas culturais a fim de torná-las globais. Tratarei dessa questão à frente no tópico sobre a participação do Estado no âmbito das apresentações de artistas da música paraense no Ano do Brasil na França.

⁴³¹ Ainda que apresente as diferenças entre suas proposições em relação às premissas de uma antropologia pós moderna, para a qual ressalta o fato de que se trata de uma visão “básicamente ocidental y pequeño burgués” (TROUILLOT, 2011, p. 49), o antropólogo haitiano ressalta o papel que o pós-modernismo desempenhou como uma possibilidade consistente sobre a qual se pode produzir conhecimento quando abre o caminho para as considerações da pluralidade de visões de mundo encetando, assim, um estatuto epistemológico ao discurso nativo que permitiu criticar as bases do pensamento ocidental.

ocidental sempre buscou reificar o outro, ao passo que a saída desse quadro pode fazer com que se configure uma antropologia de contatos em trocas (TROUILLOT, 2011).

Talvez seja pertinente pensar que a canção popular paraense contemporânea, como um contexto, tenha sido inventada como contraposição resultante de uma interdependência, ademais dotada de um desejo de participar da globalização (TROUILLOT, 2011; CANCLINI, 2007), o que resultou no seu caráter metamórfico, como artefato cultural consequência dos processos globalizadores. Dessa forma, a prática artística dos atores está implicada com vários outros fatores, devido aos contatos contagiantes. Esse contato com o diferente desperta nos artistas a ideia de se apropriar do novo na construção de seus trabalhos. Ademais, a globalização propicia uma maior – potencialmente – audiência para seus trabalhos.

Portanto, tomar esses pressupostos que ajudam a pensar a mundialização de uma cultura musical, do seu “lugar” nesse processo a partir dos agentes e atores que praticaram essa dinâmica social de interação global, é pertinente seguir a mobilidade desses atores em seus processos de vinculação com essa esfera de atuação artística. Esse deslocamento do local para esse nível de atuação certamente é fator catalizador e de produção de efeitos nas formas de produção de um artefato cultural, que fundamenta outras formas de produção e de relação entre atores que compõem esse mundo da canção que busco observar, agora nessa perspectiva de conexão local-global partir de narrativas, de experiências e do que pôde ser auferido a partir da etnografia multissituada.

7.2. Conexão Belém-Mundo: discursos e experiências cancionais internacionais

As cenas locais, tomadas como subculturas/subconjuntos, são resultados de entendimentos partilhados no mundo da canção popular na Amazônia, o que é definido aqui como uma cultura/conjunto. Mas as atuações de artistas dessas cenas em âmbito global requerem um pressuposto metodológico que, à leitura etnográfica, possa dotar a perspectiva de entendimento do mundo da canção como também constituído por essas experiências globais. Como apresentei anteriormente, a globalização propôs-se ser uma realização integral, como nova configuração na relação entre o regional e o global, assentada na interdependência e interpenetração entre essas escalas, culturalmente dotadas de autonomia relativas (BECK, 1999; APPADURAI, 2004).

A justificativa dessa proposta está no fato de que as experiências de artistas desse mundo em âmbito global é mais uma das possibilidades de entendimento da forma de

estruturação desse mundo da canção paraense. Isso porque esses fluxos – apresentações em outros lugares e interações com outros agentes – são tão fatores de processos globalizados como as outras formas que apresentei como constituintes das esferas local e translocal como realidade social – as interações via redes sociais virtuais, a disponibilização de produtos e artefatos musicais em plataformas de *streaming*, as hibridações, o estabelecimento de artistas em circuitos mais dilatados (transregionais/nacional) e busca por uma sustentação do que se entende por regionalismo temático nessa nova conjuntura.

Nessa parte do trabalho, procuro apresentar narrativas como discursos sobre “experiências na escala global”, mas também narrativas “glocalizadas”, ressaltando que a globalização tem essa natureza dialética. Trata-se de nesta proposta de leitura etnográfica apresentar essa argumentação nas próprias narrativas construídas pelos agentes, como no relato de Pedrinho Callado que, embora não tenha se apresentado em outros lugares do espaço mundial, quando fala sobre da sua atitude carimbozeira busca ressaltar essa dimensão escalar como uma constituinte do seu projeto, um contexto em que “o mundo está de olho na Amazônia”:

Eu ainda não fui fazer show fora do Brasil. Tem propostas, mas bora ver. Sobre essa dimensão global, falando daqui e do que eu ouvi de gente lá de fora e que tocou música paraense no estrangeiro, posso te dizer alguma coisa. Eu faço um carimbó que é influência de grandes mestres, que posso dizer que era quem fazia o carimbó raiz, rústico. Mas minha música tem influências, é uma transformação e um processamento, porque a cultura é dinâmica, principalmente se atentarmos ao fato de o mundo está de olho na Amazônia, que é uma consequência disso que você fala, da globalização. De outras coisas que eu ouço está a influência. Mas a gente não pode deixar isso se sobrepor, temos que explorar os elementos que temos aqui em defesa da nossa cultura, contra a invasão estrangeira. Inclusive acho que temos que trabalhar mais ainda a cultura musical regional para a valorização nacional que daí se fortalece na rede mundial. Eu penso em uma estética regional com o pé no mundo, mas assim: fazer um enraizamento da cultura [amazônica] para poder ter força fora do país.

O relato expressa o entendimento nativo do global, que coaduna defesa e dinamismo como um ativismo artístico, cultural e, de certa forma, político para a música paraense, nesse cenário global; mas também há um aceno ao fato de que essa cultura musical local possa ser uma contraposição que busca ser ressaltada pela sua *origem*.⁴³² E, ainda que não use o termo, o interlocutor nota no seu relato a autonomia relativa da esfera local no contexto da globalização

⁴³² Ademais, isso aparece em vários momentos nas narrativas de interlocutores e outros dados tratado para o trabalho, embora com colorações distintas.

quando ressalta a interpenetração entre o global e o local, a “influência” do estrangeiro” na sua proposta estética musical de fazer música regional com um “pé na rede mundial”, mas também acionando a ideia de “defesa” da cultura local. Expressão exemplar de como as dimensões local e global são complementares no processo de integração, certamente sua fala busca ressaltar que a processo de globalização seleciona, adapta e modifica, de maneira que apenas alguns terão acesso ao cosmopolitismo decantado pela globalização.

Por conseguinte, o entendimento antropológico desse global na canção paraense se cerca da necessidade de tecer a relação entre essas cenas locais em contato com as redes mundiais-nacionais-regionais – como já foi dito, o nível interno é, também, parte do global, porque é impactado por essa esfera. Os caminhos da música popular amazônica em seus trechos, fluxos, circuitos de comunicação ao longo desse escopo transnacional se teceram e foram tecidos por esses percursos. Assim, o papel simbólico dessas mobilizações são elementos a serem tratados, haja vista que as mediações, como “entre-lugares” (locais de processuais significações), estão relacionadas diretamente às experiências dos agentes pela consciência de lugar que tais sujeitos têm em mente em contato os dinamismos simbólicos e tensões que estão presentes nestas realidades que vivenciam.

Ainda assim, é incontornável lidar com a questão da territorialidade-desterritorialização, haja vista todas as – problemáticas e recorrentes – questões que dizem respeito à região da Amazônia no cenário global emergirem nos discursos. Sendo assim, tópicos como fronteiras de acesso internacional, localização, produção e consumo de seus produtos – a noção da canção popular Amazônica como *world music*, a celebração do triunfo da representação sonora global, contudo, algo que é ainda visto como “naturalizada” (FELD, 2000) – estão ligados à forma como esses artistas veem e se veem nessa situação/condição.

A *world music*, nesse sentido, é uma categoria comumente acionada no atual estágio da globalização da música que começou a ser difundida com eficácia nos meios acadêmicos (anos 1960) e posteriormente no mercado de bens culturais. O problema reside que, no fundo, se trata de uma perspectiva ilusória, porque é apenas uma outra forma de dominação, já que os criadores de música “não ocidental” – sua ideia de original de ser uma possibilidade de pluralização da música do mundo não vingou – efetivamente permanecem à margem dos ganhos financeiros e, sobretudo, dos ganhos simbólicos: a distinção “música” e “música do mundo” (*world music*) manteve a relação colonizador-colonizado, além de imputar que essa música da margem seja inserida no apelo *pop music* de uma música apara a elite (FELD, 2005).

De antemão, a perspectiva da música da Amazônia brasileira em seu “lado *world music*” aparece com vigorosa atualidade, por exemplo, em um discurso pronunciado durante a programação do Festival Se Rasgum de 2020, em um Painel de discussão intitulado “Independência ou Norte: a Amazônia Legal dentro da Música Brasileira”: especificamente no caso da música da paraense há um potencial para o global que rememora a “pioneiros”.⁴³³ Citados os nomes, Nilson Chaves, Vital Lima e Nazaré Pereira teriam sido esses pioneiros, ao misturar influências globais com sotaques paraenses ainda nos anos 1980⁴³⁴. Afirmção problemática do ponto de vista histórico-sociológico, mas recurso discursivo como efeito de simbolização bastante pertinente, haja vista o contexto dos processos globalizadores, dela retiro o mote para tratar daquela que pode ser considerada como a primeira artista da música paraense no fluxo translocal, a cantora Nazaré Pereira, o que será realizado mais à frente.

Objetivamente, a internacionalização da música paraense de estilo canção popular teria ali o primeiro momento de deslocamento e estabelecimento de sucesso uma artista da Amazônia brasileira na Europa. Certamente, esse sucesso se deveu ao fato de que sua música atendeu aos pressupostas das hibridações do tradicional: carimbó como música “brasileira”, do “terceiro mundo”, na Europa, e não uma música especificamente paraense ou amazônica.

De todo modo, vejamos a experiência da cantora Nazaré Pereira não como a origem dos processos de fluxo transnacional, mas como um possível epicentro do desenvolvimento desse contexto de extensão dos significados do processo musical paraense como um contexto simbólico em interação com outros contextos simbólicos. De antemão, de outro ponto de vista – dos dados empíricos, como relatos – se lança como narrativa que esse é o primeiro momento de resposta de um produto musical paraense ao enquadramento preconizado pelos canais da *world music avant la lettre*.

No início dos anos 1970, ela inicia sua vida artística no estrangeiro, quando vai para Portugal e em seguida para a França. Volta para o Brasil e em 1973 vai para França, novamente, para participar do Festival Mundial de Teatro de Nancy. Em 1976, faz a opção pela carreira de cantora na Europa, passando a atuar nos circuitos de bares e clubes de Paris cantando “música da Amazônia”, segundo ela como artista, mas que é chamada de “música brasileira” para os mediadores que fazem cobertura sobre sua atuação – uma problemática que está no cerne dos processos ainda hoje e que procurarei tratar mais à frente. Todavia, naqueles anos o que estava colocado como temática para sua música era a perspectiva ecológica acerca da Amazônia. Isso

⁴³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnIVFcZoIY4>. Transmitido ao vivo em 28 de out. de 2020.

⁴³⁴ Idem.

está emblematicamente colocado no seu terceiro LP, lançado em 1980, intitulado “Natureza”: ali já está colocado para o mundo uma postura discursiva de defesa da Amazônia (OLIVEIRA, 2000; SALLES, 2007).

Dessa ida para França e a repercussão de grande sucesso de sua música, cantora já consagrada naquele país, Nazaré Pereira fez apresentações na Alemanha, Bélgica, Israel, Tunísia, Suíça e na Itália, em importantes espaços de arte nesses países e na Europa, além de Quebec, no Canadá, em 1984. Em 1986, foi condecorada pelo Ministério da Cultura da França com a ordem Chevalier des Artes e des Lettres. Em 1987, abriu o Festival de Montreaux, na Suíça (OLIVEIRA, 2000; SALLES, 2007).

Naqueles idos anos de 1982, de férias em Belém, a cantora já destacava, em uma entrevista para o jorna da época, o descaso local com a música “regionalista” que fazia na Europa que foi o que a fez ser a “grande expressão artística”⁴³⁵ estrangeira naquela época em Paris. Todavia, ela mesma, dá a justificativa do sucesso que faz na Europa, o que, “inexplicavelmente” não consegue em Belém. Segundo ela:

[O sucesso na França é porque] canto um tipo de música que o Europeu não está acostumado, uma música bem regional. Não é nordestina como muitos querem rotular. Transo em cima de temas da Amazônia, do cancioneiro popular.⁴³⁶

Cito esse deslocamento como a primeira “experiência” transnacional – obviamente, pela perspectiva aqui colocada, ainda não se trata de um deslocamento no contexto da globalização – de um artista da música paraense porque essa narrativa da cantora de que há uma valorização da música paraense/amazônica “lá fora” coincide com outros relatos de artistas contemporâneos que assinalam em suas experiências esta situação: uma música que é valorizada lá fora e não é reconhecida aqui – na cidade de Belém, pela população como público local, embora no mundo da canção haja distintas formas de reconhecimento.

Também, é preciso salientar que a “internacional”⁴³⁷ Nazaré Pereira, muito tempo depois, já nos anos 2000, ainda é detentora de um reconhecimento na região francesa, o que desencadeou, segundo o cantor Olivar Barreto, a boa cotação para os artistas da Amazônia, ao se referir a sua experiência em Paris. Acerca da experiência do cantor tratarei mais à frente.

⁴³⁵ “Estados Unidos são a meta de Nazaré Pereira”. Jornal A Província do Pará. Belém, 25 de julho de 1982. p. 10. Caderno Primeiro.

⁴³⁶ Idem.

⁴³⁷ Essa adjetivação à cantora é comumente acionada pelos artistas do mundo quando a ela se referem, caso das conversas com Davi Amorim, Rafael Lima, Olivar Barreto e Alan Carvalho.

Certamente, dessa experiência primordial, segundo falas dos atores, estabeleceu-se uma espécie de eixo, um fluxo constante de artistas da música paraense, que teve na Europa o outro polo. Todavia, iniciou-se esse fluxo com consumo de uma música difundida inicialmente como exótica, mas aos poucos, certamente devido às atuações dos artistas, se consolidou também um mercado de música popular, como música moderna de expressão amazônica da/na, que por um ângulo de visão coube aos interesses da inserção no rótulo *world music*.

Essa perspectiva de uma música regional que é do mundo remete às asserções do cantor e compositor Rafael Lima. Tendo construído uma consistente carreira fora do país, para ele essa ideia de “música popular paraense” é uma construção que serve para rotular, e por conseguinte controlar, a produção musical da região. Daí que seu pensamento sobre a canção paraense se encaminha numa leitura de que a música paraense é música do mundo. Tais assertivas, certamente são acionadas para corroborar com suas experiências nos processos de deslocamento e trânsito “tocando música brasileira da Amazônia para o mundo”. A questão, é que se trata de considerar dentro do país as ramificações e segmentações que são portadoras de particularidades que são utilizadas pela indústria e pelo aparato político para exercer controle. Em entrevista para a pesquisa, diz o artista:

Eu não gosto dessa [denominação] música MPP. Música Popular Paraense [com maiúsculas]. Isso é um puta papo furado, um dos rótulos que inventam, pra qualificar e tal, porque música é música em qualquer lugar do mundo. Assim como não existe música baiana, música carioca, música gaúcha...o que existe de fato música brasileira. Existem ramificações e tendências de artistas que apareceram e se consagraram, mas nada que diferencie fundamentalmente, apenas as criações e invenções pra rotular.

Sobre essa questão, perguntei como ele lida com essa visão do campo musical paraense de que é o grande representante da música paraense e amazônica a nível global, como disseram alguns entrevistados, ao que respondeu:

Eu acho que falta uma maior coesão entre os artistas locais. Eu participo de editais aí, festivais, e tal, mas concorro com todo mundo e sempre passo. Toco minha música, que é uma música da Amazônia, do Pará, mas antes é do Brasil. Lá fora não querem saber se tua música é da Amazônia ou do Nordeste, mas sim que é do Brasil. No caso da Amazônia, talvez tenha o lance do apelo ambiental, da defesa da ecologia que tá sendo devastada há muito tempo. Mas em termos de saber do regionalismo musical não rola. [...]. De certa forma, talvez seja um lance de defesa em relação à música de outros lugares do Brasil. Por exemplo, na Bahia só toca música baiana, nada de música de outros lugares. Aí os caras daqui acabam fazendo isso como uma defesa, apostando tanto nesse regionalismo. De cinco, oito ou talvez dez anos pra cá passaram a

sustentar essa MPP. Por isso acho que há esse problema aqui, uma limitação. Mas isso do tacaca e tucupi de agora é uma retomada com força de algo antigo, desde metade dos anos oitenta. Por isso sai fora de Belém, porque não via horizonte pra música eu fazia e faço, e nem no Brasil: é regional, porque é feita aqui e fala das coisas daqui, se identifica, identificar é uma coisa, eu reconheço um música do Maranhão e de outros lugares pela sonoridade que as identifica. O que quero dizer é que não precisa ser identificada como MPP, por exemplo. As culturas musicais são diferentes. Também, mas sem se prender a esse lance de um regionalismo que chamo de folclórico. Daí lance foi ir pro mundo.

Rafael Lima saiu de Belém em 1985, indo para São Paulo e depois para Toronto, no Canadá. O motivo foi a detecção de havia um provincianismo proposital, que ainda hoje vigora, como um instrumento do qual a mídia local e nacional se valem porque é um produto – “o exotismo, o jambu do treme, o Ver-O-Peso são objetos, sem identidade”, segundo o interlocutor. Ainda assim, ao que indica a narrativa, esse imbricamento do regionalismo como ativismo pode ser utilizado como mote nos deslocamentos da canção paraense no cenário global para fazer frente ao “atraso” desse mundo da canção no processo musical global.

Bem entendidas as coisas, a perspectiva do cantor remete a uma proposta de incorporação da música paraense ao cenário global, mas como resistência, falar do regional mas não como um mero recurso midiático, e sim como um agente para fazer frente às situações colocadas pela realidade vivida. Foi isso que o impulsionou a sair de Belém, a procurar mostrar o som da Amazônia como parte desse global, como uma cultura de fato identitária e localizada. Sobre essa questão da cultura, mostra que é preciso valorizar a cultura regional, mas não como arremedo, e sim como uma música regional de resistência.

A oportunidade de ir para um grande centro para mostrar seu trabalho, como São Paulo, foi efetivada na segunda metade dos anos 1980. Mas ainda não apenas como artista e sim, tendo como meio, o fato de ser funcionário do Banco Central. Todavia, sua meta era o universal, fazer uma música que fosse de amplo espectro. Embora o termo globalização passa a vigorar nos anos 1990, pode-se dizer que a proposta estética de Rafael Lima vai ao encontro do que propôs Nestor Garcia Canclini, ao tratar das questões das assimilações que a globalização lançou. Para o sociólogo, pensar e propor de forma racional uma regionalidade como etnicidade – isso que em última instância mantém-se como sentimento primordial nesse contexto global – é uma demanda incontornável, pois isso é o que sustenta a ideia de pluralidade de identidades no mundo global (CANCLINI, 2007). Sobre sua perspectiva de música global, diz Rafael:

Sempre pensei nessa história do universal. Hoje usam o termo globalização para se referir a um [perspectiva musical] que seja universal...mas a música pra mim sempre foi universal. Eu numa fiz música para tocar em festival de jazz, *jazz music*, não fui catar festival pra tocar. Muito pelo contrário. Em São Paulo me colocaram pra tocar em um monte de lugar, fiz Bienal do Livro, 85 ou 86. Na época eu tocava nos bares do Bexiga, que já é um universo, impactante, monte de gente, monte coisa, fervilhando, vários cafês. Tocava em um monte de lugar, só de voz e violão, e só minha música. Fazia show. Imagina, saí de Belém e dar de cara com esse mundo. Mas ainda assim via os limites. O Brasil é foda, cultura de música? Já era. Aí resolvi sair do Brasil, até porque sempre estive com esse pé na universalização da minha música, mas nunca perdi minha identidade. Onde eu estivesse dizia: ‘sou de Belém’ e pronto.

Portanto, nota-se pelo relato que a identificação pela música não passa por ser de um lugar. O artista é do lugar, fala do lugar, mas a música é música, e não necessariamente “é” do lugar. Após a saída do Brasil – final de 1986 – e seu estabelecimento no Canadá é que a sua música passou a ser associada ao jazz. Após a apresentação no Bamboo Club, local onde já haviam se apresentado Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti e Paquito de Rivera, Rafael passou a ter destaque na imprensa local, sendo apresentado como um músico de *Latin Jazz*⁴³⁸. A inserção de sua canção nesse gênero se deveu, explica, ao fato de que cantava muito rápido; por isso passou a ser convidado para festivais de jazz.

Mas teria resultado da leitura que foi feita da sua música no Canadá, e não que o artista tenha direcionado sua música para ser jazz. Novamente, ainda que se trate de eventos que ocorreram nos primórdios do que viria a ser a globalização, nota-se que a classificação do mercado musical canadense dotou a canção de Rafael de tradições culturais originais mesclados a enfoques de “música latina” - como *world music* – como um elemento que viria a ser bastante acentuado nos processos globalizadores, que é a classificação cultural como critério civilizatório. E isso, como veremos à frente, teve papel determinante para sua trajetória nesse universo, influenciando, inclusive, na atuação de outros músicos paraenses nessa seara sonora na Europa.

⁴³⁸ O Latin Jazz é um gênero de música que surge de uma influência mútua no processo de transculturação que as trocas - culturais, econômicas e política - entre os Estados Unidos e a América Latina nos anos 1930 e 1940. No decurso do tempo, isso se tornou cada vez mais significativo, devido a imigração de povos caribenhos para os Estados Unidos, principalmente para Nova York. Tecnicamente, é de difícil enquadramento, devido aos intercâmbios e dinâmicas musicais, de ordem formal, daí que o Latin Jazz seja genericamente tomado em seu caráter flexível, mas sustentando-se no peso da percussão (influência afro) associado às melodias/harmonias de matriz europeia. Por exemplo, a bossa nova brasileira e a salsa cubana são músicas latinas que têm características do Latin Jazz, em alguns casos sendo assim classificadas. Mas, no detalhe, há diversas diferenças; o que de fato ratifica essa rotulação é que essas expressões regionais “originais” – bossa nova influenciada pelo samba, marcadamente de matriz africana, assim como a salsa cubana – foram, na transculturação, influenciadas pelo jazz. E ste também sofreu influência. Exemplo seria a *habanera*, cubana, que teria influenciado no *ragtime* (DAVID, 2014; LEYMARIE, 2002).

Segundo o músico, o repertório que apresentava era basicamente autoral e de temas da realidade regional, numa leitura estilizada em busca dessa universalização, tanto de universalizar seu trabalho como perceber o universal como material para seu trabalho. A maioria das canções eram pareceria com o poeta Joãozinho Gomes, e canções do compositor e cantor Walter Freitas, que já havia participado no início da década de 1980, junto com Rafael, do grupo Sol do Meio Dia (MOREIRA, 2014). Esse material foi trabalhado para o projeto de Rafael no Canadá, suas apresentações e o disco que gravou lá em 1991, o *Arribadas*⁴³⁹.

O fato é que o músico quer acontecer. Esse deslocamento de São Paulo para o Canadá era a única forma de mostrar seu trabalho na escala mundial, como tinha em projeto de escopo internacional. De fato, apenas os espaços de grandes metrópoles é que poderiam – e como vimos no capítulo 6, ainda hoje esse deslocamento para São Paulo é um determinante para a trajetória de músicos que almejam alargar seu circuito – dar visibilidade para o trabalho do músico saído de Belém.

A dimensão global de seu trabalho se desenhou de maneira mais precisa, principalmente após seu estabelecimento na Suíça, depois de ter passado alguns dias em Nova York, quando morava no Canadá, quando experimentou “mais a fundo a vida numa metrópole mundial, já esfolado de São Paulo”. Novos horizontes requereram a criação de uma identidade musical mais fechada, que era o que seu projeto demandava. E os primeiros espaços para a sua atuação musical foram os festivais de jazz.

Quatro festivais foram os primeiros e principais nesse seu início de trajetória internacional, o Festival Internacional de Ottawa, o Festival Blue Sky Claredon, o KWT Fest e o Festival do Bamboo Club. Como relata, eram todos eventos de jazz e blues, nos quais se geralmente se apresentava apenas com violão e canto. A repercussão de sua apresentação no *Bamboo Club*, quando se apresentou com um banda, repercutiu na imprensa local de Toronto, precisamente na crítica de jazz⁴⁴⁰, que o apresentou como artista de uma “música nova, quente e multicultural, como uma banda multinacional, porque tinha um cara da Martinica, um da África, um do Taiti e um do Canadá.” Então, aí está um primeiro elemento para ratificar sua proposta de fazer música universal: congregar-se, através de sua música, com músicos de todas as partes do mundo.

⁴³⁹ Cd's: *Arribadas* (1991), *Apuí* (1996), *500 Years, so What?* (2000), *Nômade* (2015), *Bierhübelli - Rafael Lima & Band* (2000). Tem ainda dois gravados ao vivo, o de uma apresentação no Festival de Montreux e outra em uma casa de show em Berna, na Suíça.

⁴⁴⁰ Quando perguntei sobre os registros desse momento, como recortes de jornais por exemplo, ele informou que é um material que teria que procurar.

Mas o ponto pé mais consistente foi sua apresentação, convite feito após sua apresentação na rádio e na TV em Montreal. A participação no Mariposa *Folk Festival* foi extremamente significativa porque se trata do primeiro grande evento⁴⁴¹ de amplitude mundial, do qual participou. Realizado em Ontário, sua participação foi a realização de um workshop, no qual falava sobre sua música – “tentava, porque não falava inglês bem ainda na época, mas a música é linguagem universal”, diz -, explicando o processo de construção de sua sonoridade, e uma apresentação musical, com músicos cubanos da banda Moncada.

Por essa época, já dotado de um consistente capital social naquela rede, passou a canalizar seus propósitos para a efetivação de sua música em registros, gravações. Todavia, era um espaço diferente, de fluxo, esse lugar no qual tocava a sua música “amazônica”, um ambiente marcado por elementos identitários de vários outros lugares, instalados em um espaço social global formado por diversas tradições musicais em contatos e colaborações recíprocas. Ali, então era o momento de acionar o “imaginário” amazônico representado em sua música na perspectiva global, agora rotulada de jazz. Essa visada do artista se aproxima da perspectiva antropológica, haja vista a atração pela experiência e investigação, a busca pelo contato com o mundo, é comum à antropologia e à arte (MARCUS, 2004). Suas palavras:

Nessa época tive contato com músicos fantásticos, os cubanos, uma galera de outros países. Caras com maior respeito pela minha música. Não apenas porque eu era da Amazônia. Aliás, eles nem pensavam assim, eles pensavam em Brasil. Respeitavam a música porque era música boa, não era um feijão com arroz, é resultado de trabalho. Mas tive que me impor. E dei logo o papo: sou do Brasil, mas não toco samba, tem um vídeo que eu falo no metrô “I do not play samba”. Minha música é [em divisão rítmica] ímpar, compassos alternados. É porque lá fora só pensam em bossa nova e samba, música era isso. Hoje é um pouco diferente.

No final de 1989, Rafael volta ao Brasil, passa a morar no Rio de Janeiro. Em 1991 foi para a Suíça, na trilha aberta por um amigo que lá foi morar e que atuava como seu “empresário”. É decorrência das suas atuações nesse país, tocando em vários lugares e festivais, com destaque para o *Festat World Music* – “primeiro grande festival que toquei na Suíça” -, o Festival Internacional de Cinema de Locarno e em um evento que foi organizado por um movimento para impedir a demolição do Teatro Paravento, que reuniu diversos artistas de vários lugares do mundo.

⁴⁴¹ Festival fundado em 1961.

Foram essas apresentações que legitimaram o convite para Rafael se apresentar no Festival de Internacional de Jazz de Montreaux, em 1994. Sua ida a Montreux foi fruto da “cadeia de relações” que teceu ao longo da sua vivência nesse circuito mundializado de jazz desde sua ida para a Europa, em 1991. A partir daí foram dezenas de apresentações na Suíça, na Itália na França e na fronteira com a Alemanha, “tocando música da Amazônia como jazz”. Em parte do tempo dessas apresentações, Rafael se apresentou com um quarteto formado por ele junto com os paraenses Calibre, baixista, e Paulo Levi, saxofonista, além do percussionista francês Nicolai Marmoni.

Calibre e Paulo Levi, na época, já eram artistas paraenses que fazia tempo estavam atuando no circuito europeu/norte-americano de música. O contrabaixista Calibre saiu de Belém no final da década de 1980 para atuar no circuito Rio-São Paulo e, em seguida, foi morar na França. Quando se estabeleceu na Suíça, Rafael travou contato com Calibre, daí originando uma “dupla de violão e baixo” que foi o protótipo do que viria a ser o quarteto referido acima.

Paulo Levi estudou jazz em Brasília e no Rio de Janeiro. Sua trajetória tem início em 1988, com atuação na banda do contrabaixista Mini Paulo. Em seguida, atuou na banda Jazz Popp e jazz-band do Conservatório Carlos Gomes. Atou com vários artistas da música popular local e nacional, como com a atriz e cantora Bibi Ferreira. Em 1990 tocou com Rafael Lima em Belém no show “Arribadas”, ao lado dos músicos Sagica (bateria), Mini Paulo (contrabaixo), Odorico (guitarra) e Sam (teclado). Definitivamente, se estabeleceu em Nova York. Foi tocar em Montreaux, porque na época estava em Paris e foi convidado por Calibre, que morava na cidade.

Calibre e Paulo Levi, paraenses que já se encontravam em experiências internacionais na época, tocaram com Rafael na sua apresentação no Festival de Montreaux de 1994, emblemático show, quando o cantor paraense inaugurou a Sala Miles Davis no Festival. Ao trio se juntou o trombonista Bocato. Segundo Rafael, sua apresentação em Montreaux é resultado de dois fatores, o primeiro é “a trajetória de apresentações, sempre festejadas, na atmosfera europeia” que fez em vários festivais e lugares na Europa; e o segundo, consequência daquela, a “cadeia de pessoas do meio musical, pessoal de vários lugares do mundo” que resultou dos inúmeros contatos com pessoas do meio musical. Seu relato sobre a “entrada” em Montreaux é significativa:

Cara, foi minha trajetória que me levou a Montreaux. Não foi resultado de um pedido pra participar, foi resultado de um pedido pra que as pessoas que organizavam o evento ouvissem meu trabalho, que eu tinha gravado em 1993. Olha, entre 1991 e 1996 eu vivia entre Suíça e São Paulo, e quando estava no

Brasil vinha a Belém. Tinha feito um puta show em 1990, com uma galera da pesada, mas só confirmei o que já tinha me feito sair daqui: deu muita gente, mas era algo pontual, eu era “de fora”. A música [paraense] não tinha público, a galera não curtia o som de prima que a gente fazia, enquanto que no mundo era outro papo. Eu tava em São Paulo e o Carlos, meu amigo e “empresário” não oficial que tinha ido pra Suíça trabalhava em um restaurante. Lá teve contato com dois caras da WEA que repassaram o contato de outro empresário da WEA, foi esse cara que deu a indicação de quem procurar em Montreaux para ele levar o material. Foi o que ele [Carlos] fez: foi até Montreaux, de carro, distância de cinco horas de onde ele morava, ele e mais um amigo, e entregou na mão da pessoa indicada pelos empresários da WEA, uma executiva do Festival chamada Monique. Ela ouviu e de cara fechou. O Carlos nem tinha chegado de volta na casa dele e ela já tinha ligado pra ele me chamar e fechar a apresentação. Ele me ligou, eu tava em São Paulo, seis horas da manhã gritando: ‘a gente tá em Montreaux, a gente tá em Montreaux, porra’!

A menção ao show de Belém e o descaso com produção de primeira qualidade que acionou – músicos, repertório, estrutura – foi a ratificação do que o havia impelido a sair da cidade nos anos 1980. Mas ainda nesse relato acentua que a música não prescinde das redes sociais, haja vista que foi essa cadeia de relações que o levaram até os palcos do festival de jazz mais importante do mundo. Frisa ainda que o pedido não era pra “participar”, mas sim para que seu trabalho fosse ouvido e daí ser julgado se tinha as condições para entrar no Festival. Interessante que ressalte isso porque joga o foco na sua produção, na agência da sua música que “os caras diziam que era jazz”, mas sem deixar de fazer notar a importância das redes que teceu até chegar no que considera o ápice da sua vivência na Europa. Prossegue em seu resumo:

Na Suíça, até chegar em Montreaux, eu tocava em todo buraco. Fazia voz e violão, fazia com o Calibre. Tocava na fronteira com a Alemanha, barzinho na França, em vários lugares, a França não é só Paris, Itália, Lombardia, Varese, no Festival Internacional de Jazz de Varese, vários eventos de resistência, promovidos pela esquerda na Europa, sempre cantando em português, que é o meio de afirmar minha origem, minha música, minha proposta artística, até chegar em 1994 em Montreaux.

O resultado dessa extensa narrativa de Rafael Lima é o pronunciamento da seguinte sentença: “Minha música é música do mundo”, ao que engato a pergunta: “Então você faz *world music*?” A resposta é a seguinte:

Sim, o que faço é música do mundo. Ingressar na *world music* é uma forma de resistência. Nesse sentido, não existe música paraense, existe o que a mídia diz que é, mas que não passa de uma construção, um produto de mercado. A *world music* é mais porrada, é a música do mundo. Já era antes, agora com a globalização a parada ficou mais pesada. Pra você ver, o Peter Gabriel criou um selo chamado World Music. Vê no catálogo: tem Nicarágua, Argélia,

Paquistão, não tem nenhum artista da Amazônia, não tem Belém, logo, é uma música que não existe para o mundo como um referencial identitário [territorializado]. Eu seria o cara desse selo. Inclusive, perdi a chance de participar do primeiro festival que esse selo promoveu, o WOMAD, em Toronto [...]. O segundo foi no Brasil.

A bem da verdade, a perspectiva que Rafael Lima aciona sobre a *world music* é a do sentido profundo do termo, a perspectiva do músico e não dos “cabeças pensantes do mercado”⁴⁴²: a alegria de tocar qualquer tipo de música, de qualquer lugar do mundo em qualquer lugar do mundo com qualquer músico do mundo. De fato, a *world music* tem em si a pretensão de ter efeito pluralizador.

Por isso é necessário retomar o tema em uma breve digressão. Embora o ponto de vista do músico acerca da noção de *world music* seja positiva – nota-se a perspectiva de que se trata de ter aceso ao mundo da representação por meio do reconhecimento da diferença –, no entanto, como já acenei acima, é uma categoria algo bem complexo. Efetivamente, *world music* era uma categoria acadêmica que passou a designar um produto cultural por meio do marketing. Assim, ainda que isso possa resultar em ganhos para os criadores de música que é encaixada como *world music*, todavia o mercado busca sua exploração comercial, mas também “encaixotando”, quando passa tecer conhecimento sobre o que é como consumir.

Então, as fusões e misturas como hibridações inevitáveis nesse contexto de interação instantânea que os processos globalizadores possibilitam, são celebradas. Nesse interim, Steven Feld (2005) chama a atenção para um ponto intrigante: a *world music* não seria isso então uma retomada, ou variante, do primitivismo como um mote libertador e inspirador, utilizado para servir mais como meio de chamar a atenção para as diferenças “civilizacionais” do que “artísticas”? Em outras palavras, a desigualdade de poder nos processos da globalização é o que dita a trajetória de apropriações e reapropriações do conceito (FELD, 2005).

Reapropriações que buscam sua utilização com distintas precisões. Vejamos o caso do show Projeto Daime Soul, que também é um CD⁴⁴³, da cantora Adriana Cavalcante com o

⁴⁴² Por exemplo, a hibridação como revitalização passou a ser vista como uma “gênero” musical *ad hoc* nos processos globais da música, e isso foi acatado sem delongas pelos agentes e mediadores culturais da ponta da cadeia. Daí a “música paraense misturada ser um gênero formado por vários estilos”, em atendimento aos ditames do mercado global contemporâneo. Mas esse amalgama se fez sem considerar as experiências, desigualdades e as pluralidades sonoras no processo de mistura. Parece-me que as recorrentes práticas de ratificar os discursos musicais da margem como *world music* é um lugar comum: a mistura não considera as tensões de ordem social e simbólica que se manifestam no nível micro desses processos de interação, obstando as possibilidades de dissidência, ou calando os dissidentes em nome da profusão de sonoridades como a qualidade inexorável do processo musical paraense contemporâneo. É nesse sentido que leio o Terruá Pará, o Se Rasgum, e os festivais de canção de que tratei anteriormente.

⁴⁴³ CAVALCANTE, Adriana; BORGES, Magrus. *Daime Soul*. CD. Tratore/Ná Music, 2013.

baterista Magrus Borges: é uma produção que fez a fusão da música amazônica com a *world music*. Numa primeira camada de interpretação, aqui a música amazônica não é *world music*, mas é um produto híbrido, à *là* hibridizações inescapáveis aos processos globalizadores, porque acentua a “desterritorialização de uma sonoridade ainda territorializada” quando mescla o “som da floresta [amazônica]”, as influências caribenhas e os instrumentos de percussão regionais tradicionais aos gêneros estrangeiros jazz, rock, soul, blues. A estrutura rítmica da proposta contida nesse trabalho é, portanto, a ambição de mostrar a metamorfose de uma sonoridade “tocada” por esses elementos estrangeiros.

E aí é preciso ressaltar a experiências dos agentes como elemento de configuração dessa perspectiva artística. O baterista e percussionista Magrus Borges começou sua trajetória no já citado grupo Sol do Meio Dia, nos anos 1970, quando ainda era Magro, sem a sonoridade internacional do seu nome artístico. Sai de Belém junto com o baixista do grupo na época, Mini Paulo, “levados” pelo bossanovista Johnny Alf para o Rio de Janeiro. Estabelecido nessa cidade, tocou em shows e gravações com diversos artistas, como Gal Costa, Luís Melodia, Zezé Mota e em grupos instrumentais dos renomados João de Aquino e Hermeto Paschoal. Dessa vivência, assimilou as experiências e o capital social necessários para montar seu próprio trabalho: junto com Raul Mascarenhas (saxofonista), Luís Alves (contrabaixo), Repolho (percussionista) e Victor Biglione (guitarrista) formou uma banda chamada Colina. Após uma breve passagem por Belém, no início da década de 1980 foi para os EUA, onde estudou em música em Los Angeles e, já em Nova York, passou a tocar com Sergio Mendes, Tania Maria e Raul de Souza, entre outros artistas brasileiros ali radicados (SALLES, 2007).

A realização de um trabalho nessa perspectiva global por parte do baterista que viveu nos EUA é um resultado natural da sua vivência. Ademais, atende às premissas de incorporação da “regionalidade” ao escopo global proposto nos editais disponibilizados pela empresa de perfumes e cosméticos Natura, ela mesma uma empresa transnacional que tem em elementos da floresta matéria-prima para diversos de seus produtos. Então, nesse sentido, a atuação do artista é resultado da sua experiência “lá fora”: do contato com o mundo musical global resulta seu projeto de fusão da sonoridade amazônica à sua visão de *world music* que, curiosamente, é a música *mainstream* – o jazz, o soul, o blues.

A experiência europeia foi o que os músicos paraenses Alcyr Guimarães, Maurício Nery, Tadeu Pantoja e Mário Moraes vivenciaram em 1997. Nesse ano viajaram com um grupo de vinte alunos da Casa de Estudos Germânicos para uma estada de vinte dias na Alemanha

levando na bagagem “toadas, carimbós, cantigas e muitos causos”.⁴⁴⁴ A partir da indicação do cantor e compositor paraibano – “nordestino, grande cantador do universo amazônico”⁴⁴⁵ – Vital Farias, Alcyr Guimarães organizou a reunião dos músicos citados para apresentações em Berlim, Munique e Hamburgo. Foi por meio de Vital Farias que a obra de Alcyr Guimarães passou a ser conhecida na Europa. Dessa forma, o interesse dos alemães pela cultura brasileira fortaleceu o convite para as apresentações em universidades e na casa de shows Som Brasil, na cidade de Hamburgo. Essa experiência como um *deslocamento físico*, como é perceptível na nota de jornal que tratou da viagem, se fez como “uma missão de propagação [...] da música popular paraense”, pois naquele momento deslocar-se era a única possibilidade de mostrar a produção musical feita na cidade.

A proximidade e distanciamento experimentados por esses artistas das realidades sociais que viveram explica, de certa forma, essas visões; e também os processos de interação tal qual foram efetivados por serem estrangeiros atuantes em espaços de fronteirização. Isso porque é teoricamente defensável que Amazônia que é apresentada por eles aqui é fruto de uma experiência transnacional de “estrangeirização”, é uma construção social ditada que objetivamente está articulada às formas de interação com outros agentes com os quais os músicos travaram contato. Sendo assim, suas leituras de “música local *do* mundo” e “música local *no* mundo” são trespassadas pelo fato de terem vivenciado a condição simmeliana do estrangeiro como um ser liminar, intermediário.

Para Simmel, o contexto da sociologia espacial explica sobre as categorias espaciais de proximidade e distância, fixação e movimento (VANDENBERGHE, 2001). É dessa forma que se estrutura a relação de interação entre os estabelecidos no lugar e aquele que vem de fora e se estabelece como parte do grupo. Portanto, o estrangeiro não é nem um andarilho, nem um turista, haja vista que estes – como condições – estão *de passagem* apenas, mas é sim um imigrante que *permanece*. Como esse ser liminar, na verdade o estrangeiro não pertence “inteiramente” a nenhum dos dois grupos, nem o que deixou nem no qual ingressou, porque não toma parte nem na história nem na cultura desse. Todavia essa ambivalência gera uma forma particular de interação social (BAUMAN, 1999).

Mas, como acenei acima, é dessa condição de estar entre dois mundos que os músicos paraenses-estrangeiros puderam retirar a perspectiva cosmopolita assentada na noção de mistura cultural, pois ao mesmo tempo em que se distanciam, se envolvem, ou têm como

⁴⁴⁴ “Embaixadores do Pará na Alemanha”. Jornal O Liberal. Belém, 24 de setembro de 1997.

⁴⁴⁵ Idem.

“necessidade” esse envolvimento. Disso resulta a tipificação⁴⁴⁶ sobre a cultura musical que realizam – o destaque dos elementos típicos ditados pelo seu lugar de origem, mas em conjunto com o que por eles pode ser assimilado. Os casos aqui apresentados têm em comum entre si essas atuações em uma dinâmica de *estrangeirização da nativização*, e vice-versa, o que se aproximada da ideia de “homem-fronteira”: aquele que leva a fronteira consigo, estendendo para onde vai e onde se encontra os lugares por onde passou, o visto e o vivido, por meio de suas narrativas (HARTOG, 2004).

Um argumento típico nas conversas e entrevistas para o trabalho é a ideia de “quem canta sua aldeia canta o mundo”. A dimensão discursiva desse termo é uma atuação – o “dever de localizar” como algo performático, portanto – que bem exemplifica a atuação em rede entre os sujeitos da pesquisa: é lugar comum para suas leituras que há articulação que é global, ainda que a ação seja local. Dessa forma, o mundo da canção paraense, e as experiências e atuações nas suas escalas local, translocal e transnacional é algo “não isolado”, portanto, acionar a “aldeia” é uma topografia estética que tem sentido em ser praticada em um ambiente globalizado. Dessa forma, o *deslocamento* deixa de ser o termômetro da experiência de invenção da cultura na cultura musical paraense como interpretação da Amazônia, haja vista que essa, como lugar-espço, é tema mais conhecido no mundo do que a “cultura” paraense.

Daí que a localização esteja a par da globalização nas experiências internacionais dos artistas paraenses que incursionaram pela Europa. Também em Paris o cantor Olivar Barreto se assentou em fevereiro de 2003, para onde foi sem que isso tivesse resultado de uma programação prévia. A ideia era conhecer a cidade, o que fez a partir de um contato que tinha na cidade. Lá chegando, passou à cena “de música brasileira” da cidade após uma canja em muma casa de música brasileira, o *Le Blue Note*, cantando em diversos lugares com músicos brasileiros e estrangeiros. Inclusive, foi ali que teve um contato mais estreito com a cantora Nazaré Pereira, que o assistiu quando cantou no bar. Sobre isso diz Olivar Barreto:

[Em 2003] eu fui porque já tinha um CD pronto. Na época ter um CD era o “cartão de visitas” do artista. Como já tinha ele, podia divulgar meu trabalho. Mas isso foi consequência, fui pra lá pra dar uma volta, e fiquei até 2009, embora tenha vindo algumas vezes em Belém nesse tempo. Fui pra Paris porque tinha uma amiga, onde ficar, porque lá os paraenses são bem cotados desde a Nazaré Pereira. Ela estava no bar que fui dar uma canja. Já conhecia, obviamente, mas foi lá que ficamos amigos. [Sobre essa apresentação inicial

⁴⁴⁶ É o processo de construção de conhecimento da realidade do mundo a partir da sedimentação daquilo que é informado ao indivíduo, o que pode ter sido angariado a partir das suas experiências ou repassado através do ensino de “teorias”. O fundamento desse processo é a efetivação do vínculo social de forma intersubjetiva (SCHUTZ, 1998).

em Paris] eu fui cantar, ninguém me conhecia. Foi bacana, porque como estrangeiro, ninguém te conhece, mas depois que canta tudo muda, o mundo é outro, aí começa a trama. Depois disso surgiu um convite para fazer uma temporada lá, dois meses depois, como um violonista [paulista], o Nelsinho. Toquei também no Ano do Brasil na França, em 2005, toquei “Merengueira” do Walter Freitas, e “O Estrangeiro”, do Caetano Veloso. Fiz uma temporada grande em bar chamado Barroco, muita bossa nova, com um violonista baiano, o Jorginho Amorim. Lá tinha uma cena brasileira interessante na época.

Segue o músico dizendo que a cena de música brasileira em Paris era bastante forte, com muitos músicos. E aí se apresenta outra questão, a relação dos músicos brasileiros como os paraenses. Isso é um ponto que já foi levantado, inclusive, por outros atores. Nas conversas com alguns desses artistas, a música paraense tocada lá é música brasileira; logo, os artistas *são* brasileiros, ou às vezes mais comum, “da Amazônia” brasileira, haja vista que a “região amazônica tem esse apelo mundial”, para ficarmos com uma frase que ilustra o argumento. Assim ilustra o cantor:

Acho que o que existe é música brasileira feita aqui [na Amazônia]. MPP é um rótulo, assim como MPB, um rótulo que engloba tudo. [Essa ideia de MPB] surgiu com Nilson Chaves, acredito, porque se você pegar [a música] “Foi Assim”, de Ruy Barata e Pailo André, é música brasileira, mas com um acento local, dessa atmosfera, porque a paisagem interfere. E aí entra o trabalho todo, o disco. Mas com o Nilson [anos 1990] veio à tona essa questão mais local. Agora, eu acho que tem um certo sentido, independente dos usos até políticos. Em Paris eu cantava música brasileira, cantava música paraense, mas essa divisão é pra nós. Por exemplo, os músicos brasileiros é que tinha uma suposta hierarquia [Centro-Sul/Norte]. Cara, a música paraense pode dialogar com o mundo todo. Eu cantava “Merengueira”, música do Walter Freitas. É paraense, da Amazônia. Mas é brasileira, e é internacional. É um trava língua, difícil, mas tem com ela uma mesnagem clara, é música boa, todo mundo entende. Não há nada mais internacional, cosmopolita que colocar seu mundo para o mundo pela música.

Portanto, a globalização – da música da Amazônia paraense – se deve mais em consequência do apelo “ecológico” que a região para o mundo. No entanto, mesmo em Paris se manifesta a hierarquização Brasil-Amazônia que é o que ocorre no Brasil, o que ilustra um certo desconhecimento, ou reprodução de um certo conhecimento, sobre a realidade da relação Estado-nação /Região. Daí que isso justifica que a localização, ou seja, a ativação temática e pontual da região em um discurso, seja em uma canção ou em uma fala, representa uma performance, que é consequência do processo de reconhecimento/aceitação do artista na Europa. Vejamos mais um trecho da entrevista:

A recepção dos estrangeiros na Europa é indiferente, eles não ligam, ou até veem com preocupação, pessoas de alguns povos, até como ameaça. Quando estive lá era assim, mas menos do que hoje. Mas eu apareci como artista, e já falava um pouco a língua, assim tive uma maior aceitação. Depois estudei em aperfeiçoei, também, com meu trabalho. [...] Pro mundo a Amazônia é um lugar “total”, no sentido de que todo mundo se interessa por ela. O músico saído da Amazônia é visto com destaque. Mas tem um certo preconceito entre os próprios brasileiros. Foi lá que vi a importância do lugar de origem. Nesse caso, a valorização do meu lugar, de onde saí, da Amazônia. Sou de Gurupá, do interior da Amazonia. Por isso, não entendo o deslumbramento de alguns que vão pra pra fora [do Brasil] e quando voltam ficam deslumbrados. Minha experiência fora só me fez ver com mais força o que eu já tinha comigo, que é a valorização do seu lugar, das experiências, da tradição, coisa que os europeus fazem com muito interesse.

Na mesma toada da leitura da estrangeirização como um aspecto do imigrante que *permanece* está a experiência do saxofonista Antonio Abenatar. Também em 2003, logo em seguida a sua saída da *big band* Amazônia Jazz Band, recebeu um convite do cantor Rafael Lima para 318arimbó318a-lo em suas apresentações na Suíça. Relata o saxofonista que em 1994 foi quando teve contato com o trabalho de Rafael Lima, momento em que o cantor, à época radicado na Suíça, veio a Belém fazer um show com o grupo do baixista Mini Paulo Medeiros, o Mini Paulo Quarteto. Desse contato resultou a aproximação que rendeu alguns shows com Rafael logo a seguir.

Com a proposta de ir para a Suíça para compor o grupo das apresentações de Rafael Lima aceita, Antonio Abenatar partiu para a Europa em março de 2003. Assentando moradia em Genebra, passou a compor o grupo que tocava com o cantor paraense, que então passou a ter a seguinte formação: o paulista Floriano Inácio (pianista, bandolinista); o paranaense Mauro (contrabaixista); o cubano Mambi (percussionista) e os paraenses Eduardo Costa (baterista); Antonio Abenatar (saxofone e flauta transversal) e Rafael Lima. De fato, foram realizadas muitas apresentações em diversas cidades da Suíça, além do circuito de shows já estabelecidos entre Genebra e Lousanne. Zurique, Basileia, Lugano, Locarno foram cidades que também receberam as apresentações do grupo, shows estes que eram apresentados em *pubs*, festivais, projetos de divulgação de música e em ateliês, que são espaços como pontos culturais que formam um amplo circuito de divulgação de música de várias partes do mundo. O grupo também fez apresentações na França, passando por várias cidades, e em Milão, na Itália.

Cabe atinar ao fato de que o cantor Rafael Lima, como vimos linhas atrás, já havia consolidado sua carreira de músico da *worl music* no cenário europeu como um trabalho estritamente autoral – nesse caso, composições de Rafael e parcerias com seu irmão Macário Lima e composições de Walter Freitas – sobre a música da Amazônia, o que lhe embutiu o

capital social então adquirido. Sobre essa questão, Antonio Abenatar aponta um dado interessante. No momento em que está tratando esta questão aventa que esse reconhecimento da figura de Rafael se deveu ao fato de que sua música – e suas apresentações ao vivo – era requisitada porque atendiam a uma demanda daquele público por acesso à uma música amazônica que era bem distinta daquela música que então chegava para aqueles consumidores, que era a “música da moda”, aquela veiculada pela indústria cultural na época (início dos anos 2000) – e cita como exemplo ter ouvido em um elevador em Zurique uma música da banda paraense de brega Calipso.

Antonio Abenatar passou oito meses em sua experiência europeia como músico da Amazônia brasileira naquela realidade. Após o retorno de Rafael Lima para o Brasil – o que ocorreu no quarto mês em que o saxofonista estava na Suíça -, já inserido naquela cena, atuando como *siderman* para vários artistas e em atuação com músicos de várias partes do mundo, mas também muitos brasileiros, passou a tocar com o grupo do guitarrista paulista Ademir Cândido – que fez trabalhos com importantes artistas do *cast* da MPB, como Nana Caymmi e Gal Costa -, o Samambaia Grupo, cujo repertório era de música brasileira com “tudo misturado: Ary Barroso, Tom Jobim, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, bossa nova⁴⁴⁷, mas com a cara do que é Brasil”.

A experiência europeia do músico foi, contudo, marcada pelo que aflige em grande medida o imigrante, certa angústia provocada pelo tempo distante do lugar nativo. Ressalta o interlocutor que naquela época na Europa era muito comum a internet, havia muitos espaços para se “conectar com o mundo, mas era difícil falar com a família, porque no Brasil quase não havia ainda a internet, era para poucos [...] também chegou o frio, e é muito frio, aí tudo para, fiquei sem ter o que fazer, foi isso que me fez voltar para o Brasil”, diz.

Todavia, a permanência após a desfecho do grupo que acompanhava o cantor Rafael Lima foi marcada por atuações em outras frentes, como já vimos, com outros músicos – ali o grande parceiro das *gigs* passou a ser o baterista paraense Eduardo Costa -, mas também em apresentações nas ruas das cidades suíças. Pertinente narrativa sobre esse momento reproduzo a seguir:

⁴⁴⁷ “As culturas são singulares, extraordinariamente diversas, mas localizadas. Na maioria dos casos esta localização geográfica. Mas ela pode cobrir uma dimensão mais social do que espacial, no caso das diásporas, ou seja, das comunidades dispersas pelo mundo. [...] No final das contas, encontramos origens geográficas precisas, nos modernos fluxos em escala planetária de elementos culturais (arte zen, bossa nova) que, no ponto de partida de seu périplo mundial, têm uma origem localizada e identificável como tal em um dado momento: a arte zen no Japão, a bossa nova no Brasil.” (WARNIER, 2003, p. 15).

Toquei muito na rua, no chapéu. Isso é uma cultura lá. Eu vi um dia os caras tocando na rua. Artistas de vários países. Aí resolvi fazer. Fui lá pra rua. Em Lousanne coloquei o *case* do meu sax aberto e comecei a tocar músicas que são conhecidas [Tom] Jobim, [Gilberto] Gil. A galera vai parando e curtindo o som, colocando grana. Gente de vários lugares assistindo, mas são muitos brasileiros, geralmente brasileiros, conhecem o som, se identificam como brasileiros. Às vezes tava tocando e alguém dizia: ‘oi, sou brasileiro’. Conhecem a música brasileira, têm nível cultural mais elevado, conhecem a música do Nordeste, bossa nova. Pessoas da América do Sul também, que conhecem a música brasileira, reconheciam Jobim. Jobim é conhecido no mundo todo. Os americanos reconheciam um *standard* de jazz, sobre o qual eu ficava improvisando em cima. Mas é tudo muito organizado. Pra você ver, a primeira vez que fui tocar veio um guarda, esperou eu terminar uma música e me avisou pra eu ir na prefeitura pra legalizar a atividade, pra ter um lugar certo [risos]. Você não vai invadir a área de alguém que já tá ali tocando violino, cantando ópera. Aí eu compreendi que havia um controle. Mas isso pra eles [europeus] é interessante: eles controlam [as pessoas imigrantes, as apresentações], mas permitem porque é interessante ter acesso a essa música do mundo ao vivo, na real, é o contato com outras culturas, do mundo todo. É um pensamento elevado.

Desse relato, pode se notar que a leitura do artista sobre a sua experiência em uma realidade estrangeira esteve marcada pelos problemas que globalização coloca, mas, especificamente dentre estes, os espaços de mistura que, paradoxalmente, são de diferenciação também. Isso permite que se projete a questão: qual é o peso das culturas *localizadas*⁴⁴⁸ do mundo – aqui entenda-se a situação da música da Amazônia brasileira nos quadros do que é música brasileira e *world music* – realizadas em um espaço como o descrito no relato diante do peso dos produtos da indústria cultural? De outro ponto se pode avistar a questão do reconhecimento cultural e a comunicação intercultural – de novo, a identificação, mais do que a identidade, como o que fornece repertórios para o processo de interação – sendo agenciada em um país estrangeiro por partícipes da comunidade linguística: geralmente são brasileiros que reconhecem a “sonoridade” brasileira entoada pelo artista.

As investidas pessoais também se conformam como motivação para o artista paraense experienciar o ambiente musical europeu. Em 2018 o saxofonista Alexandre Pinheiro, tendo em mira a busca de resolução de uma demanda artístico-pessoal se instalou em Lisboa. Isso se deu após algumas viagens que fez nos anos anteriores que lhe proporcionaram experiências curtas com o ambiente musical europeu. Após esse contato preliminar, resolveu fixar permanentemente na cidade portuguesa para estudos de mestrado, associando isso à satisfação

⁴⁴⁸ Compreendamos com isso as atividades desenvolvidas em seus espaços mesmo de origem, o que lhes denota certa singularidade, em outras palavras, uma identificação.

da sua necessidade como músico. Pertinente citar o trecho da entrevista em que “justifica” sua ida para a Europa:

Toquei muito em Belém, dava pra viver musicalmente de talento, porque é um lugar menor, não tem tanta concorrência. Isso te faz acostumar mal, tu vai indo. Por ter vindo pra cá três vezes, ter visto cojmo é a cena aqui [Lisboa], isso me motivou a vir prá cá, pra me desafiar, sair da minha zona de conforto, pra melhorar como músico, entendeu? É um ambiente um pouco mais hostil, pessoas de vários lugares do mundo, que tocam melhor, tem uns caras que tocam muito. Então, minha vinda tem a ver com essa inquietação que comecei a sentir. Foi uma crise. Fiquei muito instigado pra estudar e tocar melhor.

Como se pode notar, a trajetória do artista nesse momento está pautada na busca pela experiência de viver uma nativização da estrangeirização como permanência, cuja finalidade é atuar musicalmente em uma cena musical na Europa. Dessa forma, sair do seu território de atuação musical, que era a cena de Belém, para um mundo musical de abrangência mundial que é a cidade de Lisboa, é fruto de um projeto na sua trajetória. Certamente, isso também está ligado ao propósito de buscar mais qualificação, porque o mercado assim exige, como já vimos em relatos de outros artistas atuantes na cena de Belém.

Embora seja um mercado de identidade a “pegada do músico”, que é o que constitui sua identidade musical na cultura musical/cena onde atua, colocar-se diante – ou dentro – de uma realidade mais diversificada musical e artisticamente é fator de capitalização musical, como já vimos em outro momento deste trabalho. Em outras palavras, os músicos da cena local – quem fica – projeta naquele artista que foi – aqui no caso, em fluxo transnacional – uma visão de que necessariamente há uma evolução inevitável, haja vista que se trata de um deslocamento e estabelecimento em uma realidade de inúmeros contatos com outros artistas, o que em última instância significa aprendizado, aperfeiçoamento. Sobre esse tema, continua o saxofonista:

Estou aqui para aprender a estudar. Estudei no mestrado Performance Musical. Apreendi a estudar. Isso me deu outra perspectiva pra execução do meu instrumento, já desenvolvo harmonias que não fazia antes. Mas só estudar não dá. Tinha que tocar, já tava angustiado em estudar, aprender um monte de coisas, mas não tocar isso. Daí pintaram os *gigs*. Na verdade, foram resultado das minhas participações em jam sessions. Ingressei na rede de contatos a partir disso. Fui orientado por um amigo baixista a participar dessas jam's porque são momentos de encontro de músicos. Foi daí que as pessoas começaram a me sacar. O cara [músico] que quer tocar tem que aparecer.

Vemos que não se trata apenas de uma “experiência europeia”, mas sim que o músico tinha em seu projeto, também, estudos e busca pela aplicação prática do aprendido; e a

necessidade de tocar também o encaminhou para que pudesse, assim, ingressar na rede de músicos locais, uma rede extensa e culturalmente – “muitos estrangeiros de diversas nacionalidades, mas muitos brasileiros”, reitera o músico – diversificada.

O saxofonista é, ele próprio, um estrangeiro, um ser liminar que chegou e ficou, e que embora não partilhe da história nem da cultura local, tem uma posição determinado pelo fato de que é reconhecido por uma comunidade, a de artistas da música que ali vivem, na qual entrou e mantém uma relação de distanciamento e aproximação como o motor de sua interação social naquela realidade. Isso manifesta empiricamente a perspectiva teórica de Becker acerca de que os processos de interação em cena musicais se constituem de reciprocidades e cooperação entre os atores sociais do meio musical. As experiências compartilhadas constituem, assim, subculturas/subcomunidades no interior da sociedade envolvente (BECKER, 2010). E o saxofonista paraense passou a ser um estabelecido naquele cenário.

Isso lhe proporcionou “tocar pra viver de tocar”, com uma remuneração condizente às suas atividades musicais que, cabe frisar, foram resultado dessa sua incursão no mundo das *jam sessions* lisboetas. A seguir esse contato inicial com o mercado de músicos ingressou na banda Carapaus Afrobeat, formada por nove músicos brasileiros e portugueses.⁴⁴⁹ Em seguida, a partir do trabalho com a banda passou a tocar com outros artistas portugueses, como Boss AC (rapper) e Lura (cantora), o grupo Pandeiro Jazz (banda de música brasileira instrumental) e o Alta Cena (quarteto de sopros), além de um trabalho mais consistente na banda de rockabilly Juke Box. Sobre isso diz:

[Depois que que ingressou na rede de músicos] passei a tocar em vários lugares, com vários artistas, tocar de viver pra tocar. Quando tava atrás de tocas vi em um site de empregos para músicos uma chamada para saxofonistas para uma banda que tocava músicas dos anos 1950 e 1960. Aí me inscrevi. Assim entrei no mercado. Isso foi bom porque tô tocando, de fato, meu instrumento [...]. Toco muito em eventos, casamentos. Esse trabalho da banda me dá uma base financeira, porque cachê bom sempre tem. Mas a experiência de convívio com músicos de vários países é interessante, e muito bom. No Pandeiro Jazz o pianista tocou com o Gilberto Gil, o baixista é chileno. Também fiz gravações, com a cantora Lure.

⁴⁴⁹ No banner de apresentação do festival Fest Avant, que aconteceu em Lisboa, assim está apresentada a banda: “A palavra “afrobeat” é interpretada pela banda no seu sentido literal, ou seja, beat de origem afro, que pode ser, além do Afrobeat criado por Fela Kuti em Nigéria, os maravilhosos acontecimentos musicais vindos de vários outros países do gigante continente, vindos de todas as Áfricas e seus vários desdobramentos em outras partes do planeta [...]. [Desde] a música da mãe África, de Tony Allen e Orlando Julius ao Funk cortante de James Brown, da música Tuareg ao Rock de Jimi Hendrix, os Blues de Ali Farka Touré, Billie Holliday, Muddy Waters, o Rap do Bronx e dos Griot ancestrais do mundo todo ou até o Jazz de Mulatu Astatke, Moacir Santos, Elza Soares e Miles Davis.”. Disponível em: <https://www.festadoavante.pcp.pt/2019/carapaus-afrobeat>. Acesso: 21 out. 2020.

Segundo o Alexandre Pinheiro, a cena de Lisboa é formada por muitos músicos brasileiros, com os quais toca e troca experiências. Dentre estes, músicos que já tem carreiras consolidadas no Brasil e que vão para a Europa “fazer seu som”. Diz:

Aqui a correria profissional do músico é a mesma do Brasil: tocar, gravar, eventos, ensinar. O músico tem que tá em cima da parada, ligado na movimentação, nas oportunidades. Tem muitos músicos brasileiros com quem toquei: Nema Antunes, que foi baixista do Ivan Lins; o Humberto Araújo, saxofonista que tocou com o Luiz Melodia; Cacau Castro, percussionista que tocou com Diogo Nogueira e Martnália; o Gabriel Muzak, tocou naquela cena pop de São Paulo; o Zé Vito, também guitarrista, tocou com a Céu e com Jards Macalé. Então, tem uma galera. E somos todos músicos brasileiros. Mas quando tu fala que é da Amazônia, isso chama a atenção da galera. Mas, no geral, somos músicos brasileiros, porque pra galera de outros países não tem isso. Por exemplo, toquei aqui um carimbó com um tal de Felipe Paraense, tu já ouviu falar? É um cara de Parati, do Rio [de Janeiro], mas que faz o som paraense que fez sucesso nos últimos anos, e eu que sou do Pará não sou de tocar carimbó. Também, tem o Junior Maceió, que toca música nordestina, mas com um arranjo diferenciado, muito louco. Só nós nos reconhecemos como “paraense”, “carioca” ou “goiano”, entre nós mesmos. No geral [para os estrangeiros] somos “do Brasil”. Músico paraense é da Amazônia para brasileiros, para os estrangeiros é do Brasil.

Tratemos de alguns destaques. Primeiro, a detecção do saxofonista de que tanto no Brasil como na Europa o mercado de músicos é o mesmo, tem que estar atento às atividades e oportunidades que aparecem. Segundo, os vários brasileiros que atuam naquela cena e as vicissitudes das suas trajetórias, o que os levou até ali. Por fim, um ponto que já havia sido colocado por outros artistas paraenses com experiências europeias, como Rafael Lima e Antonio Abenatar: ser músico da Amazônia nesse cenário internacional desencadeia interesses mais entre os brasileiros do que para pessoas de outras nacionalidades.

Por fim, o que temos nesses relatos de experiência europeia do músico está diretamente relacionado ao *deslocamento físico* como fundamento, haj vista que assim se estabelecessem os contatos, com pessoas e lugares. A realidade europeia só pode ser experimentada nesse contato que remete a perspectivas complementares à formação. Assim, ter ido assistir ao Festival Jazz in Marciac, na França, ter ido tocar em um casamento na Espanha ou visitado um museu em Viena ou Berlim constituem elementos desse deslocamento como fornecedor de capital cultural para o músico

Mas questão do *não-deslocamento físico* é uma forma de experiência estrangeira na contemporaneidade, defende o músico Ronaldo Silva. Para ele, é “preciso falar do lugar sempre,

esteja o artista no seu lugar de origem ou na terra alheia, e isso pode ser feito sem sair do seu lugar”. Nesse sentido, tecendo uma crítica ao interesse acadêmico e estrangeiro que “apenas quer criticar, tecer discursos e promover discussões sobre o que entendem por cultura amazônica sem ter a experiência de quem vivência ela cotidianamente”, diz que as viagens e experiências de tocar fora, seja do estado ou do país, é uma atitude que é instigada pela globalização, e da qual, ao seu ver, o artista da Amazônia não pode escapar.

Por isso, sobre a “novíssima geração” de artistas que estão estabelecidos na cena translocal e sobre os artistas do fluxo transnacional tece uma dupla leitura. Primeiro, trata-se de um grupo de artistas que não teve como escapar – “escolheram sair daqui” – da realidade de deslocamentos e interações sociais mediadas pelas novas tecnologias de comunicação e facilidade de transporte, mas que não forma um grupo, haja vista que as ações são individuais. E segundo, isso os torna bastante distintos no interior do quadro da música paraense contemporânea porque eles não têm a “experiência da rua”: a realidade das suas vivências é atender ao que lhes é cobrado para serem artistas da Amazônia no mundo, o que, segundo Ronaldo Silva:

Impede que [esses] artistas possam tomar a cultura local como ela é de fato, porque a globalização modifica a forma como o sujeito lida com sua cultura. Disso resulta uma confusão, que faz com que a tradição não seja vista como tradição, mas sim como matéria-prima para fazer outra coisa que muitas vezes é completamente diferente do que tava lá na origem. Mas, mano, eu acho bacana que tenha aí uma galera que faz isso porque revigora, mas sempre tendo em mente que essa galera é um meio de transição, e acho importante que eles se saibam assim, porque não o que fazem não é uma entrega total. Pra mim a globalização afetou a música paraense dessa forma. Mas tem outra coisa: hoje tem muita comunicação, mas os vínculos [entre os artistas paraenses] estão cada vez mais frágeis. E tudo é muito apressado, a música é rápida. Eu acredito na música amazônica mais ralentada.

Nesse aspecto, pode-se retirar do relato novamente o aceno a certo individualismo como resultado desse aumento de formas, possibilidades e meios de associação no mundo da canção. Daí que cada um fez por si, embora o músico faça questão de frisar que isso começou como um movimento, citando o Terruá Pará como “momento positivo: juntou os artistas, deu oportunidade de divulgação para o mundo: foi todo mundo pra internet, estão no mundo”. Ainda assim, *sair* não é para ele a saída. Voltemos ao seu relato, em outro trecho:

Quem saiu [de Belém] saiu porque teve oportunidade e achou que deveria fazer. Eu não acho que isso seja o fundamental. Mas aí tem que pensar em mercado, a globalização é mercado, possibilidade de mercado para o circuito

musical. Tem que fazer o comercial para sobreviver, é questão de sobrevivência. E isso vai, obviamente, interferindo na produção artística. Mas não me cabe julgar, cada qual que faça o que quer. Eu tive a chance de ficar fora, não do Brasil, mas no Rio de Janeiro, cidade grande, gente com várias informações, cidade do mundo, gente vinda de outros lugares. Mas não rolou. Coisa de caboco que quer ficar mundiado no seu setor. Acho que minha geração sabe lidar melhor com essa ansiedade [a pressão de ter que sair de Belém].

Bem vistas as coisas, a perspectiva de globalização na leitura de Ronaldo Silva é a demonstração das potencialidades da glocalização para responder, descrever e explicar o choque entre as forças objetivas (sistema mundial) e as forças subjetivas (indivíduos e comunidade): há concomitantemente a presença do local e do global na sociedade contemporânea (ROBERTSON, 1999). Portanto, há a “consciência” de que o mundo se tornou *um todo*, embora as perspectivas de homogeneização não tenham se realizado. Aqui no caso em questão, em certa medida, as ações e produções musicais localizadas se viram tocadas por uma orientação e sensibilidades globais, mas que se chocaram com elementos de ordem subjetiva, a agência e a criatividade individuais dos atores locais.

Essa ideia de uma música local do mundo, é basilar em outros trabalhos. Mesmo nas experiências transnacionais efêmeras, que não necessariamente são experiências de estrangeirismo. A oportunidade de uma experiência de apresentação na França serviu para ratificar uma questão que ele havia colocado para si: “será que a minha música só serve pra minha região?” A apresentação que fez durante uma turnê de um mês pela França em 2015, acompanhando um corpo de balé – um grupo coreográfico formado por 23 pessoas, a Companhia Folclórica Amazônia Brazil, que apresentou em turnê o show “Aquarela Brasileira” – deu-lhe a resposta, uma ratificação do que até então já se havia colocado como horizonte: “a música é uma linguagem universal que possibilita entendimento. Ponto.”, diz. Essa perspectiva universal está na base do seu trabalho. Ainda que seja referenciado como um músico amazônico, no seu entender essas rotulações são operacionais, que podem ajudar ou atrapalhar.

Essa visada mais global aparece em todos os seus trabalhos. Na opinião dele, a música tem que ser global:

Meu primeiro disco se chama Urbi et Orbi⁴⁵⁰. Tu sabe o que quer dizer. Essa é a minha ideia: fazer música da cidade para o universo. Não gosto de prender a regionalismos, não carrego essa bandeira do regionalismo. E mesmo uma música regionalista tem nela algo de universal. Mas isso é uma parte. Por exemplo tô fazendo um disco que se chama Quintal. O que é o quintal? Já é algo mais íntimo, o título remete à intimidade. O Urbi et Orbi tem essa atmosfera global, inclusive por causa da galera que tocou: [Moacir] Rato na

⁴⁵⁰ Até em então, o músico tem três CD's: Urbi et Orbi (2000), Cordacesa (2001) e Temporal (2012).

bateria, cara viajado pra caramba, Europa...[Marcos] Puff [saxofone] e Príamo [Brandão] [contrabaixo], e o Jonas Dantas nos teclados. É uma sonoridade universal.

Essa defesa da música local como universal, sem ter que ser regionalista “do Cheiro do Pará”, segundo Delcley, tem uma explicação lógica: o que é do lugar, o artista já tem, então, por que ficar se fechando, defendendo uma exclusividade? Pode-se tirar daí que um dos elementos da glocalização: o acionamento do local não é simples reação, mas sim um elemento constitutivo de fato do processo de contato “periferia-centro”. As influências e conexões entre práticas de diferentes localidades perfazem a consciência local de identidade. Por isso, segundo o relato do guitarrista, defender “um comportamento de fixação e exclusividade é forçar uma barra [...] o que já tem [material musical local, temáticas] deve ser universalizado”.

Em uma quarta-feira de 2018, no “dia jazz” no Espaço Cultural Boiúna, como parte do campo, fui assistir ao show de Delcley Machado. Sintomaticamente intitulado “Música para o Mundo”, o músico se apresentou com Edgar Matos (teclados), Adelbert Carneiro (contrabaixo) e Edvaldo Cavalcante (bateria). Em uma breve conversa, aproveitando o calor do momento, procurei indagar sobre o título e o repertório do show, o que respondeu com a seguinte formulação:

Eu sou visto como um músico de *jazz*. Na verdade, eu uso a linguagem do jazz pra fazer música instrumental. Nesse show, por exemplo, procuro algo descompromissado com uma única linha rítmica. E não tem regionalismo. Nem um ritmo principal. Procuro tocar de tudo, [músicas] tanto da esfera do nacional como do internacional. Mas toco muito canções, sambas, mas com tratamento jazzístico.

Essa defesa da música universal é a manifestação daquilo que tomou como princípio norteador da sua trajetória musical, que é fazer música com arte, criar, compor. Sobre a cena local, sua leitura segue no sentido de defender que há práticas musicais distintas, o que é uma coisa interessante no processo musical: as perspectivas distintas do músico, do cantor e do criador. Para ele, os tempos atuais, em que a informação é instantânea e os deslocamentos de certa forma estão mais facilitados, é interessante que alguns se vejam na necessidade de ter que sair da cidade para fazer sua música. Mas isso, ainda segundo ele, é uma questão que está colocada para o “nosso tempo também, pois outros artistas, em outros momentos, também se viram na necessidade de ter que sair”. Ainda assim, é preciso considerar a realidade musical da cidade, na medida que é onde o artista local vive para desenvolver seu trabalho.

O exemplo acionado é expresso em um relato sobre o show *História Antiga*, de 2014. A proposta do show é destacar a valorização das relações locais que configuram sua rede social de artistas. O sentido dessa proposta é que essa rede, essas canções, esses músicos fazem parte da dimensão localizada da música paraense – o que pode ser entendido como a afirmação da rede local pelo acionamento da amizade, com um repertório nacional, ante essa perspectiva global, interligando-os. Sobre isso afirma:

O show [*História Antiga*] é uma síntese, é pra marcar a história antiga que tenho com a música brasileira, mas também a história antiga de *amizade* que tenho com cada um [dos artistas que vão se apresentar]. São quinze convidados⁴⁵¹ que vão cantar e tocar um repertório escolhido pelo seguinte critério: a música deve ser boa. São músicas que eu escolhi pra cada um porque percebi que gostam, porque cantavam em nossos encontros, nos longos anos de convívio em festivais e shows, nas noites dos bares de Belém. [...] O show teve poucos ensaios, porque isso já demonstra a intimidade que cada um possui com a música que está apresentando. O que impera é o clima de intimidade, o que dá o tom para meu próximo disco, o Quintal.⁴⁵²

Nota-se que a perspectiva do músico é apresentada em sua obra e atuação no mundo como formada por certas evidências da necessidade de saber glocalizado, de maneira que a “identidade” da localização é pautada mais pela efetivação da rede social que aciona os indivíduos que compõem sua realidade imediata do que por um discurso de referência da “identidade” regional; cabe destacar a referência ao “nacional”⁴⁵³ – e talvez nisso esteja contido certo desejo de uma identidade nacional – no repertório que é formador do show: canções brasileiras que falam de amor. Ademais, nesse contexto de interação global, entre o cosmopolitismo e o regionalismo, nota-se a opção de Delcley pelo discurso da relação de amizade e de intimidade com a cidade, efetivando um “modo de 327arim-la com canções”.

Na cidade, as pessoas se conhecem, e as ocupações podem ser efetivadas a partir dessa identificação nativa. Mas os processos globais se impõem na atualidade sobre os artistas da

⁴⁵¹ Além do baixista Príamo Brandão e do baterista Eduardo Costa, participaram os cantores Floriano Santos, Lúcio Mouzinho, Pedrinho Callado, Marcos Campello, Márcio Farias, Marcelo Sirotheau e Mário Moraes; as cantoras Patrícia Rebelo, Andréa Pinheiro e Alba Maria; e os violonistas Diego Santos, Paulo Moura e Salomão Habib. Breve nota filosófica: Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, diz que o amor é uma emoção e a amizade é uma disposição de caráter. Então, é um laço de confiança e respeito recíproco pautados na disposição do caráter de cada um (ARISTÓTELES, 2002). A seguirmos o filósofo grego, na contemporaneidade, a amizade é ainda um dado fundamental na sociabilidade, o que “reúne” os indivíduos que partilham espaços sociais e realidades que lhes são comuns.

⁴⁵² “Delcley se despede de ‘História Antiga’”. *Jornal O Liberal*. Belém, 28 de agosto de 2014.

⁴⁵³ Nos últimos anos, o guitarrista paraense engatou uma parceria dinâmica com o guitarrista mineiro Toninho Horta, a quem sempre se referiu como uma das maiores influências à sua estética musical, resultando em apresentações em eventos em vários lugares do país.

cidade, como vimos na experiência narrada anteriormente do “guitarrista de jazz” paraense indo em uma turnê francesa para tocar música regional e (como) música brasileira.

Da mesma forma, um projeto de ocupação da cidade de Belém, intitulado Mercado do Choro, que, como o próprio nome diz, é um grupo de choro, procurou estabelecer uma relação de intimidade e identificação com a cidade para efetivar sua proposta musical. E dessa visada mais localizada, no entanto, acabou partindo para o mundo, o que proporcionou aos músicos integrantes do Projeto uma experiência transnacional nas suas trajetórias. Retirei a profícua interlocução com o clarinetista do grupo musical, Thiago Amaral – que também é integrante do grupo musical Trio Lobita, junto com Paulo Moura (violão 7 cordas) e Andréa Pinheiro (voz e pandeiro) -, acerca dessa experiência nos processos de mundialização da música paraense.

De antemão, acabe atentar ao fato de que o choro é um tipo de música instrumental, logo não é necessariamente uma canção. Todavia, como já foi exposto na justificativa do que se entende por mundo da canção neste trabalho, importa que os integrantes do grupo compõem esse mundo por suas atuações no cenário da música popular da cidade com relativa regularidade e recolhimento recíproco por parte dos integrantes do grupo estudado. Além do mais, seus integrantes, como instrumentistas atuam com diversos outros atores da cena local.

Resultado de reuniões que aconteciam no Mercado Bolonha, em Belém, o Projeto Mercado do Choro tinha como objetivo fazer a ocupação de diversos mercados da cidade com rodas de choro. Estavam na sua base duas finalidades: fazer as rodas de choro como forma de reavivar esses espaços de mercado e, consequência disso, ser uma oportunidade eventual de musicalidade para proporcionar sociabilidades e divulgar o choro. Em 2016, o projeto lançou o primeiro EP, com composição autoral.

Em março de 2018, a convite da presidente da Associação Club du Choro de Paris⁴⁵⁴, a pianista Maria Inês Guimarães, o grupo seguiu para a França para se apresentar no Festival Internacional de Choro de Paris, um evento anual que recebe artistas do choro de todo o mundo. O convite foi fruto das execuções do EP de 2016 na Rádio Câmara, em Brasília, programa voltado para o choro, apresentado por um paraense, Ruy Godinho. Via esse contato, o Mercado do Choro acionou o campo de solidariedades da rede de contatos para seguir viagem para a Europa. Vejamos o relato de Thiago Amaral sobre esse processo:

⁴⁵⁴ Associação que foi criada em 2001 com o objetivo de promover a gênero do Choro na Europa. Em 2005 teve início o Festival de Choro de Paris 2005. Tem como membros o presidente Guy Le Roux (guitarrista), Maria Inês Guimarães (pianista), Julien Hamard e Beatriz Gomes. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/clubduchorodeparis/>. Acesso: 9 fev. 2021.

O Festival de Choro de Paris é um evento anual. Nós fomos convidados. Após o convite, foi feita uma articulação pra viabilizar a nossa ida. A Secult [Secretaria de Cultura do Estado do Pará] nos apoiou com as passagens. Um brasileiro que mora em Lyon também ajudou nessa articulação...Enfim, fomos. Em Paris, no Festival, tocamos na Cidade Universitária, com grupos de choro de vários lugares do Brasil. Nós éramos do Brasil. Lá eles não atentam, ou não interessa a eles [regionalizações], de qualquer lugar do Brasil você é, nós éramos do Brasil. Por isso, falar sobre “música da Amazônia” na Europa é meio difícil. Tinha gente de São Paulo, mas também “eram do Brasil”.

A presença do Mercado do Choro no evento citado no relato nos mostra que questões de regionalização, tão caras às questões internas no cenário do Brasil, não são um dado relevante para a produtores e público internacional. No caso do choro, há uma “perspectiva de que é algo em geral, mas que tem suas nuances apenas quando destacadas pelos músicos”, diz o músico. Ou seja, sendo uma música instrumental que pode ser dotada de características localizadas, todavia isso apenas é uma possibilidade de discurso, pois no âmbito formal é difícil dizer o que diferencia um choro paraense de uma paulista. Ainda assim, defende Thiago que o choro paraense tem um sotaque que não é subsumido completamente, quando diz:

O choro tem sotaques locais [...]. Tocamos músicas do Adamor do Bandolim, que acho que foi quem deu de maneira mais consistente esse sotaque paraense, amazônico, pro choro. Tocamos [no Festival em Paris] músicas do repertório mais brasileiro, digamos assim, porque era um festival com muitos brasileiros, de choro em geral, portanto, de música brasileira. Tocamos [músicas dos violonistas paraenses] Nego Nelson e Sebastião Tapajós. Isso talvez possa ser um diferencial de regional que funcione pra gente nesse conjunto brasileiro. Mas pra eles [europeus] o choro é um tipo de música que interessa porque se aproxima do jazz e da música clássica, e não importa se é de Belém ou de Brasília. Por exemplo, na França se aproxima de uma espécie de jazz muito comum lá chamado de “Gypsy jazz” [jazz cigano], ou “Jazz Manouche”. Se aproxima do que é o choro pra gente. Inclusive, realizamos oficinas sobre o choro, sua linguagem musical. Mas já em Amsterdã, onde tivemos um espaço no Teatro Munganga, uma casa de shows de donos brasileiros, foi um pouco diferente. Aí já era um show nosso. Tocamos músicas de vários autores e nossas também.

Segundo seu relato, a apresentação em Amsterdã permitiu o acionamento do repertório “mais paraense”, com peças de músicos locais e de autoria do grupo. Ainda assim, reitera o interlocutor, é difícil para aquela realidade europeia entender, ou notar, a música paraense como diferenciada.

Já apresentei em outros momentos dessa tese argumentos acerca da dificuldade em se falar de uma música paraense mesmo na realidade local, daí porque os festivais, alguns artistas e membros gestores da política cultural local de que tratei, trabalham em suas realizações sobre

uma perspectiva de unidade da diversidade como o sentido dessa música de cor local. Nesse sentido também, segue a fala do cantor e compositor Arthur Nogueira. Segundo ele, o Brasil passou a olhar com interesse para a produção musical paraense nos últimos anos, mas apenas para um tipo de música, aquela de um caráter mais regionalista que foi aquela trabalhada no Terruá Pará.

Dessa forma, há para ele um dado extremamente positivo nessa situação, que está no fato de que partir desse “boom da música regional” houve um relativo favorecimento de outros tipos de expressão, inclusive da sua proposta, ainda que ela esteja bem distante dessa “regionalização”. Inclusive, como já foi tratado⁴⁵⁵ em outra parte deste trabalho, a sua saída da cidade se deu justamente em função de que percebeu eu não havia espaço para a música que fazia, pautada em um projeto de fazer canções, mas com uma visada mais cosmopolita. Isso lhe rendeu uma experiência transnacional, do seu tratarei a seguir.

Em 2017, com o lançamento do álbum *Rei Ninguém*, resultado do edital Natura musical, o artista pôde realizar uma excursão pelo Brasil. Em 2019, foi para a Europa em sua primeira⁴⁵⁶ turnê pelo seu quinto disco *Coragem de Poeta*,⁴⁵⁷ um trabalho estruturado apenas em “voz e violão, resultado da [sua] memória afetiva”, quando se apresentou em Londres, Paris e Berlim.

Na reconstrução dessa sua experiência transnacional é destacado o que já foi apontado anteriormente por outros artistas paraenses que se apresentaram fora do país: não é comum falar em música paraense, mas sim em música brasileira. Em Londres, onde considera que foi realizada sua melhor apresentação nessa turnê, o local onde se apresentou é um espaço de música brasileira já tradicional, frequentado por brasileiros e por quem ouve música brasileira. Dessa forma, também por consequência do “excelente trabalho de divulgação do produtor”, Arthur teve uma receptividade e interação mais efetiva. Ao seu relato da experiência como artista nesse lugar acrescenta uma detecção de cunho histórico importante:

A relação da música brasileira com a Inglaterra é muito forte. Londres é um pouco o lugar onde a música brasileira, que estava ameaçada [nos anos da ditadura militar] pôde florescer, para onde nos anos 1970 foram Gil, Caetano, Péricles e outros. Talvez por isso eu veja ali uma ligação mais forte. Eu toquei no [bar] Servant Jazz Quarter, que é uma casa de música ao vivo. Toquei “London, London” [de Caetano Veloso]. Mas é uma cidade onde tem muita música brasileira. Por exemplo, na noite anterior ao meu show eu assisti o Ney Matogrosso no O2 Shepherd’s Bush Empire.

⁴⁵⁵ Cap. 6.

⁴⁵⁶ Embora já tenha se apresentado anteriormente em Portugal, Arthur considerada essa a primeira turnê europeia.

⁴⁵⁷ NOGUEIRA, Arthur. *Coragem de Poeta*. CD. Tratore, 2019.

Sua ida para fora do Brasil permitiu que ele visse que a música paraense pode ser escoada também para mundo, embora isso ainda se encontre em uma fase bem incipiente. A oportunidade para falar especificamente sobre música paraense em Londres foi quando participou do programa de rádio Radio Show, no site de música global *The Arts Desk*, apresentado pelo escritor, produtor e jornalista de arte e música Peter Culshaw⁴⁵⁸ que assistiu a apresentação de Arthur e o convidou para uma entrevista no programa. Arthur participou do programa durante duas horas, falando sobre música da Amazônia, a produção contemporânea no circuito global e a música paraense como a representação da pluralidade característica dessa cena local. Segue trecho do seu relato sobre essa experiência:

[Falei que] não há apenas um tipo de música, mas sim coisas diversas, como canção, que é o que eu faço, mas também rock, instrumental, etc. Fiquei animado com a participação nesse programa porque ele [Peter Culshaw] conhece muita coisa de Belém, falei sobre a produção do trabalho mais recente da Fafá de Belém, da importância dela para música paraense, sua representatividade da pluralidade [da música paraense].

De fato, a participação de Arthur no programa foi apresentada como a possibilidade de conhecer um cantor da “Amazônia profunda” que faz “canções líricas e brilhantes”⁴⁵⁹. Segue trecho do texto de anúncio da entrevista no site da rádio:

[Arthur Nogueira] comes from Belem in the state of Pará in North Brazil on the edge of the Amazon and the show concentrates on music from that region. Pará is the size of France, but its amazing music scene remains a closely-guarded secret. One of the local specialties is the retro Dick Dale-style surf music developed by the likes of Mestre Viera called guitarrada (incidentally, the longest surf ride in the world is down the Amazon on certain full moons – called the Pororoca). Other modes are discussed including the traditional carimbó and the often tacky tecno-brega. For anyone unfamiliar with music from Pará, here’s a good introduction. David Byrne, Elton John, Caetano Veloso and Luiz Gonzaga also feature in the conversation.⁴⁶⁰

O cantor é apresentado como oriundo da “orla da Amazônia”, da cidade de Belém, que, apesar de fazer canções, no seu local de origem há uma “especialidade” que é a guitarrada,

⁴⁵⁸ Escreveu para Observer, Guardian, Daily Telegraph e Songlines. Também escreveu o livro *Clandestino: In Search Of Manu Chao* (2013), uma biografia do cantor Manu Chao. É o diretor fundador do programa *theartsdesk* e é co-editor da seção New Music.

⁴⁵⁹ “theartsdesk Radio Show 26 - with guest from the Amazon, the latest Brazilian star Arthur Nogueira”. Disponível em: <https://theartsdesk.com/new-music/theartsdesk-radio-show-26-guest-amazon-latest-brazilian-star-arthur-nogueira>. Acesso: 25 set. 2020.

⁴⁶⁰ Idem. Na legenda da foto que ilustra a página está escrito: “Arthur Nogueira: Poetry from Pará”.

descrita no texto como uma “surf music retrô de estilo Dick Dale”, cujo mais destacado artista é o Mestre Vieira. Também, aparecem no texto o carimbó tradicional e o pegajoso (*tacky*) tecnobrega. Ademais, a entrevista se propôs a ser uma introdução à música paraense, em uma conversa onde também aparecem os nacionais Caetano Veloso e Gonzaga e os internacionais David Byrne e Elton John. Portanto, o brilho e a novidade da cena musical paraense – outra importante notação dada por Culshaw, “um segredo bem guardado” – é apresentada nesse texto de chamada para a entrevista.

Também em um programa de rádio, dessa vez na França, na Rádio França Internacional – RFI, no programa RFI Convida, apresentado pela jornalista Andreia Durão. A entrevista para a rádio francesa, como Arthur mesmo classifica, foi algo “mais familiar”. De fato, as questões tomaram um rumo bem diferente do que foi tratado na rádio inglesa: ali o mote foi a “mistura” música popular-poesia, no que foi ressaltado mais as referências musicais brasileiras do que seu ponto de vista sobre a cena atual da música da Amazônia paraense. Da entrevista, cabe destacar a “mão inversa” da perspectiva da glocalização de fazer conhecidos obras e poetas de estrangeiros para o público brasileiro e paraense.⁴⁶¹

Em Paris, sua apresentação foi realizada no restaurante “brasileiro” Favela Chic. O show “Arthur Nogueira live à Paris” foi no mesmo estilo do realizado em Londres. O restaurante é uma casa de shows de donos brasileiros, que tem como objetivo ser local de divulgação da “cultura” brasileira – música, gastronomia, etc. Nessa apresentação, o público era majoritariamente estrangeiro, mas muitos brasileiros que para lá foram levados pelo interesse na música amazônica de Arthur. Ou seja, uma música brasileira que não conheciam, como procura esclarecer.

No entanto, cabe observar que, assim como o cantor Arthur Nogueira, predominantemente os artistas se apresentam em casas de show na Europa cujos proprietários são brasileiros e frequentadas por público brasileiro. Ou seja, embora seja um espaço e uma experiência internacionais, notadamente a finalidade é atender a um público brasileiro ávido por consumir música brasileira.

Por fim, em Berlim Arthur teve sua última experiência em palcos europeus. Foi uma apresentação no Fantabulous Bohemian Pad, uma casa de shows cuja proprietária também é uma brasileira, a musicista mineira Sylvia Klein. Efetivamente, a proposta do espaço no qual fez a apresentação é um projeto que busca mesclar elementos brasileiros com alemães. Após o

⁴⁶¹ “Palcos europeus recebem pela primeira vez a música-poesia de Arthur Nogueira”. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/cultura/20191030-palcos-europeus-recebem-pela-primeira-vez-musica-poesia-de-arthur-nogueira>. Acesso: 25 set. 2020.

show de Arthur Nogueira, que encerrou cantando à capela a canção “clássica do repertório da MPB” “O último romântico”, de Antonio Cícero, Lulu Santos e Sérgio Souza, seguiu-se uma performance teatral, transformando o local num “cabaré cenográfico”.

Do relato de sua experiência nessa turnê podemos destacar que, novamente, o interesse do público e da cobertura de suas apresentações se deveram ao fato de ser um artista brasileiro-amazônico. Ou brasileiro da Amazônia. Efetivamente, o cosmopolitismo de seu projeto cancional já estava assentado, e já havia sido “testado” em apresentações em Belém e São Paulo. Portanto, embora o jornalista Peter Culshaw tenha acenado aos elementos da cultura musical então em voga na cena paraense tomando como mote a entrevista com Arthur, todavia, a música global que se propôs a fazer o cantor paraense é o ponto de atração de seu trabalho, o que certamente se deve a sua rede de contatos no circuito brasileiro da MPB que foi tecida desde sua aparição como um “fenômeno na renovação da canção brasileira” no cenário e circuito brasileiros *mainstream*.⁴⁶² De certa forma, foi a ratificação do seu projeto inicial de não se prender ao regionalismo, ou manter dele manter um distanciamento relativo, que acabou por ser inventado como solução individualizante pela busca por uma canção de caráter mais universal.

Da mesma forma, o crítico de música Kees Schoof vê universalidade na “música brasileira-amazônica” de Iva Rothe. Iniciemos essa seção pelo texto de sua autoria para o disco *Aluguel de Flores*, primeiro CD da cantora e musicista paraense.

How about a treasure from Belém (situated on the mouth of the Amazon)? Her name is Iva Rothe-Neves: songwriter, singer, keyboard player or simply an all-around musician. She released her first solo project (recorded between July 2000 and April 2001), and it is entitled *Aluguel de Flores*. This album shows why she is one of the talented new names in Brazilian music.⁴⁶³

Com treze faixas, sendo oito de autoria de Iva, o disco é resultado de um show homônimo apresentado em 1998 que “pretendeu abordar o amor na era do descartável”, como explica a cantora na entrevista. Lançado em 2001, o trabalho contou com a participação dos músicos paraenses Adelbert Carneiro (contrabaixo acústico), Priamo Brandão (contrabaixo elétrico), Gileno Foinquinos (guitarra), Renato Torres (guitarra), Nazaco (percussão) e Paulo Levi (saxofone).⁴⁶⁴

⁴⁶² Tratado no Cap. 6.

⁴⁶³ “Iva Rothe: *Aluguel de Flores*”. Disponível em: <https://musicabrasileira.org/artists/iva-rothe/>. Acesso: 11 de julho de 2020.

⁴⁶⁴ ROTHE, Iva. *Aluguel de Flores*. CD. Gravadora APCE, 2001.

Em 1997, viajou para os Estados Unidos para fazer o curso *Summer Performance Program*, da *Berkley College of Music*. Isso teria sido o primeiro momento de contato “acadêmico” com essa perspectiva mais ampliada sobre a música.⁴⁶⁵ Como resultado de suas experiências como tecladista da Banda Nova nos anos 1990, uma banda de música massiva⁴⁶⁶ que tinha uma sonoridade pautada na relação da música caribenha com a música da Amazônia paraense. Em 2015 deu início ao Projeto Pará Caribe⁴⁶⁷ na Casa das Artes, da Fundação Cultural do Pará, que foi realizado até 2017, período durante o qual “buscou-se estudar gêneros musicais populares paraenses – carimbó, lambada, brega, guitarrada e lundu, e gêneros de países banhados pelo Mar do Caribe e suas adjacências – merengue, cumbia, zouk, salsa, calipso, rumba e algumas de suas variantes, praticados no Pará” (ROTHER-NEVES; CHADA, 2019).

Nos anos 2000, Iva Rothe realizou diversos shows no circuito nacional – São Paulo, Belo Horizonte e Macaé – e internacional. Essa saída de Belém para apresentações nessas cidades foi um oportunidade de alargamento da sua rede de contato com músicos de outros estados. Cabe destacar que em São Paulo fez apresentações no Circuito Itaú Cultural – a artista tem trabalho registrado na Cartografia Musical Brasileira⁴⁶⁸: as canções “Carrossel” e “U Matinta”. Também participou do circuito Conexão Vivo em 2011, fazendo apresentações em Salvador, quando se apresentou acompanhada pelos músicos do mundo da canção paraense Felipe Cordeiro (guitarra), Ulysses Moreira (bateria), Priamo Brandão (contrabaixo), Márcio Jardim (percussão) e Lenilson Albuquerque (teclado).

Mas, vejamos sua experiência no fluxo global. Em 2005, entre março e junho fez uma turnê pela Europa, com um show cujo título é “Música Brasileira da Amazônia: Belém do Pará”, com dezoito shows na Alemanha e dois na Itália, nas cidades de Brescia e de Milão. Na Alemanha, realizou apresentações em Hamburgo, Berlim, Augsburg, Osnabrueck,

⁴⁶⁵ A musicista é formada em Educação Artística com Habilitação em Música na Universidade Federal do Pará UFPA). Faz mestrado em Artes-Música (PPGARTES/UFPA) sobre a experiência do Projeto Pará Caribe.

⁴⁶⁶ Também tocou em Belém nas bandas de rock Ponto G e Ácido Cítrico, na banda de instrumental Mini Paulo Quarteto e canção popular no Grupo Gema.

⁴⁶⁷ Criado e desenvolvido pela musicista e pelo percussionista Nazaco Gomes, do grupo musical de percussão Trio Manari. Desenrolou-se em forma de curso livre subdividido em módulos integrados, gratuito, voltado para a criação e execução musical. O resultado do Projeto – as composições e execuções – foi gravado em um disco, o Grupo Pará Caribe, de 2017.

⁴⁶⁸ É uma caixa com dez CD's que registrou o trabalho de 66 artistas selecionados a partir do Edital Rumos Música 2000-2001. O objetivo foi realizar o mapeamento da produção musical brasileira. O CD 10, embora proponha contemplar as produções de Acre, Amapá, Amazonas, Rondônia e Roraima tem em sua quase totalidade produções de artistas do Pará. As faixas: 1- Carrossel (Iva Rothe-Neves) 2- U Matinta (Iva Rothe – Neves) 3- Olhai o Lírio 'de Campos' (Nego Nelson) 4- Macapá (Nego Nelson) 5- Recado Para Lúcio Maria (Pio Lobato) 6- Psicocumbia (Pio Lobato) 7- Flora Concreta, Fauna + Uma Palavra (Bado) 8- Lavadeiras (Bado) 9- Águas Grandes (Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho) 10- Barquinho à Vela (Grupo Tradições Marajoara Cruzeirinho) 11- Pipirando no Trombone (Pipira do Trombone) 12- Mambo do Pedro (Pipira do Trombone) 13- Festa no Curiaú (Minni Paulo Medeiros) 14- Saudade do Amazonas (Minni Paulo Medeiros).

Pappenheim, Fuessen, Dachau, Sontra, Nuremberg e Munique. A proposta inicial dessa empreitada era a realização de shows do disco *Aluguel de Flores*, que é, como vimos, um trabalho com composições autorais e de outros artistas. No entanto, acabou realizando uma apresentação diferente, haja vista que a realidade “climática” dos locais – principalmente na Alemanha – propuseram que ela acabasse por buscar um “show mais quente”. Sobre essa experiência relata a artista:

Eu fiz uma apresentação no [Seminário] no Pio X antes da viagem para a Europa. Ali, em conversa com o Padre Fabrizzi foi importante o que ele me chamou a atenção. O [CD e show] *Aluguel de Flores* é um trabalho mais, digamos, intimista, introspectivo. Mas como ia tocar em outro lugar, para outro público, ele me sugeriu pegar um compositor paraense importante e trabalhasse a obra dele. Peguei o Waldemar Henrique, porque 2005 era o centenário de nascimento dele e estavam sendo realizados vários eventos [em Belém]. E também porque ele [Waldemar Henrique] tem uma obra que faz um trânsito entre erudito e popular. E eu já tinha no repertório carimbó de Mestre Lucindo, [música de] Walter Freitas e mais meu trabalho autoral. O lance é que eu ia fazer shows na base do piano e voz, o que é em si uma formação que remete ao ambiente do disco [*Aluguel de Flores*].

Nota-se que a ida para as apresentações na Europa teve como solução misturar ao trabalho autoral, de cunho mais intimista, músicas mais representativas e dançantes. Além disso, o recurso às obras “clássicas” do cancioneiro paraense se impunha como uma forma de cobrir a parte da divulgação dessa música nessas apresentações. Mas, sigamos com seu relato.

Toquei assim [piano e voz] em vários lugares. Mas também tive banda, baixo, guitarra, e bateria e percussão me acompanhando, em Hamburgo, Berlim e Munique. E também nos dois shows da Itália tive banda. E aí acho legal destacar uma coisa, o interesse dos músicos em aprender. Embora com uma “pegada” bem diferente, estavam sempre a postos pra aprender. Por exemplo, toquei com várias formações, quando era banda, mas o interessante é que sempre o percussionista era um brasileiro. Isso de certa forma dava uma cara brasileira às apresentações, um clima quente. Quer dizer, tocava as músicas do *Aluguel de Flores*, mas a sacada era animar, fazer danças, aquela coisa de terminar o show chamando o público pra dançar carimbó. Eles esperam música brasileira, se animam, notei que os shows foram mais animados na Alemanha que na Itália, alemães se “soltavam” mais. Na verdade, os primórdios do disco *Dançaré* [de 2012] que é mais dançante, tem brega, lambada e carimbó, estão nos shows que fiz no sul da Alemanha.

Aqui cabe destacar a influência no seu trabalho no sentido de um fluxo “de volta”: o clima “quente” das apresentações proporcionado pelo público dos seus shows na Alemanha deu mote para uma inflexão na sua produção, o que se materializou em um disco. Em tempo, o termo “dançaré” significa festa na linguagem dos interiores da região paraense. Outra questão

interessante é que visada para o ritmo foi, de certa forma, provocada pela “percussão brasileira” como uma função em um contexto marcado por outra lógica de cultura musical. Portanto, uma transformação que se deu no processo, ao praticar uma cultura musical em uma realidade cultural distinta que lhe promoveu tal ampliação.

Essa perspectiva de “globalizar” o carimbó foi parte fundamental no processo musical de Thomaz Silva. Em 2011 realizou uma turnê de dois meses pela França e Espanha, com um grupo de carimbó. Em 2016, o músico assentou-se em Paris para um mestrado em história, do que resultou uma atividade paralela no meio musical local, ministrando aulas sobre o carimbó, acentuando a parte rítmica, cantada e percussiva, além da dança. Dessa forma, passou a atuar na “cena brasileira da cidade”, tocando MPB no bar brasileiro Minerinho, principalmente, mas também samba e forró com outros músicos em eventos na cidade.

Notadamente, as atuações de alguns atores pelo circuito internacional resultaram, ou foram motivo para tal, em períodos de estudo. Tomemos como exemplo os casos dos músicos Adelbert Carneiro (baixista), Baboo Meireles (baixista), Leonardo Coelho (pianista) e Manassés Malcher (trombonista). Manassés estudou música erudita e jazz na Alemanha, na Folkwang Universität Der Künste. Por essa época, também atuou como podtur musical, atuando ainda como coordenador de festivais regionais, nacionais – em 2019 organizou e dirigiu o XXV Festival Brasileiro de Trombonistas - e internacionais. Atualmente é atuante na cena local, onde participou de diversos trabalhos com músicos locais, como trombonista da Orquestra Sinfônica do teatro da Paz e como professor da Fundação Carlos Gomes.

Leonardo Coelho fez mestrado em piano na Universidade de Missouri, nos Estados Unidos. Quando voltou para Belém, no início dos anos 2000, passou a ser professor da Universidade Federal do Pará, onde, na Escola de Música dessa instituição, dirigiu a Orquestra de Música Latina⁴⁶⁹, em 2003. Ainda nos anos 1980 Baboo Meireles estudou contrabaixo nos EUA e na Bulgária. Adelbert Carneiro também estudou nos Estados Unidos; e ambos estudaram com o renomado baixista brasileiro Nico Assunção, na Escola de Música de Brasília, nos anos 1990.

A experiência internacional do músico Luís Pardal teve início pela Europa (França e Suíça), em 1988, para se apresentar como músico acompanhando o Coro da Universidade Federal do Pará, junto com Moacyr Rato (bateria), Baboo Meireles (contrabaixo) e Paulo Levi (saxofone); tratava-se de uma formação que dava a sustentação instrumental ao grupo coral,

⁴⁶⁹ Desse grupo de estudos saiu o trio de música instrumental Triajazz, formado por Flávio Saraiva (guitarra), Jonatas Gouveia (contrabaixo) e Arthur Kunz (bateria).

mas que se apresentava com números instrumentais, música brasileira e amazônica, nos intervalos das apresentações vocais. Já nos anos 1990, viajou para Miami para fazer a gravação do disco da Banda Fruta Quente. Sobre isso, relata:

Viajar é sempre um aprendizado para o músico, ou deveria ser. Você tem contato com outras perspectivas musicais, outras realidades e formações. Muito do que fiz, faço no meu trabalho, é resultado desses contatos. No caso da música paraense, na verdade, brasileira, amazônica, porque é assim que é mais conhecida. Na época que toquei no [banda] Fruta Quente fomos gravar em Miami. Lá gravaram com a gente músicos que tocavam com a [cantora] Gloria Stefan, o naipe de metais dela. Eu escrevi os arranjos, mas, pra você ver como é aprendizado sempre, eles me corrigiram, porque era música latina e algumas coisas não faziam parte, acho que faltava a “pegada” latina. Mas nós não somos músicos de salsa. Acho que é a mesma coisa de um estrangeiro tocar samba, vai ter coisas que a gente vai corrigir. Mas é aprendizado.

Nos últimos anos, o músico acompanhou a cantora Fafá de Belém em shows em Portugal. O interessante é notar que ressalta a “pegada” amazônica do show que realizou no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, haja vista que os músicos eram todos paraenses, a exceção do pianista paulista Luiz Karam: Davi Amorim (guitarra e violão), Adelbert Carneiro (contrabaixo), Esdras de Souza (saxofone) e Trio Manari percussão). O show foi com o repertório do disco *O Canto da Águas*, “um retrato musical da história do Estado do Pará” resultado do projeto de shows “Amazônia e Brasil”, que “pretendeu entrelaçar a cultura daquela região com o resto do Brasil”, como foi anunciado na cidade.⁴⁷⁰

Quadro 9: Atores do mundo da canção paraense em experiência internacional

Artista	Experiência estrangeira (país, fluxos, circuitos)
Rafael Lima (cantor e compositor)	Canadá; Suíça
Mario Moraes (cantor e compositor)	Alemanha
Alcyr Guimarães (cantor e compositor)	Alemanha
Antonio Abenatar (saxofonista)	Suíça; França e Itália
Paulo Levi (saxofonista)	EUA; França; Japão
MG Calibre (baixista)	França; Suíça
Iva Rothe (cantora, pianista e compositora)	Alemanha
Davi Amorim (guitarrista e violonista)	Portugal

⁴⁷⁰ “Fafá no Coliseu de Lisboa” Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/fafa-de-belem-no-coliseu-de-lisboa>. Acesso: 11 dez. 2020. Interessante que se apresente para estrangeiros um projeto que pretende “ligar” a música da Amazônia (brasileira) ao Brasil.

Alexandre Pinheiro (saxofonista)	Portugal
Minni Paulo (baixista)	EUA; França
Eduardo Costa (baterista)	Alemanha; Suíça; França
Luiz Pardal (multi-instrumentista e professor)	EUA; Portugal
Alba Mariah (cantora)	França
Delcley Machado (guitarrista e violonista)	França
Dona Onete (cantora e compositora)	Europa (diversos países)
Arthur Nogueira (cantor e compositor)	França; Alemanha; Inglaterra
Olivar Barreto (cantor)	França
Sebastião Tapajós (violonista)	Europa (diversos países)
Moacyr Rato (baterista)	EUA
Baboo Meireles (baixista)	EUA; Bulgária
Manassés Malcher (trombone)	Alemanha
Leonardo Coelho (piano)	EUA
Nana Reis (cantora)	Portugal
Adelbert Carneiro (baixista)	EUA; Suíça, França
Thomaz Silva (multi-instrumentista)	França
Tiago Amaral (clarinetista)	França; Portugal

A experiência dos músicos paraenses de tocar *música amazônica* na Europa redundou em que essa fosse tomada em sua referência como *música brasileira*,⁴⁷¹ assim inventada e afirmada em um contexto que certamente é algo espontâneo, pelo menos nos casos aqui citados – com isso quero dizer que não é falta ou sobra da atuação de outras instâncias, como a mídia, por exemplo. Ou seja, a deliberação da “rotulação” difundida de que se trata de música brasileira e não mais precisamente localizada, regionalizada, é fruto da *relação*. Assim, como fato cultural, a canção paraense se reinscreve. E seu mundo também, em uma estrutura que acaba por adquirir uma dinâmica peculiar que é marcada pelo mercado cultural globalizado.

Dessa forma, colocada em um conjunto (música brasileira) ela tem diluída ou obstada a sua especificidade, o que na escala nacional é fator de diferenciação: é música amazônica,

⁴⁷¹ Por outro lado, a ideia corrente nos meios intelectuais é que a globalização intensificou a conexão entre a música regionalizada e os processos de acionamento da identidade, devido a aceleração dos processos de intercâmbio que os fluxos transnacionais e as tecnologias de interação possibilitaram. Todavia, cabe atinar que isso teria como um efeito contrário o desencadeamento de processos de fusão e fissão “naturais” nos estilos musicais precisos e localizados, ou identitários, como domínios ou mais definidos ou mais vagos (FELD, 2005). Interessante que no caso do mundo da canção paraense, a música desse mundo é apresentada, em escala nacional, com um sentido como “mais definido”, o que não se nota na escala internacional, na qual aparece como um artefato cultural “mais vago”.

paraense. Consequencia disso, não é a canção paraense não é globalizada, mas sim apenas determinadas características suas que são inventadas como uma cultura musical localizada. Ela é assim remetida àquele sentido guarda-chuva de *world music*: um conjunto formado por tudo o que não é produto da centralidade do mundo, o que não é “ocidental”.

É significativo apontar que isso seja o resultado de agenciamentos contextuais operados nos processos globalizadores por meio da significação dada pelos próprios atores – artistas, consumidores, produtores de música - no contexto, encetando assim o agenciamento da invenção de uma cultura musical como convenção. Isso porque se vê que no âmbito do mercado brasileiro e na esfera global o regionalismo é um critério de avaliação estabelecido e acatado pelo integrante do grupo sonoro. Mas aí cabe asseverar um ponto convergente na literatura sobre *world music*, que é este: a separação do ambiente local enseja que se busque acionar todos os elementos para competir efetivamente no mercado global, tal como no nacional. Assim a expressão de uma cultura musical localizada é parte constituinte de todos os artistas, se tornando, em alguns casos, uma sua função no contexto estrangeiro.

CAPÍTULO 8

Festival de Canção Popular: a(tua)ção ritual no processo musical

8.1. Festival, a celebração da unidade no conflito como performance

A perspectiva antropológica procura mostrar que todos os seres humanos são inventores de cultura. Por isso, necessitam de construções que possam ser “encaixadas”, como forma de simbolização convencional, o que possibilita o compartilhamento de ações sociais, para comunicar e compreender experiências (WAGNER, 2012). Assim, o uso do simbólico é, efetivamente, o que possibilita a relação dos atores sociais com as realidades externas. Portanto, a ação simbolizante é uma construção que ocorre reiteradamente como forma de transformação pela manutenção dos processos encetados. Nas sociedades complexas, esse processo todo desemboca no estabelecimento de meios e formas de diferenciação social; e o festival de música popular é uma forma de simbolização pela diferenciação, estratégia para manutenção.

Neste tópico, procuro tratar dos “festivais de música popular paraense” por meio da perspectiva etnográfica e de tratamento de outras formas de dados. Eventos de natureza pública com *ethos* celebrativo, assentado em performances que propõem a articulação do “grupo sonoro” por meio de uma competição controlada, lidei com os festivais que seguem o modelo dos tradicionais e históricos Festivais de MPB da “era dos festivais” (HOMEM DE MELLO, 2003) que passaram a constituir a cena da música brasileira nos anos de 1960⁴⁷², e que constituem a cena local no mundo da canção como um dos tipos de *lugares de canção*. Ou seja, como uma espacialidade que está relacionada ao processo musical como categoria sociocultural que é imprescindível para a ocorrência, ao mesmo tempo, da inovação como reinvenção para manutenção da articulação do grupo. Daí o porquê de o festival fazer parte do “calendário” da cena, seja algo do conjunto, como processo social, ou da agenda particular de cada artista.

⁴⁷² Importante considerar a perspectiva histórica do festival de canção, como um modelo, haja vista que aqui tratarei dos festivais que seguem esse modelo de competição e ratificação e perspectivas e projetos – recurso à tradição e modernização. Segundo o historiador Marco Napolitano, o que veio a se configurar como MPB, uma música precisa, distinta, aglutinadora e pretensa síntese da música brasileira moderna é resultado do processo dos festivais que passaram a ser realizados nos anos 1960. Por essa época, estava em curso uma mudança na forma mercadológica da indústria fonográfica – como indústria cultural, haja vista o acionamento de aparatos comunicativos de massa nessa empreitada, como a televisão –, no Brasil; e os festivais acabaram por se verem inseridos como uma parte importante dessa perspectiva mercadológica. A resultante disso teria sido a constituição de um mercado fonográfico vigoroso que levou ao processo de “substituição das importações”: consequência disso houve o aumento de produções – composições, gravações, etc. – e de consumo, levando, inclusive, ao estabelecimento de um nicho de consumo de “MPB”, que se encontrava nos grupos de jovens da classe média urbana letrada (NAPOLITANO, 2007).

Assim, a canção popular tem no festival de canção popular⁴⁷³ um lugar de exposição, escuta, avaliação que se desenrola como fator de pertinência ou não no mundo da canção da qual faz parte. E aí está o sentido de processo musical como ação social, porque reverbera no conjunto dos atores sociais que formam esse mundo. Nesse sentido, é notável a pertinência em lidar com isso como um seu caráter estruturante como cultura musical ante o sistema social, haja vista que nesse microcosmo que ciclicamente faz existir, está como dado fundamental a “função” de criatividade como reprodução, por meio da seleção e utilização de artefatos musicais como elementos de aferição, como um fato social de amplo escopo, mas circunscrito ao “grupo sonoro”.

Pode-se encaminhar a leitura do festival como uma ocasião totalização, como um rito⁴⁷⁴, na medida em que é *significante*: é um momento de reunião de pessoas, grupos e categorias sociais que compõem um mesmo universo, que é o mundo da canção, mas que são portadores de suas dimensões individuais que ali são totalizadas devido a convergência de interesses e ações conscientes das quais os indivíduos são portadores, de seus interesses e sustentações de perspectivas. Sendo assim, o festival de música cria a ideia uma totalidade, procurando juntar os diferentes. Assim, temos no festival um momento de efervescência criativa por meio de solidariedades espontâneas efêmeras, como a *communitas* no curso de um processo ritual (TURNER, 2013) que, embora momento eventual, é dotado de potencial para a repetição, o que é fundamental para a manutenção/renovação da formação social no processo musical, pois tem em vista o recorrente estímulo à identidade coletiva

Com isso quero dizer que as expectativas, perspectivas e avaliações por parte dos atores que formam o “grupo sonoro” – músicos, compositores, cantores, etc. – acerca dos festivais que compõem a cena local do mundo são é uma ação social performática que visa

⁴⁷³ Segundo Fialho (2014), é possível a seguinte tipologia: festival nativista, comum na região sul do país; festival de “caráter misto”, porque envolve mostra de música e cursos e oficinas; festivais específicos, como de corais ou óperas – de caráter erudito; festivais “independentes”, festivais estudantis e os festivais de música popular. Embora a autora não o diga, aqui acrescento que o *ethos* deste último tipo de festival procura dar vazão a um tipo específico de produção – a canção popular –, e é caracterizado pela “mostra competitiva. E deste último tipo os eventos que tratarei aqui.

⁴⁷⁴ Segundo a perspectiva antropológica de Arnold Van Gennep, falar em vida social é falar em processo ritual. O rito é elemento constituinte fundamental da vida social porque representa uma dimensão vivenciada (do âmbito do eventual) que marca temporalmente e desnuda por meio da cerimônia ritual. Dessa forma, não é finalidade resolver a vida social, mas sim que esta seja reiteradamente acionada por meio de repetições como ações sociais dialéticas – porque mostra os contrastes – de fim e começo, deslocamento e rotatividade como funcionais ao mundo social. É, portanto, o rito uma formalidade que busca a unidade na diversidade, acionando o simbólico e a simbolização como elementos instrumentais (VAN GENNEP, 2011). Como o festival de música é uma ação ritual da sociedade complexa, ele tem a função de ajuntamento, ocasião de totalização para que haja discernimento e separação e, assim, a ratificação de posições sociais dos atores como resultado de classificações.

ratificar a ideia de uma unidade num cosmos caracteristicamente díspar e conflitante⁴⁷⁵, embora tais características de conflito componham o âmbito performático de tais eventos, também. Mas essa situação de disputa controlada, em certas vezes extravasa o “grupo sonoro” ecoando no campo social mais amplo. Dito de outra forma, as ocorrências de socialidade no contexto de um festival são dotadas de elementos do drama social porque apresentam dados da conexão entre o ordinário e o extraordinário na vida social (TURNER, 2008)⁴⁷⁶, embora aqui vislumbre a sua dimensão de “interação na pequena escala”. Dessa forma, ganha espaço os atos dotados de uma dialética como atos que se pautam em construções como narrativas, e por isso tem efeito nas sociabilidades que se estendem para além desse momento ritual do festival – seja para promover aproximações (reunião para projetos, composições, *shows*, *gigs*, etc.) ou distanciamentos (devido a resultados que promovem desacordo entre os atores, denúncias de que canções concorrentes estão discordantes do edital, membros do jurado que foram imparciais, etc.).

Mas o festival é um processo ritual porque é o exagero em forma metafórica dos conflitos sociais reais tendo em vista a unidade como o fundamento das experiências sociais do mundo a canção paraense porque: a) *mobiliza* atores e uma gama de outras ações; b) *ratifica* posições; c) *promove* inovações ou legitima socialmente demarcações e domínios. Daí a ideia de que se trata de um processo ritual porque é um conflito controlado para ratificação de posições e perspectivas sociais no mundo da canção paraense diz respeito ao fato de que tais relações de sociabilidade ensejadas em um festival, ainda que estejam atreladas às dimensões sociais de âmbito “material” carregam consigo a dimensão simbólica como elemento último de capitalização no mundo da canção, ampliação do capital social dos atores premiados, que passam então a ser vistos como detentores de uma diferenciação nos espaços sociais onde desenrolam suas atuações. Dessa forma, sua biografia se impõe em relação direta com o processo social e histórico, como contexto. Portanto, o processo ritual é condição essencial para

⁴⁷⁵ Os festivais usam o termo “concorrentes” para se referirem às músicas e aos atores participantes em uma competição controlada. O termo “concorrência”, todavia, tem também sentido de “convergência”, “confluência”, o que ratifica a perspectiva de encaminhamento do processo de competição como finalidade de unidade sociocultural. Como se verá adiante, notar a recorrência e a utilização “simbólica” de alguns termos é importante para salientar a perspectiva de aferição dos festivais: expressões como “espaço aberto”, “novos talentos”, “tradição”, “inovação”, “o melhor”, “celebração da música”, são muito comuns nos textos e discurso midiáticos, nos editais dos certames e nas falas dos atores participantes.

⁴⁷⁶ O conceito de drama social diz respeito à perspectiva de leitura do simbólico proposta por Victor Turner. Trata-se de um elemento da atuação social que se pauta na dimensão do conflito, das ambivalências e tensões, mas como finalidade da cooperação. Dessa forma, pretende ligar o processo social à estrutura social, ligando pontos que têm significações como ações encadeadas. São ações de interação entre as ocorrências do plano do micro – experiências individuais como vivências – ao que está estabelecido como padrões normativos – experiência social como narrativa (TURNER, 2008).

a dinâmica do processo musical. Esse é o meio de ratificação de projetos, atores e artefatos musicais.

Aqui é importante tratar dessa questão do festival pela via da simbolização porque essas formas de evento musical se constituem como partes de uma estrutura que denota o conjunto de atuações individuais dos artistas da cena local como parte constituinte. Nesse sentido, cabe destacar que os festivais da cena local acabam por impor significados sobre a música local (re)territorializando o processo musical, porque assenta esse processo no fortalecimento da ideia de tradição estabelecida a um lugar. Por outro lado, é ponto de lançamento e de ratificação de novas trajetórias, sobre o que age o discurso midiático que emoldura o evento. Por fim, sua natureza é ser um “centro”, como espacialidade e contexto para simbolização, notadamente na atualidade marcada por processos de intensa interação global e fragmentação cultural (BENNETT, 2004).

Como realização social da música, o processo ritual do festival tem sentido como legitimação da ambivalência que é inerente ao processo social. Daí porque o festival de música como disputa controlada tenha esse caráter ditado por regras, delimitações estéticas e atuações pautadas em éticas precisas. Por meio desses elementos, o festival se consolida como uma importante peça na cultura comunicativa por ser instrumento de expressão identitária. E aqui cabe destacar outro importante fator que o constitui como ritual: a espetacularização como performance.

A performance em um festival tem a função de manter certa invariabilidade nas atuações, haja vista que se trata de uma parte do processo de manutenção da sequência de ações sociais, logo, podem ser descritas, estando sob controle. Sendo assim, a apresentação musical como performance – mas também, outras atuações paralelas a essa atividade-centro - está imbuída de ser uma mostra de competência ou incompetência na chamada por um *framing* [enquadramento] das ações desenvolvidas pelo ator nas ocasiões sociais de celebração da sua atividade. Nessas ocasiões de celebração, como os festivais de música, é a performance que transforma o indivíduo em artista (músico, cantor), ocupando um espaço preciso (o palco), como um evento de plataforma (GOFFMAN, 1983). E ambos configuram o objeto: aquilo que é observado pelo público; portanto, o artista desempenha um papel público (GOFFMAN, 1974).

Portanto, a performance é um modo de comunicação verbal que requer que quem a faça esteja ciente de que se expõe para um público e, por isso, tem que demonstrar essa competência comunicativa. De outro lado, o público avalia esse ato como expressão. E, nesse interim, o que está em pauta é a capacidade (competência) por parte de quem faz a performance,

na medida em que eu este mostra sua habilidade para o fazer. Corrobora para esse processo de avaliação a disposição do performer em aprimorar-se, haja vista que isso está como um constituinte em retroalimentação do próprio ato de expressar-se. O resultado disso é que ocorre o aumento da consciência de que é preciso expressar-se e, para o público, aumenta na mesma medida a expectativa para a performance. Assim o autor do ato performático pode ser “julgado” pelo que executa (BAUMAN, 1975).

Além das questões de ordem da performance, o festival de música tem como características ser um ponto de rotação (SIMMEL, 2013), por isso a importância da espacialidade, que é onde está o lócus para a atitude performática como prática social, haja vista que é no momento de ocorrência do festival, no espaço de fixidez, que são provocadas e se processa a interação social entre os atores e grupos por meio da motivação em negociar e explorar as várias possibilidades. Por isso, é o festival uma situação comunicativa, na qual há a intensificação da expressão estética por se tratar de uma *ocasião* localizada de compartilhamento de atitudes, responsabilidades e reciprocidades (STOELTJE, 1992).

Ainda seguindo Stoeltje (1992), o festival envolve unidades sociais de grande escala que, todavia, ocorrem na pequena escala, por meio da interação *face-to-face*, cujos elementos pontuais na sua ocorrência – ou condição para isso – podem ser assim sistematizados: a) tem uma organização temporal dada por um calendário; b) tem uma natureza pública; c) necessita de um *ethos* participativo; d) é dotado de uma estrutura organizativa complexa, mas ostensivamente clara e objetiva; e) tem como função distribuir prestígio e permitir ou negar participação no grupo; f) tem como finalidade garantir a continuidade do processo musical; g) serve aos propósitos dos patrocinadores e dos participantes, sendo, portanto, um meio de controle; h) é um espaço praticado de articulação do patrimônio do grupo; i) é um cenário de afirmação pessoal, independente da atuação na *ocasião*.

8.2. “Que vença o melhor!”: Festival de Música Popular Paraense, ou “Festival da RBA”

A ideia da competição controlada como fator de interação intragrupo e manutenção de identidade extragrupo em um festival de música está sintetizada no mote “Que vença o melhor!”, frase que estampou uma reportagem sobre o evento⁴⁷⁷. Assim, o que está em pauta é uma espécie de “identidade enredada” – o nome artístico tem essa função, inclusive -, haja vista

⁴⁷⁷ “Que vença o melhor!”. Jornal Diário do Pará. Belém, 16 de outubro de 2014.

que a manutenção da individualidade artística não prescinde de ter que sustentar simbolicamente na sociação com outros agentes da cena de música.

O Festival de Música Popular Paraense⁴⁷⁸ da RBA recebeu ao longo de sua trajetória uma rotulação de ser espaço para a valorização da diversidade sonora e dos “sons amazônicos”. Assim, o festival é uma fato social, que para de compreendido, tem que ser considerado dentro de um quadro contextual, o que aqui no caso tratado é a conformação das relações entre os artistas no processo de interação por meio das práticas de sociabilidade como agência individual. Ainda assim, é preciso ter em conta o elemento estrutural, haja vista que o Festival de Música Popular Paraense é uma construção que articula elementos de vários campos da sociedade, com destaque para o interesse do meio empresarial em legitimar suas ações por meio do financiamento de eventos como esse.

É uma ocasião de legitimação que tem uma dinâmica que se mantém desde seu início. Em média, 370 canções foram inscritas a cada edição. Promoção do Grupo de Comunicação Rede Brasil Amazônia – RBA, o festival teve, desde a primeira edição, o patrocínio da empresa de mineração Vale. “Evento indispensável no calendário da música paraense”⁴⁷⁹, o festival tem como proposta estender para o maior campo possível a participação do público, procedendo, para isso, a distribuição de ingressos que são distribuídos aos músicos participantes para que estes destinem aos seus “torcedores”, criando assim um meio para que sua canção possa ser conhecida, poiada e cantada no decorrer do evento.

Dessa forma, as consagrações artísticas têm ali um recurso recorrente no processo musical. Efetivamente, a busca por uma premiação, como consagração no circuito de consagração é o *leitmotif* da participação em um festival (STOELTJE, 1992). E é necessariamente isso que faz o Mundo da canção paraense ser formado com as características que possui, haja vista que “um festival abre as portas, você pode entrar no circuito, mas se garantir lá é que a questão, porque é tudo muito fechado”, como afirmou um interlocutor.

⁴⁷⁸ A utilização desse termo no nome do festival por parte da empresa – assim como por qualquer outro festival promovido por instituição estatal ou particular – é um recurso à legitimação do evento, em uma associação com os primeiros festivais dos anos 1960. O sentido é já dotá-lo de uma rotulação precisa e de uma perspectiva histórica, sobre o signo da tradição, no curso de constituição de um imaginário no processo musical do mundo da canção observado, de acordo com os interesses dos patrocinadores. O primeiro Festival de Música Popular Paraense realizado em Belém ocorreu em setembro de 1967, nos moldes dos “festivais da canção” da TV Record que também foi realizado naquele mesmo ano. Sobre a questão dos festivais nos anos 1960 e 1970, no Pará e no Brasil, cf.: MOREIRA, 2004; MORAES, 2014; COSTA, 2008; OLIVEIRA, 2000; HOMEM DE MELLO, 2013; NAPOLITANO, 2001a, 2001b. Ao longo da década de 1980 importantes festivais também foram lugares de canção, espaços de divulgação e pontos no circuito de comunicação constituído na cena da Belém. Sobre essa questão cf.: MOREIRA, 2014.

⁴⁷⁹ “Os doze eleitos da música”. Jornal Diário do Pará. Belém, 29 de outubro de 2017.

Nos primeiros anos, essa visada regionalista foi mais patente. Certamente, isso porque se tratava de legitimar a perspectiva do festival: fazer da música paraense um “gênero” que pudesse abarcar vários “estilos”, no mesmo sentido do que fora empreendido por meio do Terruá Pará e, em menor dose, haja vista que tem um discurso de que está centralizado em um “gênero guia” – o rock - pelo Festival Se Rasgum. Vejamos alguns sinais dessa representação no momento inicial do evento. Em entrevista após sua participação, na edição de 2011, o cantor e compositor Jorginho Gomes ratificou em certo ponto essa proposta inicial do Festival de fazer um regional-global:

Minha primeira vez em festivais. Já tinha composições guardadas, mas reservei essa composição pra esse momento que tô considerando especial da minha carreira. [O que apresentei, sintetiza um pouco do que tô fazendo na noite de Belém que é misturar *samplers* eletrônicos, coisas eletrônicas com ritmos tradicionais aqui do nosso Pará e com certeza o pessoal dança.⁴⁸⁰

No mesmo sentido estão as falas na vídeo-chamada veiculada antes da apresentação da dupla Ronaldo Silva e Allan Carvalho. Ronaldo chamou a atenção para a iniciativa do Festival de se fazer um espaço para fortalecer a música paraense. Nesse sentido, falou sobre a música que apresentariam naquela noite quando saíram vencedores, “Pra Recordar a Balança”, também ela “tradicional e moderna”:

Nós temos uma música que é inspirada nos folguedos tradicionais, nesse caso no boi-bumbá, trabalho carinhoso que gente fez pra homenagear um trabalho que foi iniciado muitos anos atrás pelo Nazareno Silva e que hoje é tocado pela Dora, pelo Evaldo, pela Lurdinha...galera lá do Guamá [...] E também a garotada do Projeto Orube, projeto que é tocado pelo Nelson, pela Diene [...] e o Allan [Carvalho], junto com a gente do Arraial [do Pavulagem] que tá tocando junto com a gente e que fez questão de que essa sonoridade pudesse tocar e sensibilizar o estado inteiro. [...] A gente tá com o segmento do tradicional passeando pelo contemporâneo, porque os arranjos são extremamente modernos, com as guitarras do [Marcelo] Pyrull, o contrabaixo do Rubão [Rubens Stanislaw], Rafael, galera da percussão, e esse compositor maravilhoso que é o Allan Carvalho que tá aí com a gente nessa luta em favor da cultura paraense.⁴⁸¹

O evento encetou meios para a dinâmica de “fazer música tradicional de apelo moderno” – o contrário também é válido – e isso foi reconhecido, com a devida significação que lhe subjaz como proposta, pelos artistas e pela proposta do Festival e dos emissores das

⁴⁸⁰ “Festival de Música Popular do Pará 2011 TV RBA”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t_w794qp2i0. Acesso: 27 ago. 2020

⁴⁸¹ Idem. Ibidem.

falas acima como um fato social devido às implicações da ordem do discurso regional no evento como espaço social.

E aproveitando a citação do nome de Ronaldo Silva, é significativo apresentar aqui trecho da entrevista concedida a mim em que trata sobre a “situação” dos festivais de música, tratando especificamente sobre o Festival da RBA. Para ele, é necessário que os meios de comunicação, por serem veiculadores e, conseqüentemente, fazedores de cultura, porque divulgam certos pontos de vista, se inetrersassem em divulgar a cultura musical paraense, o que, no entenato, não fazem; o que fazem não é movimentação cultiural, mas sim ações voltadas aos interesses do mercado. Vejamos o trecho:

[O Festival da RBA] é um evento de qualidade. Músicos bons, técnicos, estrutura excelente, mas o CD que resulta do festival é de qualidade duvidosa pra mim, porque, acho gravam meio na coxa. A saída [para divulgação] era que nas rádios, na TV [do grupo RBA] tivesse um espaço maior, um programa, apresentações, pelos menos um para os artistas que ganharam o festival que eles organizam. Falta visão profunda e responsável de reconhecer o investimento que a pessoa fez. Mas é patrocinado pela Vale, e os gestores querem lucro apenas, aí a cultura apenas serve aos interesses. Mas não tem nem como cobrar porque músico não tem categoria articulada, que nessas horas poderia pressionar. O que tem é artista que vira gestor. Mas aí não anda, porque gestão não é pra artistas. Artista faz a Arte, cria. Gestor lida com burocracia. E aí acaba que o caboco se mete em tudo e não faz nem uma coisa nem outra.

Percebe-se que a perspectiva de que o Festival lida pelo artista lhe aparece como um meio de incentivo e divulgação para a cultura musical local, todavia, algo falho. Ademais, isso é notório e notado, de conhecimento dos artistas – os “usos” políticos e midiáticos da cultura - que, todavia, não têm outra saída a não ser participar do evento, porque é preciso se arriscar no mercado.

E nesse ponto, novamente, o fortalecimento do discurso – pela repetição - de “regionalismo amazônico” da cultura paraense é acionado como sustentação ideológica do evento. Isso tem sentido na configuração do processo porque duas questões aí se impõem: a perspectiva regionalista – é um festival de “música paraense”, logo territorializado –, e a perspectiva conjuntural-estrutural – é um *evento* que busca reiterar a continuidade da harmonia no processo musical local pautado nessa prática de reiteração identitária, embora isso seja uma ação performática que se materializa na *relação* agente-estrutura. É nesse sentido que está a fala de um dos agentes de comando do evento, o Diretor Geral da RBA, Camilo Centeno:

O festival [da RBA] resgata a história dos antigos festivais. É muito importante para a gente valorizar a classe artística e a cultura paraense. Isso faz parte da nossa luta em promover as coisas do Pará, de ter orgulho do Pará, e nada melhor do que um festival de música paraense para isso.⁴⁸²

A associação aos “antigos festivais” é certamente o mote de legitimação: é por meio do conflito controlado que a produção artística musical pode cada vez mais ser melhorada. Além disso, ao que indica o termo “luta” no relato, a empresa é uma parte integrante desse campo de enfrentamento às questões de alijamento da região pelo Estado nacional quando destina incentivo e espaço às manifestações da cultura musical paraense, o que coincide com o discurso estatal que foi veiculado no Festival Terruá Pará. No fim das contas, está a forma de controle que é desencadeada por aqueles que patrocinam um festival, além dessa regularidade de acionamento do evento como forma de manutenção desse controle. O fato antropológico importante é justamente tentar explicar as formas de agência dos indivíduos em relação com essa atuação na estrutura.

A fala da Analista de Marketing do Grupo RBA, Marcelle Maruska, sobre a edição de 2017 – mas que, de certa forma, é a repetição do discurso de anos anteriores e se repetiu nos anos seguinte – aponta também nesse sentido de retomada e valorização da cultura – palavra que aparece três vezes no trecho -, no sentido amplo, local. Vejamos:

Agradecemos a todos os artistas que acreditam no nosso projeto e compartilham desse desejo de mostrar o melhor da nossa cultura. O Festival acredita no potencial da nossa cultura e por isso todos os anos é um sucesso e existe dedicação total de todos que participam. Agradecemos também ao apoio da Vale, que incentiva a cultura junto a mais um projeto com a RBA.⁴⁸³

Ainda em 2017 ocorreu a segunda edição do Festival Canta Marabá, que é a versão nessa cidade – e daquela região, haja vista que participaram artistas das cidades de Parauapebas, Canaã dos Carajás, Tucuruí, Itupiranga e São Félix – do Festival da RBA. Dos doze selecionados para a final, a vencedora seria “classificada” para a final em Belém

A reformulação discursiva do ideal identitário, no entanto, ganhou outros elementos, o que é consequência do processo de metamorfoseamento que o processo musical – e acena local, mais precisamente - sofre com como decorrência dos elementos fornecidos pela

⁴⁸² “Que vença o melhor!”. Jornal Diário do Pará. Belém, 16 de outubro de 2014. Embora seja um “festival de canção”, efetivamente há uma classificação, relativamente ampla e complexa, das peças musicais em gêneros diversos: Samba (romântico, cadenciado, partido-alto), Rock (pop-rock, rock “original”), MPB, Canção, Sertanejo e Romântica.

⁴⁸³ “Os doze eleitos da música”. Jornal Diário do Pará. Belém, 29 de outubro de 2017.

globalização, principalmente essa perspectiva assentada na legitimação que lhe dá o hibridismo cultural. Na edição de 2011 do Festival foi acionada essa fundamentação de criouliização: uma música plural se miscigenando; carimbó, brega, *rock*, melody⁴⁸⁴, guitarrada em fusões e/ou ocupando o mesmo espaço⁴⁸⁵. Efetivamente, isso acaba por vir a ser um impulsionador a essa “pluralidade” como característica parece já estar na origem do que é a música paraense: a *diversidade* – como já vimos no decurso do Terruá Pará – é a *música*.

Aqui está outro ponto coincidente entre a criatividade da cultura musical levada a cabo pela festivalização patrocinada pelo Estado, uma construção como cultura e como razão prática pautada na “unidade na diversidade”. O cerne sonoro do Festival da RBA é não considerar fronteiras sonoras – melhor dizer de gêneros ou estilos - como obstáculo à participação. O que é imperativo no discurso do festival é a diversidade rítmica, de maneira que mesmo os “estilos consagrados” não são os únicos a serem considerados como “bandeiras” de defesa ou valorização da musicalidade regional. Dessa forma, o Festival se impôs pela lógica discursiva da valorização de todos os “estilos consagrados” – carimbó, samba, canção, xote bragantino, balada, merengue, ijexá, zouck, mazurca, música flamenca, MPB -, mas também como um espaço aberto ao experimentalismo, mas “carregado com a alma da música paraense”⁴⁸⁶, como a 6ª edição do evento, em 2014, mostrou: a junção de carimbó com jazz, e músicas em divisões com compassos não muito usuais, com fusões de 5/4 e o 6/4.

Quadro 10: Finalistas do VI Festival de Música Popular Paraense – RBA (16/10/2014)

Intérprete	Nome da canção	Gênero	Compositores	Arranjo
Allan Carvalho	Vai	Canção	Allan Carvalho	Alcir Meireles
Andrea Pinheiro	Tutano Brasileiro	Samba	Zé Maria Siqueira	Delcley Machado
Nana Reis	Navegante Aquarela	Canção	Nanna Reis	Ziza Padilha
Patrícia Rabelo	Rima Rasurada	Seresta	Marcelo Sirotheau	Marcelo Sirotheau
Renata Del Pinho	Carimbó Jazz	Carimbó e Jazz	Renata Del Pinho	Renata Del Pinho e Príamo Brandão
Juliana Franco	Samba Cadente	Samba	Marlon D'Oliveira e Vinicius Coelho	Emanuel Soares

⁴⁸⁴ Abreviatura de technomelody, estilo que se originou do technobrega.

⁴⁸⁵ “RBA lança 3º Festival de Música Popular Paraense”. Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/noticias/cultura/noticia-156243-rba-lanca-iii-festival-de-musica-popular-paraense.html> Acesso: 19 mar. 2020.

⁴⁸⁶ Idem.

Rogério Brito	Do Monte	Fusão de 5/4 e 6/6	Dudu Neve e Ziza Padilha	Dudu Neve e Ziza Padilha
Simone Almeida	Viramundos	Canção	Clodoaldo ferreira e Jacinto Kahwage	Jacinto Kahwage
Juliana Sinimbú	Para um Tal Amor	Brega Pop	Juliana Sinimbú	Juliana Sinimbú
James Viana	Será	Brega	James Viana	James Viana
Nilvia Burjack	Os Dias Estão Díficeis	Canção	Nilvia Burjack e Charles Trocate	Nilvia Burjack
Andrea Pinheiro	Rios de Anseios	Baião	Paulinho Moura e Marcela Moura	Paulinho Moura e Marcela Moura

Segundo o quadro, a edição de 2014 contou com 4 músicas estilo canção, 2 sambas, uma seresta, um baião e as “experimentações”: um carimbó jazz e uma música em fusão de tempos em 5/4 mudando para 6/6. Note que as experimentações ficaram por conta de nomes destacados na cena, uma do guitarrista e produtor Ziza Padilha e outra da musicista Renata Del Pinho junto com o baixista Priamo Brandão. Note ainda que a cantora Andrea Pinheiro, requisitada e reconhecida interprete na cena local, “defende” duas canções, uma de autoria do violonista Paulinho Moura, parceiro em diversas ocasiões e no grupo Trio Lobita, e outra do pianista Jacinto Kahwage.

O que de fato está em jogo no festival é a oportunidade que agente concorrente tem de conquistar ou reforçar sua posição.⁴⁸⁷ A ideia de conquista está atrelada aos propósitos de participação dos “novos nomes”, artistas que terão sua aceitação no mundo da canção apenas se desempenharem um papel satisfatório aos agentes legitimadores desse mundo, pessoas de reconhecido “peso social” no processo musical. E não se trata apenas de jurados, que são as pessoas instituídas para o veredito acerca dessa possibilidade de ingresso em um mundo definido pelos pares. Normalmente, o grupo que forma o “corpo” de julgadores tem em sua formação pessoas do meio musical, mas que não são conhecedores técnicos, pois é comum indivíduos de outras áreas de atuação e esfera social que, por terem reconhecido – pelo próprio grupo sonoro - capital social e simbólico suficiente para julgar. São empresários, jornalistas, advogados, políticos, mediadores culturais, administradores, etc., que segundo critérios de organizadores, acabam por ser convidados para essa atividade porque tem uma visão “de fora”.

⁴⁸⁷ Uma das exigências do Regulamento é que o concorrente inscrito seja residente no Estado há pelo menos um ano. Para alguns atores da cena isso é fundamental para a manutenção da “originalidade da música paraense, além do que já tem muita gente fazendo música na cidade [sic]”, diz um interlocutor. Sobre isso, cabe destacar que artistas da cidade Marabá também participam. Acerca da questão da “manutenção da originalidade”, é interessante essa perspectiva de autocentrismo, ou defesa de uma pretensa originalidade por parte de artistas num contexto de globalização. Voltarei a isso mais à frente.

Isso, no entanto, gera protestos por parte de artistas. Segundo entrevista com compositor e letrista Dudu Neves, o jurado de um festival de música tem que ser alguém que “tenha *know how*, que conheça do que vai julgar”. Nesse sentido, os integrantes de um corpo de jurados não podem ser escolhidos por qualquer outro critério que não seja técnico. Nas suas palavras:

Já fui jurado. Não é fácil. O festival no Pará peca na qualificação dos jurados. [No festival] você coloca uma música pra ser julgada. Então, o júri tem que ter um cara que conheça de letra, outro de melodia, outros de harmonia e outro de interpretação. Aí os caras colocam, por exemplo, outros profissionais de outras áreas que não conhecem [de música]. Uma coisa é eu chamar o [violonista] Nego Nelson, pra julgar harmonia. O cara sabe. A [cantora Márcia] Aliverti pra [julgar] interpretação. Chamar o [multiinstrumentista] Luiz Pardal pra arranjo, aí tá correto. Eu não posso é chamar “João fulano de tal” que é contador da empresa que patrocina, com todo respeito ao profissional que é contador, mas não tem condições técnicas, não tem especialidade, para julgar aquilo [uma música].

Tal comentário se seguiu no momento em que, na entrevista, Dudu Neves falou acerca da 10ª edição do Festival da RBA, quando concorreu com a música “Flores Despetaladas”, composição em parceria com o guitarrista Ziza Padilha, interpretada pelo cantor Rogério Brito, que não ficou entre as três primeiras colocações. Segundo ele, esse foi o caso de um “equivoco” na composição de júri: dos integrantes da bancada avaliativa, não havia conhecedores de música, o que ocasionou o resultado de sua música não ter sido entendida. Diz:

Com todo respeito a quem ganhou 1º, 2º e 3º lugar, minha música sequer ganhou qualquer premiação. Eu tenho 35 anos de participação em festival. Eu me coloco isento pra saber quem vai ser premiado. “Flores Despetaladas” versa sobre a questão do escalpelamento nos interiores. É uma música política, acho que a Arte tem que servir pra isso também. Inclusive convidei representantes da Capitania dos Portos, mas não apareceram. Se apareceram não falaram nada. Enfim, a música tem uma mensagem política, o arranjo tava lindo, a apresentação foi perfeita e não ficou entre as três primeiras colocações? Pra mim foi erro de julgamento, desconhecimento técnico.

Essa questão de ser julgado por sua obra é ponto de questionamentos para outros artistas com larga trajetória de participação em festivais, caso do cantor, compositor e violonista Márcio Farias. Embora tenha participado e tendo sido premiado em edições do Festival da RBA, todavia ressalta que nas últimas edições “pensa duas vezes” em participar por ter notado algumas questões que incomodam, notadamente duas principais: o fato de que por ser um festival de caráter mais midiático – pois realização de uma emissora de TV – acaba

direcionando a composição, o que não lhe apraz; e, um dos meios para esse direcionamento, não busca contemplar um corpo de jurados com pessoas de dentro da cena de música popular local. Sobre isso segue seu relato:

[No corpo de jurados] o festival [da RBA] não coloca pessoas que tenham conhecimento sobre o lance artístico que está ali sendo mostrado. Aí coloca um locutor de rádio que fala gritando igual um locutor de aparelhagem. Será que esse cara tem *know how* pra julgar um bolero, uma valsa, um fado? É preciso saber quem chamar pra julgar. [No Festival da Canção Ouremense] o jurado é formado por pessoas ligadas ao universo musical da canção: jornalistas, poetas, escritores, produtores. No da RBA não lembro de ter participado um literato, por exemplo, um escritor com trabalhos publicados, respeitado, respeitável. Talvez nas primeiras edições, até 5ª ou 6ª edição [tenham sido julgamentos razoáveis]. Depois ficou muito baladinha, muito modinha pra FM, [ganhou] uma conotação de pegar música pra tocar na rádio, na programação da rádio do grupo RBA, isso no horário entre 1 e 5 da manhã, que quase não tem ouvinte. Por isso o [Festival] de Ourém é pra mim mais agradável e sério. Por isso participo todo ano. Tenho o maior prazer de participar desse festival.

Mais do que “mostrar sua arte”, é patente que o Festival se consolidou como um lugar de ratificação de posições num processo de interação social em conflito. Sendo assim, para que tenha legitimação a “escolha”, o julgamento, é preciso que os atores envolvidos no processo tenham conhecimento e que esse conhecimento seja ratificado pelo grupo de artistas que colocam seus trabalhos para ser julgado. Nesse caso, conflito entre as perspectivas e realizações do artista com a estrutura do evento. Mais ainda, isso é um componente sociológico da ocasião festiva, haja vista que a inserção desse elemento conflitivo é o mote central. Ainda acerca da questão, continuemos com outro trecho do relato de Márcio Farias:

Vejo como muito complicada [essa situação de] direcionar a produção do compositor, porque muita gente acaba indo na onda. Às vezes até de maneira incauta. Talvez seja romântico de minha parte, mas eu faço música porque me agrada fazer. Não faço pensando se vai fazer sucesso, porque senão tu fica perseguindo uma utopia. Claro, vivo de música. Logo, a premiação me dá certa tranquilidade. Ganho em um [festival], aí vou pra outro...isso vai me mantendo, além de tocar na noite. Mas ainda tento fazer uma música que faz sentido pra mim. Pro festival [da RBA] noto que tem que ter certa linguagem ‘facilitada’, vamo dizer assim, tem que ter uma melodia, um ritmo mais dançante, mais alegre. Eu faço letra sobre o que acho que é importante. Já inscrevi música que eu acredito, acho legal, e não passa na triagem, no crivo pra ir para as fases classificatórias. Parece que o jurado é instruído assim: ‘Olha: música triste não passa’, não sei. Daí porque penso duas vezes em me inscrever [no festival da RBA].

Veja que aí novamente o interlocutor traz à tona o possível “direcionamento” que a estrutura midiática do Festival da RBA impele aos participantes do certame. Isso impacta na

perspectiva artística do compositor, como ele bem ilustra por meio do seu “possível romantismo” contido e expressado em suas composições.

Retorno aqui à entrevista com Dudu Neves para abordar um ponto por ele a ser levantado, que é sobre o dever de posicionamento político que o artista deve ter quando participa de um evento como um festival. Na edição de 2014, Dudu Neves sagrou-se vencedor com a composição “Do Monte”, parceria com o guitarrista e violonista Ziza Padilha, na qual procurou apresentar a “visão política que é necessária ao artista de uma região tão explorada”: trata-se de uma letra de protesto, que descreve a destruição do ecossistema localizado na região em que estava sendo construída, na época, a usina hidrelétrica de Belo Monte.

Com “Do Monte”, parceria com o guitarrista e violonista Ziza Padilha, procurou apresentar essa “visão política que é necessária ao artista de uma região tão explorada”: trata-se de uma letra de protesto, que descreve a destruição do ecossistema localizado na região em que estava sendo construída, na época, a usina hidrelétrica de Belo Monte. Vejamos a letra:

Música: Do Monte

Compositores: Dudu Neves e Ziza Padilha

Lá na marumbeira
Tinha castanheira
Bando de araras
Canindé vermelha
Asas tão ligeiras
Rios de corredeira
Banho pela beira
Porco e capivara
Peixe que moqueia
Bagre e pirarara
Tracajá e rouxinol
Em volta da fogueira
Índia mãe contava
Quanta histórias ao luar
Era minha aldeia
Tinha cuia cheia
Ceia era tão farta
Hoje não sacia
A minha pintura
Quase apagada
Pena quanta pena
Morre afogada
Daquela fogueira
Que soltava brasa
Não há mais sequer o pó
Dessa minha aldeia
Não se vê mais nada
Tudo agora é um lago só
De Cararaô virou esse Monte

Levou para longe meus ancestrais
Inundam a terra com cores de guerra
Apagam a História
E a escória ainda quer mais

Uma composição em tempo de 5/4 e 6/4, com arranjo de piano e ataques melódicos de instrumentos de sopro e guitarra. No final, trechos de uma sonoridade vocal que remete ao canto de guerra indígena. Explicitamente uma “canção de protesto”: com a construção da usina naquela região do estado do Pará, a ancestralidade, o modo de vida, a fauna e flora, a ecologia ali estruturada, foram destruídos. De Cararaô – nome indígena da região - virou Belo Monte – nome já “colonizado” -, e depois um lago. E tudo isso em função do “progresso, ou da ideia de progresso”, da região.

Ao longo da letra está a narrativa que denuncia. Esse é objetivo, reitera o entrevistado. Todavia, Dudu Neves faz questão de frisar que não se trata de “regionalismo”. Na sua visão, o trabalho é político porque, ao falar da Amazônia, “é inevitável falar dizimação dos povos [tradicionais], da floresta e da mata que está sendo destruída pela escória”. Destacável para o compositor é o fato de que o festival é uma grande vitrine, atinge muita gente, mas os artistas que participam não o utilizam satisfatoriamente, não se expõe, não “brigam”. Sobre isso diz:

Me causa estranheza que participantes dos festivais não estejam brigando. Compositor tem que falar de amor, dor, lua, mas tem que saber que tem um papel de responsabilidade. Essa responsabilidade é acordar o povo para as questões sociais. Com essa música [Do Monte] eu coloquei uma flecha na cabeça dos caras [agentes das empresas de exploração da região]. Ganhamos 1º lugar [no Festival] da RBA. Quem entrega o prêmio? o representante da Vale, exploradora da região. Tu pensa que os caras pensam sobre música? Não sabem nem o que tava sendo falado na música.

Como está claro no trecho, o posicionamento político-social de um artista deve tomar a ocasião do festival para disseminar ideias como leituras da realidade circundante. Notadamente, isso é ressonância do processo de formação do artista, ressalta Dudu Neves, porque se trata de uma “construção e se o camarada não teve experiência social, mínimo de militância e participação política, como eu que vim dos movimentos políticos dos anos 1980, da Universidade Federal [do Pará], óbvio que fica difícil falar, embora [na cena local] haja raríssimas exceções.”

No mesmo sentido está a fala de Pedrinho Callado. Visando fortalecer a prática artística, o artista deve ser atuante na política, porque é uma “voz que é ouvida com mais amplitude”. Reside nisso a sua responsabilidade. Segundo ele ainda, é por isso que um festival

de música popular deve ir além do palco, pois como se trata de um evento de “política cultural, independente de quem patrocina, principalmente nessa conjuntura atual de cerceamento da cultura, da vida cultural”, deve ser acessível a todos. No 7º Festival da RBA, em 2015, participou com canção “De Volta Aos Anjais”, parceria com Ziza Padilha, música que foi premiada com o Melhor Intérprete, o cantor Rogério Brito. Em 2019, participou com a composição “Anauê Boi Bumbá”, interpretada pelo cantor Joba, que foi premiada com o 2º Lugar.

Quadro 11: Finalistas do VII Festival de Música Popular Paraense – RBA (26/11/2015)

Intérprete	Nome da canção	Gênero	Compositores
Patrícia Rabelo	De Belém para Cabral	Valsa	Eduardo Dias
Tomil Paixão	Paladino	Baião	Alfredo Moraes e Ivan Cardoso
Rogério Brito	De volta aos Anjais	Baião lento	Pedrinho Callado e Ziza Padilha
Joba Barreto	Massemba, Semba e Samba	Samba em 7/4	Dudu Neves
Renata Del Pinho	Sem Direção	Bolero	Renata Del Pinho
Andreia Pinheiro	Ofegante	Bolero	Leandro Dias e Márcio Farias
Alfredo Reis	Nave Mar	Valsa Guapania	Alfredo Reis
Gigi Furtado	O Amor	Samba	Tynnoko Costa e Eriko Nery
Jorginho Gomez	Um Olhar	Zouk Kompa	Jorginho Gomez
Youseff Leitão	A Ordem do Inverso	Balada	Juliana Franco
Vânia Oliveira	Iorubá	Afro-jongo	Nágela de Melo
Clauber dos Santos	O Poema e o Poeta	MPB	Lena Ayres e Clauber dos Santos

Observando o quadro, temos: 2 valsas, 2 boleros, 2 baião. Também: samba, zouk e afro. Por fim, uma MPB, o que denota a “distinção” desse como um gênero por meio da rotulação.

O cantor e compositor Eduardo Dias ressalta que a importância do Festival da RBA está no fato de que proporciona uma estrutura consistente para a participação dos artistas, o que vê como um incentivo a mais. No entanto, ressalta um problema, o mesmo já detectado por outros artistas, aqui apresentado, que é a deficiência técnica dos julgadores. Numa comparação entre os festivais de canção em que teve a experiência da participação, diz Eduardo:

Existe o festival de Tapajós, em Santarém, com bastante tradição, o FEMOB, em Óbidos [Festival de Música Popular de Óbidos], o FEMPO, em Oriximiná.

Não podemos esquecer que existe o festival de Altamira [Festival da Canção da Transamazônica, FECANT] e o FECAM [Festival da Canção de Marabá], que era o maior festival do estado. Tem também o de Ourém. [...]. Atualmente, [O festival da RBA] é o mais organizado do Pará, mas que peca em um ponto fundamental, que é a escolha dos agentes que vão julgar as músicas participantes. Os outros sempre investiram em pessoas do meio musical. O da RBA é um pouco diferente. Acho que isso é um ponto fraco.

Nessa edição de 2015, a música “A Ordem do Inverso”, que ficou em 2º Lugar, de autoria de Youssef Leitão e que foi interpretada pela cantora Juliana Franco acabou desencadeando uma situação “extrafestival”. A música, uma balada, foi tomada como uma “canção de protesto” pelos partidários do então candidato à presidência da República, o deputado federal Jair Bolsonaro, em 2017. Na época, o vídeo da apresentação da música chegou a ter nove milhões de visualizações e acabou se tornando um “hino” para os partidários do candidato a presidente e que também defendiam o “fim da inversão de valores”. Sobre a canção, diz o seu autor:

[A] letra foi criada depois de uma conversa com a minha esposa, então fui prestando atenção aos comentários de amigos meus e percebi que todos reclamavam a mesma coisa. Eu tenho acompanhado essa repercussão toda nas redes sociais. De certa forma, antes de todos esses compartilhamentos, ele estava escondido. [...] A letra verbaliza aquilo que tá na boca das pessoas. O que eu consegui fazer foi concentrar um pouco mais essas discussões sociais, familiares e políticas. Então é uma crítica geral, inclui todos os partidos políticos, direita e esquerda.⁴⁸⁸

A letra da canção:

Música: A Ordem do Inverso

Compositor: Youssef Leitão

Roubaram meu amor pelo Brasil
Tiraram minha paz e ninguém viu
Levaram do meu bolso a carteira
A Ordem e o Progresso da bandeira
Roubaram o museu a velha tela
A moralidade da novela
A imparcialidade da imprensa
Do simples cidadão a consciência

488 Vídeo de cantora que se apresentou no Festival de Música Paraense bomba na internet. Disponível em: https://www.diarioonline.com.br/_/noticia-461555-video-de-cantora-que-se-apresentou-no-festival-de-musica-paraense-bomba-na-internet.html. Acesso: 17 abr. 2020. O termo “protesto” aparece em alguns nos comentários em alguns canais do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aynZ0HerGxA>. Acesso: 17 abr. 2020. “Bolsominions adotam ‘A ordem do inverso’ como hino”. Jornal Diário do Pará. Belém, 29 de outubro de 2017.

Roubaram a liberdade de expressar
 A privacidade, o celular
 A honestidade do congresso
 Cobraram neste circo o meu ingresso
 Roubaram o meu time na final
 Compraram o juiz e o tribunal
 Roubaram a poesia da canção
 E os ideais da revolução
 Então tá tudo certo, o que é correto já não vale Mais
 É a ordem do inverso no Brasil do tanto faz
 Então tá tudo certo, o que é correto já não vale Mais
 É a ordem do inverso no Brasil de quem dá mais
 Roubaram o remédio do hospital
 A verdade do espaço eleitoral
 Roubaram a galinha do quintal
 Compraram a manchete do jornal
 Roubaram as grades da prisão
 Colocaram nas janelas, no portão
 Do hino roubaram a Pátria Amada
 E a futilidade é idolatrada
 Roubaram a consciência ambiental
 E o verde já não brota no quintal
 A água poluída já não presta
 Levaram a madeira da floresta
 Tiraram a vida de um inocente
 Soltaram porque era adolescente
 Roubaram a confiança na polícia
 Armaram um esquema com a milícia
 Então tá tudo certo, o que é correto já não vale Mais
 É a ordem do inverso no Brasil do tanto faz
 Então tá tudo certo, o que é correto já não vale Mais
 É a ordem do inverso no Brasil de quem dá mais
 Do futebol roubaram a paixão
 Na propaganda da televisão
 A Coca já não mata a minha sede
 E o craque agora é quem balança a rede
 Roubaram a imagem da Igreja
 Eu rezo para que Deus me proteja
 Roubaram o dinheiro do projeto
 Roubaram a razão do meu protesto
 Meus amigos já nem vejo mais
 E a conversa está nas redes sociais
 Roubaram do casal a paciência
 Levaram da criança a inocência
 Cadê o bom exemplo não tem mais
 Tiraram a autoridade até dos pais
 Não levaram a chupeta da criança
 Foi mais fácil roubar nossa esperança
 Então tá tudo certo, o que é correto já não vale Mais
 É a ordem do inverso no Brasil do tanto faz
 Então tá tudo certo, o que é correto já não vale Mais
 É a ordem do inverso no Brasil de quem dá mais

Uma letra extensa que é cantada sobre uma base melódica simples e repetitiva, que procura reiterar a proposta do discurso: fazer a denúncia da “inversão da ordem social” nos últimos anos no país.

Quadro 12: Vencedores de cada edição do Festival da RBA – Melhor Canção

Ano	Música	Intérprete	Compositor	Gênero
2009	Piano Blues	Andrea Pinheiro	Jacinto Kahwage	Canção
2010	Iluminada	Nana Reis	Tinoko Costa	Canção
2011	Pra Recordar a Balança	Allan Carvalho e Ronaldo Silva	Allan Carvalho e Ronaldo Silva	Toada
2012	Fora de Moda	Arthur Espíndola	Arthur Espíndola	Samba
2013	Um e Outro	Olivar Barreto	Ziza Padilha e Dudu Neves	Tango Canção
2014	Do Monte	Rogério Brito	Ziza Padilha e Dudu Neves	Canção
2015	Massembe, Semba e Samba	Joba Barreto	Ziza Padilha e Dudu Neves	Samba 7/4
2016	Doutor Sirotheau	Helinho Rubens	Almino Henrique	Samba
2017				
2018	Só Deus	Lucinha Bastos	Diego Xavier	Samba
2019	Sou Belém do Pará	Diego Xavier	Diego Xavier, Raoni Correia e Rodrigo Meireles	Canção Merengue

Quadro 13: Vencedores de cada edição do Festival da RBA – Melhor Intérprete

Ano	Música	Intérprete
2009	Piano Blues	Jacinto Kahwage
2010	Iluminada	Nana Reis
2011	Pra Recordar a Balança	Allan Carvalho e Ronaldo Silva
2012	Ibajuné	Gigi Furtado
2013	Um e Outro	Olivar Barreto
2014	Samba Cadente	Juliana Franco
2015	De Volta aos Anjais	Rogério Brito
2016	Baião Ribeirinho	Andréa Pinheiro
2017		
2018	Tambor (Vô de Mãe)	Mariza Black
2019	Canção de Amor e da Flor	Andréa Pinheiro

Quadro 14. Vencedores de cada edição do Festival da RBA – Melhor Arranjo

Ano	Música	Arranjador
2009	Piano Blues	Jacinto Kahwage
2010	De Passagem	Mario Mousinho
2011	Pra Recordar a Balança	Allan Carvalho e Ronaldo Silva
2012	Contraluz	Diego Xavier, Diego Leite e Lenadro Dias
2013	Um e Outro	Ziza Padilha
2014	Rios de Anseios	Paulinho Moura e Marcela Moura
2015	Massembe, Semba e Samba	Ziza Padilha
2016	Louvação ao Santo Mastro	Marcelo Pyrull
2017	Chorinho Pra Garotada	Andréa Pinheiro
2018	Pororocando	Alfredo Reis
2019	Flores Despetaladas	Ziza Padilha

Na noite de 29 de novembro de 2018, uma quinta-feira, foi realizado no espaço da Sede Campestre da Assembleia Paraense, tradicional clube de Belém, a “Grande Final” de mais um Festival de Música Paraense, a décima primeira edição. Procurarei descrever a seguir algumas observações desse campo, com o objetivo de apresentar os importantes elementos que compõe o ambiente de um festival – conflito controlado como processo de interação. De antemão, vale destacar uma intensa movimentação de pessoas dotadas de uma espécie de “espírito de festivalização”, uma ansiedade coletiva que os insere na disputa junto com aqueles para quem estão torcendo, acompanhando. Isso leva à formação de vários grupos de torcedores organizados gritando e agitando bandeiras para “seus” artistas participantes.

As apresentações dos concorrentes começaram por volta de 22 horas, sendo que o espaço já estava aberto para o público desde 19 horas, com serviços de venda de bebida alcoólica, comidas – lanches e pratos de “comidas típicas” – são ofertados no espaço de realização do evento. Camisas e outros *souvenirs* também são distribuídos ou vendidos.

O modo de ingresso do público no evento, que aliás é como ocorre desde o começo do Festival da RBA, é por meio de bilhetes-ingressos que são distribuídos gratuitamente em alguns pontos na cidade e na sede da empresa de comunicação. Comumente, o número de ingressos é maior que de pessoas participantes na plateia, haja vista que eu estava com cinco ingressos quando lá cheguei e ainda estava ocorrendo a distribuição na portaria do espaço. Isso denota

certa “exclusividade” no público do festival, que é notoriamente formado por pessoas que acompanham a cena local do mundo da canção, daí o encontro com muitos frequentadores de outros lugares de canção na cidade, como o Espaço Cultural Boiúna e o Sesc Boulevard.

O ambiente de sociabilidade festiva como conflito controlado é marcado por manifestações de confraternização entre os indivíduos das várias esferas: entre artistas e artistas e entre artistas e público parece a fronteira que há de maneira efetiva e simbólica parece deixar de existir; o processo de interação de artistas e público ultrapassa o comum distanciamento entre as pessoas desses grupos. Marcadamente, no âmbito do público as conversas giram em torno das canções que ali seriam apresentadas. Já entre os artistas as observações “técnicas” são mais tematizadas.

Do que diz respeito às conversas entre pessoas do público pude participar de algumas.⁴⁸⁹ Interessante é notar que as canções são já bem conhecidas por certas pessoas, principalmente dos integrantes de “fãs clubes efêmeros” que estão ali com os artistas, em sua maioria formados por parentes e outras conhecidos mais próximos dos artistas. Faixas, cartazes, “santinhos” com as letras da canção para acompanhamento do público e áreas para ocupação específica destes grupos mostra a estruturação espontânea construída na ocasião ao longo da festivalização, o que demonstra como o Festival é também um lugar de canção como espaço praticado. Ademais, “qualquer festival é sempre uma surpresa, embora algumas coisas resultem do peso político”, diz o guitarrista Deleley Machado, que atuou na banda base do Festival da RBA durante três edições, “convidado pelo reconhecimento do seu trabalho”, reitera.

Mas, é uma ocasião de reunião para prática social de um grupo preciso. Dessa forma, é imprescindível o recurso à imagética, cuja finalidade é ressaltar o “imaginário” que sustenta o evento. Ou seja, é preciso uma “ilustração” imaginária que possa convergir e ratificar a perspectiva de grupo. Tal é o caso das logo marcas; e da logomarca do Festival.

⁴⁸⁹ Certamente por ser um momento de efervescência, eu me apresentar para uma interlocução sobre a ocasião, como um pesquisador auferindo dados, não se mostrava relevante, diferentemente de quando procedia a aproximação com alguém do público em outros lugares de canção, como bares e shows. Já pessoas que já me conheciam de outras ocasiões do meio musical, não apenas do público, mas músicos e cantores inclusive, me perguntavam o que achei da apresentação de artista X ou Y, da letra da música tal, etc.

Imagem 14: Logomarca do Festival da RBA 2015



Logomarca do Festival de Música da RBA, ano 2015. Um curimbó e uma flauta de bambu: remissões à cultura regional-ancestral do carimbó.

Imagem 15: Logomarca do Festival da RBA 2018



Logomarca do Festival de Música da RBA, ano 2019. Ao curimbó e à flauta de bambu foi adicionado o violão: remissões à cultura regional-ancestral afroindígena do carimbó, mas agora com um instrumento de harmonização.

**Quadro 15. Finalistas do VIII Festival de Música Popular Paraense – RBA
(19/10/2016)**

Intérprete	Nome da canção	Gênero	Compositores
Andréa Pinheiro	Baião Ribeirinho	Baião	Ubiratan Porto e Max Reis
Rogério Brito	Amor de Todo Dia	Canção	Pedrinho Callado
Márcio Montoril	Carimbó de Aço	Carimbó	Márcio Montoril
Carlos Leal Neto	Pra Belém do Pará	Carimbó	Carlos Leal Neto
Alan Carvalho	Tá Meu Bem!	Funk	Alan Carvalho
Rafaella Travassos	O Vento e a Poeira	Samba	Vinicius Coelho e Marlon D'oliveira

Jade Lobato	O Poeta	Valsa canção	Jacinto Kahwage e Max Reis
Simone Almeida	O Lugar da Chuva	Valsa	Paulo Moura
Adilson Alcântara	Louvação ao Santo Mastro	Marujada	Adilson Alcântara e Messias Lira
Regina Ramos	Ensaio da vida (Minha Alegria)	Samba	Regina Ramos
Firmo Cardoso	Chocolatear	Ijexá	Firmo Cardoso
Hélio Rubens	Doutor Sirotheau	Samba de Breque	Almino Carmo

O Festival da RBA é o maior evento midiático de música popular da cena. Por isso, os atores que dele participam normalmente a ele se referem como uma possibilidade de divulgação do seu trabalho. Todavia, acompanha essa perspectiva a “consciência” de que a premiação certamente possa ter como finalidade abarcar a proposta de uma música paraense diversa, pautada em proporcionar o acúmulo de capital simbólico para a música paraense como um gênero musical formado por diversos estilos e diversos performers. Isso aparece nessa opinião de um participante de diversas edições do Festival:

Eu participei do Festival em várias edições, participei de vários festivais, SERV FEST, Festival de Ourém. O da RBA começou em 2010. De lá pra cá observei uma mudança, o crescimento da proposta comercial. Na verdade sempre foi comercial, afinal é de uma empresa de comunicação. [...] Mas investiram na disputa. Eu acho legal, apesar de que as vezes tem brigas. É um lugar de confraternização também, mas bem menos que em Ourém, por exemplo. O lado comercial é mais pesado. Eu acho que esse aumento de nomes conhecidos, gente que já gravou, que tá há muito tempo na estrada, que não é de festival, de repente aparece num festival, como em ano aí que a [cantora] Lucinha Bastos participou. Ela é excelente, tem história na música paraense, a música [que cantou é] legal, mas ela não é de festival. Eu acho que é uma forma de estimular a disputa. Por ser midiático, ressaltam nomes conhecidos, para estimular a disputa.

Interessante detecção do interlocutor. Aproveito o ensejo dado por essa fala para tratar de alguns dados do caderno de notas do campo na edição de 2018. A apresentação da cantora Lucinha Bastos foi bastante festejada, com muitos apoiadores torcendo e cantando a letra da música por ela interpretada. Essas várias pessoas já conheciam a letra da música das eliminatórias, que correram em dois dias nas semanas que antecederam a Final do Festival. Bandeiras e faixas com incentivo à cantora havia várias. Muitos gritos e batucada. A música, um samba, agitou bastante a plateia, o que chamou a atenção dos apresentadores do evento. Alguns comentários de pessoas que estavam próximas chamavam a atenção para o fato de ser um samba a canção vencedora, ficando para segunda colocação “o” carimbó. Pode-se ver, então, que a disputa do “campo material” – interpretação, arranjo, performance - vai ao “campo

simbólico” – nesse caso, a “leitura hierarquizada” por parte do público. Instigado por essa leitura, procurei falar com a pessoa que emitiu a opinião, do que transcrevo abaixo parte do seu comentário:

[...] é porque eu acho que se é de música paraense esse festival, tem ganhar o que é música paraense. Samba? Tem, eu sei. Tem o Arthur [Espíndola] que faz música paraense em ritmo de samba. Aí tá. Mas eu acho que ganhava o carimbó...viu a letra [da música “400 Razões”], fala de Belém, Ver-O-Peso, do Re x Pa, dos quatrocentos anos [de Belém]. E ganhou também. Mas vai ficar o samba.⁴⁹⁰

Essa edição do Festival a premiação foi a seguinte: Em primeiro lugar, a canção “Só Deus”, composição de Rodrigo Meireles, cantada por Lucinha Bastos; em segundo “400 razões”, de autoria de Plínio de Carvalho, interpretada por Daniel Cardoso; e em terceiro “Estado Grave”, composição de Diego Xavier, interpretada por Renato Torres. Melhor arranjo foi para Alfredo Reis, com a música “Pororocando”; e Melhor Intérprete para a cantora Mariza Black, com a música “Tambor (Vô de Mãe)”.

No começo das apresentações das canções concorrentes os apresentadores procuraram destacar que se tratava de uma edição “nova e diferente, com muita música paraense de qualidade, grandes artistas” – efetivamente, em outras edições esse mote também foi usado como recurso para legitimar a importância de cada edição. Essa chamada foi repetida seguida vezes durante a noite. Trata-se de uma estratégia discursiva para dar maior relevância para a edição atual. Cabe notar que as instigações à “competição” no evento aparecem com parcimônia nas falas dos apresentadores, o que permite avaliar que buscam remeter à cooperação e eficácia da rede de músicos, haja vista que isso para o público apresenta-se o Festival como “produto” dessa rede de relações que faz a cena paraense, sendo a empresa “apenas” a realizadora.

Cabe algumas notações dessa partir da observação participante. Normalmente, os artistas que apresentaram canções regionalistas usam camisas com a bandeira do estado do Pará ou que tenham alguma referência à cultura regional, como uma cuia de tacacá, a palavra “Açaí”, etc. Também, comum que o público que acompanhava os artistas e suas obras estivessem trajando roupas que também fazer essa referência; ou então estavam com camisas com a fotografia do interprete, ou ainda o nome da canção. Também bandeiras e faixas contém essas imagens “regionais” associadas ao nome da música ou do cantor. Nota-se que assim se estabelecem laços entre essas pessoas, num esforço recíproco de legitimação: do público como

⁴⁹⁰ Na verdade, a música é uma mistura de carimbó, com samba – o autor atende pelo nome artístico de Plínio do Cavaco - e com ijexá.

reconhecimento do investimento do artista, e do artista por se saber como atração por ter investido capital social, cultural e simbólico nesse momento da sua trajetória.

Mas, como procurei notar, geralmente essas características de público dizem respeito à artefatos cancionais que têm um apelo comunitário mais “popular”, tanto de estilo, como carimbó, brega ou samba, como de artistas que não têm uma figuração mais maciça na cena.

Para artistas com figuração mais consistente na cena de canção popular, que formam o *star system* local, não é comum essa “torcida extática”. Nem as canções são disponibilizadas em santinhos ou outras formas de acompanhamento do público. Disso pode se deduzir que o circuito comunicacional entre esses atores tem características precisas de laço de reciprocidade – mais entre si do que com um público, este que geralmente é composto por indivíduos de apelo comunitário mais “classe média” da cidade -, formando uma unidade de reprodução e troca que tem no Festival um espaço inescapável para essa atividade de significação da organização social do grupo no processo musical. Portanto, embora seja um espaço de socialização para uma totalização, o Festival de Música Popular Paraense, na verdade, enceta elementos de diferenciação em balizas particulares. Essa leitura do observador é pautada na leitura feita pelas próprias pessoas envolvidas na ocasião.

Paea os artistas, suas atuações na ocasião são no sentido de fazerem buscas por respostas no seu âmbito de atuação. Ou seja, entre os indivíduos que figuram na Mundo ou na cena a ocasião do Festival é notadamente um importante meio de auferir capital social, de legitimação e encadeamento na formação grupal, instaurando uma memória⁴⁹¹ como produto fundamental desse campo de relações. De certa forma, essa relação de identificação entre pessoas componentes dessa “esfera” como um grupo específico, haja vista que estão praticando “música popular de festival”, em um mesmo espaço social, é o sentido preciso de uma solidariedade específica, de “quem sabe o que é participar de um festival”.

Conhecer, saber “o que é participar de um festival”, denota, ao mesmo tempo, uma forma de distinção e de vivência artística como partilha de experiências que é reconhecida pelos agentes; isso redundando em reciprocidades como meio de manutenção da coesão de grupo. Como vimos, sistematizando, é isto aparece nas falas dos artistas: o Festival da RBA é espaço importante e interessante para a produção musical paraense contemporânea porque tem esse apelo midiático que é fundamental para a finalidade da produção artística. Em outras palavras,

⁴⁹¹ A memória coletiva dos músicos constrói uma forma musical, pois a música é um código de representação que legitima uma formação social específica. Isso porque, “os músicos se observam um ao outro, comparam-se, concordam com certas hierarquias, [pois a] sociedade dos músicos repousa sobre [suas próprias] normas.” (HALBWACHS, 1990, p. 180).

validade da canção popular como produto cultural do Festival está no reconhecimento que artista e público tecem na relação.

Sobre essa perspectiva midiática aqui cabe o relato de um artista que participou ativamente do Festival, o cantor e compositor Marcelo Sirotheau. Inclusive, quando entrevistei outros artistas e os indaguei sobre os festivais regionais, vários deles ressaltaram que eu deveria procurar o referido músico por ser alguém que “participou ativamente de vários desses festivais e tem boa memória sobre isso”, para usar a expressão do violonista Paulo Moura. Acerca da característica midiática desse festival, diz o cantor:

O festival da RBA, mais do que o de Ourém, é um festival midiático. Isso é bom, porque é uma vitrine, resulta em uma ampliação da sua música, dá a possibilidade de que ela seja conhecida por mais pessoas. Ourém, não, é mais isolado: acontece e termina ali; o da RBA te permite, por resultar em material [CD, DVD, vídeos na internet, etc.] que possas procurar uma divulgação do teu trabalho. Isso é bacana porque, primeiro, pode ajudar na diversificação do público, embora seja um público reduzido mesmo esse de pessoas que consomem esse segmento que faço [canção popular, MPB] e, segundo, te dá “material” para alargar a rede de contatos com outros artistas, de fora do estado, do país [...] como um cartão de visitas. Por exemplo, eu dei uma cópia de um CD com as finalistas de uma das edições do Festival para o Miltinho, do MPB4. Disse: “olha, as músicas de um festival aqui da cidade, tem uma música minha aí”. Resultou que fizemos um trabalho juntos, a música “Documento”, que está no segundo disco, que agora estou gravando.

A perspectiva comparativa entre os dois mais importantes festivais da região na atualidade é importante porque distingue suas especificidades, o que certamente exerce influência nas próprias atuações, e em seus interesses e projetos, dos artistas participantes: ser reconhecido no interior do grupo sonoro (o que indica ser a via do Festival da Canção Ouremense, do que tratarei no tópico a seguir) e/ou estender seu campo de reconhecimento, já consolidado internamente, para fora do grupo (o que indica ser a via do Festival da RBA).

Um segundo ponto que pode ser destacado da fala é que o Festival dota a música de agência: a sonoridade materializada em um artefato CD quando utilizada como meio de relação social possibilita a ativação de sociabilidades como nesse caso, quando promoveu o estabelecimento da relação entre o músico do mundo paraense e um artista do circuito nacional. Isso é importante como mecanismo de atuação no projeto do artista de espraio da sua produção artística que, ademais, é o sentido e finalidade de toda trajetória artística.

8.3. “O ‘Woodstock’ dos músicos paraenses”: o Festival da Canção Ouremense

Em 1983, um grupo de jovens moradores da cidade de Ourém, município paraense localizado na área Guajarina, cerca de 155 quilômetros de distância de Belém, planejou uma atividade de recreação no mês de julho na cidade. Formado, entre outros, por Veloso Dias⁴⁹² – que organizou, apresentou, concorreu com uma composição e foi vencedor dessa primeira edição do festival - Thomaz Ruffeil, Marcos Ruffeil, Humberto Santos, Donato Sarmento, Fernando Piaui, Alderico Aires, Paulo Augusto o grupo tinha como ideia fazer uma movimentação cultural e esportiva intitulado “Ourém: um verão quente de amor”. Acerca da atividade cultural, ganhou força a realização de um festival de canção popular, intitulado Festival de Música e Poesia dos Municípios Irmãos, como meio para escoar a produção dos artistas locais.

Efetivamente, foi a realização de um projeto que já havia sido desenhado há alguns anos, cujo cerne era fazer, por meio dessa reunião, um intercâmbio entre artistas das localidades circunvizinhas à Ourém, como a cidade de Capitão Poço, e mesmo de fora do estado, como a participação de artistas do estado do Piauí. Essa edição de 1983, embora tenha um nome diferente daquele que veio a identificar o evento – Festival da Canção Ouremense, como veio a ser denominado em 1985, haja vista que em 1984 não foi realizado – é considerado o marco inicial do tradicional festival.

Notadamente, o Festival foi influenciado, em sua estrutura e ideia proposta, pelos eventos da “Era dos Festivais” dos anos 1960 e 1970, embora tenha sido mais precisamente e diretamente influenciado pelos festivais do início da década de 1980. Ademais, sua inspiração mais direta esteve na experiência do Festival Três Canções Para Belém, realizado em 1977, e Três Canções Para Salinas, em 1979, sendo que deste último participou e foi premiado o já citado Veloso Dias. Veloso foi o vencedor desse “primeiro” Festival de Ourém, em 1983, com a música “Uma Canção Para Ourém”.

Música: Uma Canção Para Ourém

Compositor: Veloso Dias

Há muito tempo que eu sou fruto desta terra
Há muito tempo que eu sou peixe desse rio
Sou como gado que quando a brasa ferra

⁴⁹² É o autor da canção “Ex mai love”, gravada por Gaby Amarantos, e que teve grande repercussão no circuito nacional de música popular. Foi trilha de abertura da novela da Rede Globo Cheias de Charme, do ano de 2012.

Fica maracado por muitos anos a fio
 Quando eu caminho pelas ruas da cidade
 Sinto no peito uma velha emoção
 Reencontro com minha felicidade
 Saudade fica onde se deixa o coração
 Minha canoa percorre os igarapés
 E eu sinto o cheiro forte da tua mata
 O canto inspirado de um curió
 À noite eu repito em serenata
 Em frente à pracinha, a igreja matriz
 Do coreto eu vejo o rio Guamá
 Me encanto com essa tua cachoeira
 Que me deixa feliz em te poder cantar
 Ai, Ourém, não escondo de ninguém
 Que sou maluco e gosto de você
 Que sou maluco e gosto de você

Imagem 16: Uma das apresentações nos primeiros anos do Festival da Canção Ouremense



Improviso e certa precariedade material caracterizaram as primeiras apresentações no Festival. Fonte: Acervo Pessoal de Arlindo Matos.

Também é importante considerar que se tratava de uma realização festiva no contexto da ditadura militar, o que remete a duas questões a serem consideradas. A primeira diz respeito ao fato de que nos anos 1978 alojaram-se na região da cidade de Ourém acadêmicos que participavam do Projeto Rondon, os quais conheciam e estavam envolvidos com a cultura universitária de produção e circulação de canção popular, cultura essa que foi aplicada à cidade, que, por sua vez, segundo opinião de um interlocutor atuante na época, Arlindo Matos, já era portadora de uma “atmosfera cultural diferenciada” das outras cidades da região. Sobre isso, relata ainda Arlindo Matos:

Ourém tem uma atmosfera diferenciada de municípios da região, [em um raio] de 20, 25 km daqui. É uma diferença do dia pra noite. Eu tô falando do aspecto

cultural. Ourém sempre curtiu boa música, aquela dos festivais. Em Ourém se sabia da existência dos festivais, mesmo sem ter energia elétrica 24 horas. A cidade era longe. Isso nos anos 1960 e 1970. A luz apagava meia-noite, mas a gente fazia serenatas e serestas, momento em que se troca muitas informações. De certa forma, [essa sondição] fez com que a gente começasse a se organizar. Também, essa movimentação era forte, contra o regime, a ditadura. Tinha resistência. Em 1978 veio uma turma da Bahia, e em 1979, uma turma de Brasília. Isso reforçou esse espírito de resistência e cultura.

O projeto de fazer da cidade um polo da cultura musical regional ganhou força com a chegada à gestão municipal do prefeito professor Raul Santos, que muito investiu no referido projeto cultural. Quando assumiu em 1982 o gestor efetivou a construção de uma maloca às margens do rio Guamá, onde seriam realizadas as atividades culturais. Portanto, o Festival teria resultado da convergência de interesses de vários agentes. Sobre isso, diz Veloso Dias:

[O Festival] entrou no bojo de um projeto feito por filhos da terra. Construímos uma maloca na beira do rio e todas as atividades inerentes ao projeto culturais, esportivas etc. Giravam em torno dela. Ourém sempre apresentou um talento muito grande no que se refere a cultura. As gerações posteriores a nossa sempre exerceram na terra, atividades culturais diversas dentre as quais o folclore as festas dos pássaros e boi-bumba e outras. O Festival da Canção Ouremense é um marco decisivo no que diz respeito à cultura do nosso município. Ele abriu uma janela de divulgação do conhecimento cultural já existente na terra, permitindo uma interação a nível estadual fundamental para expansão do movimento principalmente musical da nossa região, criando laços com o restante do estado agregando culturas e estilos diversos.

Os primeiros momentos do Festival, vistos em retrospectiva pelos atores que viveram aquele momento, foram épocas de dificuldades, com estruturas precárias, falta de material e improvisações. Todavia, reitera-se constantemente que essa situação de dificuldades foi o principal elemento para a formação paulatina da tradição do festival, ao que se somou a “atmosfera cultural diferenciada”, manifestada em um público que se identificava com a proposta.

De 1985 até 1992 estive à frente da organização do Festival “outra turma”, encabeçada por Jofrey Gemaque, um agitador cultural local. Junto com ele Agnaldo Corrêa e Caíto. A sequência do festival, agora organizado por esses agentes citados, foi marcado por uma conjuntura de confusão. Embora com muitas dificuldades, realizou-se em 1985 a “segunda” edição do Festival da Canção Ouremense, instituindo-se assim o marco inaugural do evento.

Nesse período teria o Festival se tornado uma lei municipal, o que, todavia, se mostrou motivo de mais confusão quando no ano de 2009 a gestão municipal acabou com o Festival.

Após a procura pela referida lei, verificou-se que ela não existia, e só a partir do ano 2010, após muita discussão política, o Festival passou a ser de realização obrigatória.

Em 1993 assumiu a Secretaria de Cultura do Município de Ourém o ativista cultural e compositor Arlindo Matos. Embora tendo ficado por muito pouco tempo à frente da atuação na gestão do campo da política cultural na cidade – oito meses – Arlindo procurou promover algumas mudanças no sentido de profissionalizar um festival já bastante destacado no cenário da música regional, mas ainda marcado por um amadorismo que não condizia com a construção de uma tradição musical da qual era inescapável.

A implementação das mudanças no Festival procurou atender a demandas que se impunham pelo contexto. As implicações de um contato mais amplo e recorrente a nível global colocaram tais perspectivas de mudança, haja vista que vários elementos, inclusive de ordem técnica e tecnológica, se colocaram naquele contexto e se mantiveram, algumas, ao longo das outras edições.

Uma das primeiras mudanças, na verdade a implementação de uma inovação, foi a contratação de uma aparelhagem profissional de som, a Mansur Som, com um engenheiro, a fim de fazer a cobertura das apresentações do evento. Isso significou um incentivo à parte para os participantes que haviam feito suas inscrições. Na época – 1993 – o pagamento foi feito em dólar, haja vista a desvalorização da moeda nacional. Portanto, a contratação de uma aparelhagem de som profissional foi um divisor de águas na história do Festival, instaurando outra visão dos atores sobre o evento, tornando-se um incentivo a mais para participação.

Outra mudança promovida pela nova gestão das políticas para cultura foi acerca da formação do grupo de jurados que fariam a eleição das canções. A fim de reverter o constante imbróglio que envolve a questão da formação do júri, foi contratado para organizar o grupo de jurados para aquela edição o cantor e compositor Delço Taynara, na época presidente da Associação de Compositores, Letristas e Intérpretes do Pará, a CLIMA,⁴⁹³ localizada em Belém, o que também daria ares de profissionalização e imparcialidade, além do caráter técnico, haja vista que tais jurados seriam integrantes da CLIMA e indicados pelo presidente da associação. Mas, ainda assim, manteve-se um problema, o da “proximidade”, “parceria” e “amizade” entre os jurados e os concorrentes. Diz Arlindo Matos:

O jurado sempre foi um problema no Festival, desde o começo. Todo ano dá problema a formação do jurado. É um problema, porque é sempre tendencioso, os músicos e jurados se conhecem, às vezes têm até parceria. Isso de certa

⁴⁹³ Sobre a CLIMA ver: MOREIRA, 2014.

forma tira um elemento fundamental de um festival, que é a surpresa. Fica previsível, rotineiro, cansativo. Eu vejo essa questão como um desequilíbrio, um ponto negativo. Por exemplo, já ocorreu de colocarem Nego Nelson e Salomão Habib para julgar canção. Os caras são instrumentistas, sabem muito, mas canção tem a letra, tem peculiaridades. Acredito que vão dar mais atenção à parte musical, instrumental. Que chance tem um carimbó pau e corda, quadrado? Um brega? Eu, inclusive, cheguei a propor que se formasse um jurado com pessoas de fora do estado.

Essa questão do jurado como uma problemática em uma festivalização de música já foi colocada quando tratei do Festival da RBA. Ali vimos que, também, as questões técnicas jogadas por pessoas atuante sem outras áreas é um dado gerador de desconforto para os participantes. No caso citado no relato, embora sejam pessoas do meio, ainda assim há que se considerar suas “especificidades” no interior do grupo sonoro. Mas em qualquer festival, o que de fato legitima que um agente seja “escolhido” para compor o júri é a recorrência de suas ações e o reconhecimento do seu nome artístico no circuito de consagração erigido no mundo. Isso, comumente, gera conflitos.

O terceiro ponto de mudança está relacionado às ofertas propiciadas pela organização do Festival. Como a época havia recursos, houve a possibilidade de implementar um transpote para os concorrentes, um ônibus que saia de Belém com os artistas inscritos, e a instalação de um alojamento, com café, almoço e jantar para os artistas na cidade de Ourém. Isso foi mantido durante algumas edições do evento, sendo posteriormente substituído pela “ajuda de custo”, um valor em dinheiro disponibilizado aos participantes forasteiros para se manterem na cidade durante o evento; consequência dessa iniciativa, os artistas participantes da cidade e das proximidades também requeream essa “ajuda de custos”. Esta época ficou marcada na memória dos entrevistados que participaram do Festival: a década de 1990 foi o período em que se consolidou o festival como um marco social e cultural em Ourém.

Um quarto ponto foi a criação do prêmio A Preferida Popular, música escolhida por aclamação popular, que foi aplicada durante algum tempo. Isso visava corresponder a seguinte situação: geralmente, a premiação do júri “técnico” era para a canção no sentido estrito: uma valsa, um bossa nova. Dificilmente uma toada, um carimbó, uma composição de um mestre local, ganhava. Mas em rodas de conversa, entre as pessoas da população, era justamente a música “vencedora”. Isso acabava por prejudicar os músicos locais e instaurava uma espécie de canalização, uma formatação que enquadrava, modelarmente, a composição. A detecção dessa discrepância foi o motivo para a implementação da verificação do “gosto” popular, verificação essa que era feita por funcionários da Secretaria, com uma ficha a ser preenchida por pessoas do público.

Imagem 17: Capa do caderno de Regulamento do Festival da Canção Ouremense – 7ª Edição



Fonte: Acervo Pessoal de Arlindo Matos.

Imagem 18: Cartaz do Festival da Canção Ouremense – 9ª Edição



Fonte: Acervo Pessoal de Arlindo Matos.

As duas imagens representam os elementos da cultura local ouremense, um pilão e um socador, uma cuia, além da ponte sobre o rio Guamá somados ao violão, instrumento mais emblemático no que diz respeito à canção popular brasileira. No cartaz de divulgação estão presentes os logos das entidades patrocinadoras: Banco do Brasil, escola de inglês Yázigi e Fundação Cultural do Pará. Também, são citados o nome do prefeito e da entidade local que atua na organização do evento, a Biblioteca Pública Municipal Castro Alves.

Na imagem abaixo está o troféu, uma representação do registro de participação com premiação no evento. Nesse caso do que está apresentado aqui, trata-se da premiação Aclamação Popular, uma categoria que foi criada como forma de medir o interesse e conhecimento popular sobre as músicas concorrentes. Durante algum tempo essa premiação foi integrante do Festival e mostrou o descompasso entre o gosto popular e o conhecimento técnico: em alguns casos a aclamação do público dava a “vitória” para outro artista que não era o vencedor escolhido pelo júri. Obviamente, isso gerava questionamentos, ou então, legitimava o discurso da vitória de quem havia sido escolhido pelo público, mas não havia sido premiado pelo júri.

Na gravura abaixo estão representados dois homens em uma canoa no rio, um com uma tarrafa - rede de pesca-, puxando notas musicais, e outro tocando um violão. Mesmo desenho da camisa. (Imagem 20. Novamente, soma-se o violão aos elementos da vida cotidiana local estilizados. Já a outra imagem (Imagem 21) é fotografia de um troféu da 21ª edição Festival: apenas um violão.

Imagem 19: Troféu de premiação Aclamação Popular - 10ª Edição



Fonte: Acervo Pessoal de Arlindo Matos.

Imagem 20: Camisa com símbolo oficial do Festival - 10ª Edição



Imagem 21: Trófeu de premiação - 21ª Edição



Fonte: Acervo Pessoal de Arlindo Matos.

Sobre essas duas representações das vitórias nos objetos – troféus – cabe detalhar algumas questões. A imagem 19 é uma estilização da realidade local, da pesca, da importância

do rio na vida das pessoas da região. Por isso a canoa, a pesca. A estilização consiste em que há uma associação entre o festival de música e a atividade da pesca: o pescador que está com a tarrafa – a rede de pesca – “pesca” notas musicais do rio, é o cantor, interprete da composição musical; o individuo que está na proa, “remando” com o violão, é o músico que acompanha o cantor, o guia, faz a base, desenvolve a harmonia para que a melodia possa ser executada.

Já a imagem 20 é um violão, a demonstração, e não representação estilizada. Dessa situação se pode tirar outra camada, que extrapola o campo da representação, que é o conflito político se estendendo para a arena da imagética: a substituição das representações em um cartaz, um troféu ou outro objeto é uma questão política. Sobre esse ponto, diz o agente cultural Arlindo Matos:

O rio é muito importante para a cidade, para as pessoas. Fornece comida para as pessoas. Às vezes se despreza a importância do rio, mas ele mata a fome em determinados momentos. A pesca [na frente da cidade] é uma atividade importante, se pesca muito. O que eu fiz, na época eu era secretário, foi atrelar essa característica ao Festival, procurando representar isso na música. Na verdade, tinha o intuito de que isso [a imagem da canoa] fosse a marca do Festival. Tive a ideia e o CENTUR disponibilizou um artista pra conceber o desenho. Depois, utilizamos essa imagem em cartazes, banners e como pano de fundo para o palco, embora o desenhista que pintou aqui pra gente tenha apresentado o pescador com um chapéu mais marajoara, a vegetação mais litorânea, que foge da realidade daqui. [...] É que eu acho que os troféus, imagens que trazem um violão por exemplo, é muito clichê, com todo respeito, todos os festivais têm isso. Eu gosto da coisa mais elaborada, artística, metafórica.

Nos anos 1990, os músicos de Belém dedicavam-se, em grande medida, a “trabalhar” em função de dois grandes festivais regionais, o Festival da Canção de Ourém e o Festival da Canção de Marabá. Todavia, o festival de Ourém sempre esteve mais em pauta. A proximidade geográfica talvez seja um dos fatores que contirbui para isso. Isso se manifestava em uma “cultura de festival”: o interesse e as ações dos indivíduos integrantes do mundo da canção paraense em participar e ganhar, afim de, assim, obterem o reconhecimento no meio artístico. Sobre isso diz o cantor e compositor Marcos Campelo:

Nos anos 1990 era fundamental ir pra Ourém, lá acontecia “o” festival. A cidade respira festival. E ao longo dos anos foi se [consolidando] um grupo de pessoas que iam pra lá. O grupo de participante sera praticamente o mesmo, as mesmas pessoas. A gente se encontrava aqui [em Belém], alguns meses antes, e começava a articular, a perguntar uma ao outro quem ia pra Ourém. Era, claro, um grupo, uma galera que estava interessada no Festival. Por esse ponto pode-se dizer que o festival de Ourém teve o papel de aumentar, ampliar esse cituito de comunicação de que tu falas. Porque a gente se falava

constantemente, mostrávamos trabalhos uns aos outros, os músicos se ajudavam. Isso tinha também a finalidade de experimentar [as composições e as relações interpessoais] em outros lugares. O festival contribuiu muito para a valorização dos artistas.

Devido ao sucesso do evento, se cristalizou uma visão de que na cidade durante a ocasião festiva ocorreria uma espécie de “Woodstock” dos músicos paraenses, como diz o poeta e contumaz participante do evento Aldo Gatinho, numa referência ao emblemático festival que ocorreu em agosto de 1969 nos EUA. O Festival da Canção Ouremense seria o momento de conagração mais marcante, o ápice das ações e produções e que envolveria os artistas do mundo da canção paraense, principalmente da cena local, no processo musical. Isso ainda hoje é acionado em relatos de memórias sobre o Festival.

Nos anos 2000 também ocorreram mudanças significativas na estrutura do Festival, embora tenha sido mantido o formato proposto no início dos anos 1990. Em 2005 assume a gestão da prefeitura Zoé Saavedra, e a Secretaria de Cultura Ebe Potiguar. A partir desse ano o Festival passou a receber recursos da lei de incentivos Lei Semear, resultado do investimento e das ações da secretária de cultura. Dessa forma, passou a haver uma maior destinação de investimentos para a realização do evento, inclusive contando com uma curadoria que ficou a cargo do cantor e compositor Pedrinho Cavallero e de Andrea Cavallero. Resultado dessas ações, a 22ª edição do Festival da Canção Ouremense, realizado na Concha Acústica localizada na orla do rio Guamá, que havia sido inaugurada no ano anterior, teve sua programação transmitida ao vivo pela TV Cultura, emissora da rede da Fundação de Telecomunicações do Pará – FUNTELPA.

Na edição de 2005 estive no corpo de jurados, formado ainda por Almino Henrique, Ronaldo Franco e Maria Antonia Gimenez, a cantora paraense “internacional” Nazararé Pereira. Comentando sobre o evento, ela ressaltou que lhe era interessante o evento porque estava procurando músicas de compositores que estavam participando do festival para compor o repertório apenas de canções paraenses, “só com compositores de Belém”⁴⁹⁴. Nesse sentido, aquilo que alguns interlocutores ressaltaram se manifesta nessa fala de artistas: o festival como uma vitrine, um lugar para se mostrar composições e testá-las diante de um público e de um grupo de conhecedores que a jogarão; isso se conforma como pontos precisos a serem atingidos na trilha de legitimação que compõem o processo musical’

⁴⁹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bKZiqaeqsa4&feature=youtu.be>. Acesso: 21 jun. 2021.

Imagem 22: Maloca às margens do rio Guamá onde foram realizadas as primeiras edições do Festival da Canção Ouremense



Fonte: Acervo Pessoal de Arlindo Matos.

Imagem 23: Concha Acústica “Thomaz Ruffeil”, onde atualmente ocorre o Festival da Canção Ouremense



O palco, local onde ocorre o evento de plataforma, a ocasião social marcada por uma ordem de interação. A estrutura busca atrair a atenção do público, manejando a tensão de quem está olhando. Assim, se configura como um elemento fundamental, parte de uma ação planejada e coordenada que é o Festival. Fonte: Facebook.

Também, a partir de 2005 foram feitas mudanças na estrutura do projeto do Festival com relação à composição do corpo de jurados e da forma de encaminhamento das fases de escolha. Sobre o primeiro ponto, até aquele ano era responsável pelo julgamento de um item apenas um jurado. Ou seja, apenas uma pessoa atribuía nota para um determinado item, como a nota final, definitiva, sem comparações com outras leituras. A partir daquele ano, passaram a julgar um item três avaliadores. Da soma de suas pontuações era tirada uma média, que seria então a nota final.

O segundo ponto das mudanças foi a “divisão” mais escalonada das fases. Até então, o festival transcorria em três dias, sendo que o primeiro (quinta-feira) e o segundo (sexta-feira) eram havia fases eliminatórias; e o terceiro (sábado) era a final. Nesse formato, todos os participantes, selecionados previamente, de qualquer lugar, concorriam entre si para dali sair os finalistas, que se apresentariam no sábado. Com a mudança, foi incluído um terceiro dia, a quarta-feira, fase destinada à apresentação de dez selecionados locais – apenas “filhos” de Ourém⁴⁹⁵ –, dos quais saíam três para a final no sábado, concorrendo com todos os outros classificados. Esse é o formato que vige atualmente.

Ainda, cabe aqui ressaltar as ações que antecedem o evento na cidade-sede. Ainda em Belém, várias outras ações são realizadas. A partir de 2015, Marcos Campelo passou a trabalhar na organização do Festival como *roadie management*: sua função era organizar e gerenciar as ações ainda em Belém, como contratar o músico arregimentador que iria formar a banda-base⁴⁹⁶ – que passou a ser utilizada no Festival desde 2013 –, pegar o material selecionado pelo júri após a triagem, pegar o material dos concorrentes (cifras, partituras, gravações) para disponibilizar para os músicos da banda-base, organizar ensaios em Belém e em Ourém, arrumar lugares de hospedagem, alimentação e transporte para Ourém. O interlocutor destaca o papel da arregimentação no processo:

Minha atribuição era procurar um músico experiente, que pudesse liderar os músicos da banda que acompanharia os músicos concorrentes. Mas eu apenas

⁴⁹⁵ Fator de controvérsia entre os artistas do meio local é a possibilidade de se fazer “barriga de aluguel”, porque, segundo algumas informações, essa condição, ao invés de fortalecer e valorizar a criação local acabou por enfraquecê-la. Isso porque, na medida em que os “filhos” de Ourém que são apenas os que podem participar dessa fase, inclusive como uma premiação particular, estes acabam sendo “contratados” por outros artistas, de outros locais, para defenderem suas canções. Assim, a finalidade seria apenas lucrar financeiramente, haja vista que a premiação da fase local é também paga em dinheiro, e a possibilidade de auferir ganhos ao entrar para a concorrência final por meio da eliminatória local.

⁴⁹⁶ Grupo de músicos que são contratados para acompanhar os cantores concorrentes em um festival. Normalmente um músico arranjador, geralmente um nome de destaque na cena, arregimenta aqueles que compõem a banda-base, “os músicos experientes” – um baixista, um guitarrista, um tecladista, um baterista e um percusionista é a formação mais comum, sendo acrescentado eventualmente a essa formação músicos de instrumento de sopro –, escrevendo e regendo os arranjos que deverão ser executados pelos músicos.

chamava [o líder], ele é que ia arrumar os músicos, organizar horários, etc. Chamei o Ziza Padilha. Mas isso é fundamental. Se não for bem organizado, não funciona, envolve muita gente, muitas cobranças. O músico que vai para um festival está investindo seu tempo, dinheiro. Por esse ponto de vista, o festival, e o de Ourém e da RBA destacam-se nisso, faz parte da cadeia produtiva da música atualmente. Não é mais apenas “tocar”, mas “produzir”. É um empreendimento. Festival ainda é vitrine, mas é uma fórmula que para muitos está ultrapassada. Porque, antes tinha uma função: era pra cobrir uma lacuna, divulgar a produção, já que era difícil gravar e divulgar, fazer circular. Hoje está tudo interligado. No caso de Ourém, vejo que hoje a finalidade é mais ser um ritual de celebração entre os artistas participantes, embora tenha muita “briga”, afinal é uma competição. Mas quem decide é o jurado.

A trajetória de Marcos Campelo no Festival é marcada com relativo destaque. Em 1997 angariou o 1º Lugar com uma canção intitulada “Olho Nu”, parceria com o guitarrista Ziza Padilha, interpretada por Mário Moraes. Treze anos depois, com a canção “Era”, parceria com o poeta Jorge Andrade, a cantora Andréa Pinheiro ganhou a premiação de Melhor Interpretete. Em 2015, com Milton Rocha, concorreu e ganhou o 1º Lugar com Cantiga de Lelê, um baião interpretado pelo cantor Lúcio Mouzinho.

Sobre o caráter das canções do Festival, nota-se que a perspectiva das músicas que concorrem no Festival se mantém na esteira do “gênero” MPB. Isso se deve ao fato de que, como já foi citado anteriormente, em Ourém já havia esse “ambiente” musical. Já havia uma cultura musical de serestas entre os músicos da região; e isso teria propiciado que a cidade, ou seus artistas, incursionassem pelo campo da canção popular, o que por sua vez baseou o Festival.

Esse caráter cancional aparece não apenas nas músicas concorrentes, como, ao mesmo tempo, um requisito e uma consequência, mas também nas atrações musicais de encerramento do festival. Todavia, nos últimos anos com o crescimento considerável do evento, o gosto do público geral, que é formado por uma parcela considerável de pessoas que consomem a música midiática, acabou por ditar os rumos das atrações: atualmente, quem encerra o Festival é uma banda, ou artista, que compõem o elenco da indústria cultural, e não mais artistas do mundo da canção. Ilustrativa a fala de Arlindo Matos:

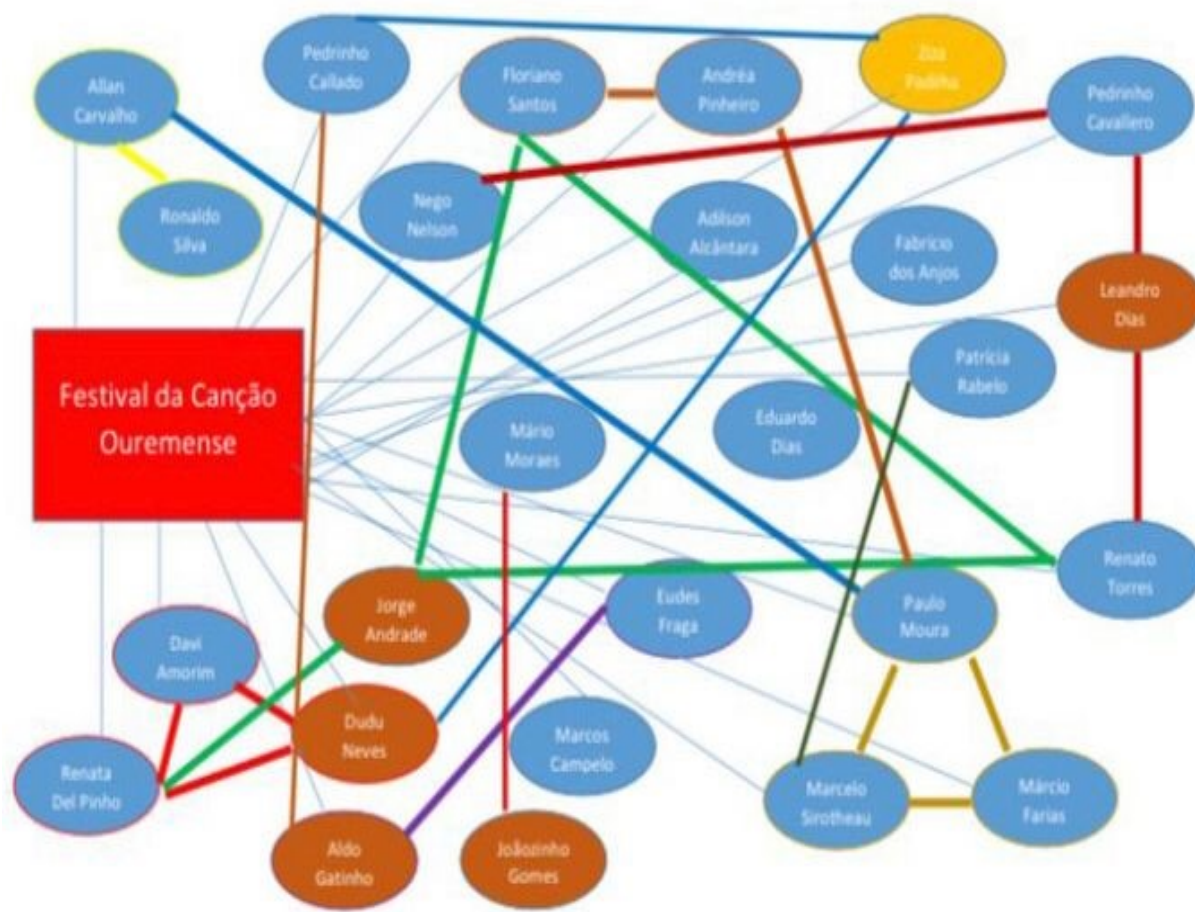
Antes era MPB que encerrava o Festival. Tinha MPB nas disputas e nas apresentações finais. Tocavam Nilson Chaves, Alcyr Guimarães. Mas isso mudou muito nos últimos anos: agora é banda de melody, forró, banda do Nordeste vem pra cá. Uma vez tocou o Tom Kleber, que faz uma MPB “pop”. O Festival virou uma pipoca no final. É impensável colocar outro artista que não seja de sucesso, alguém da MPB local, pra tocar no encerramento. Uma música dolente, triste, não toca. Veja, de cerca de 20 mil pessoas que estão na orla, onde acontece o Festival, umas mil, talvez, atentam para as canções,

incluindo aí os outros concorrentes, um prestigia o outro. Mas do público mesmo, poucos prestigiam o Festival.

Por outro lado, o Festival é uma “tradição” no calendário da cidade. No mês de julho, nos dias do evento, a cidade recebe um número grande de pessoas, embora, como já foi mostrado acima, não necessariamente seja para a parte da concorrência de musical autoral do Festival, mas sim atraídos por outros fatores. Sobre isso, diz Veloso Dias:

Ao Festival na cidade, que valoriza a boa música, a música autoral, se acrescenta o aspecto econômico visto que na época da realização do mesmo a população flutuante cresce de sobremaneia possibilitando setores como hotelaria, turismo e outros. Mas o Festival mesmo anda precisando de uma reformulação. O fundamental já foi feito qual seja: a criação do evento como uma grande festa. No entanto, agora temos que nos voltar um pouco mais para uma atenção maior do nosso compositor nativo. Oferecer a ele possibilidades dadas aos representantes de outras regiões. Orientação sobre arranjos e outros que possibilitem que sua obra concorra de forma igualitária com outros concorrentes. A música popular do Pará é hoje uma das melhores do país. Tá precisando de investimento, venha ele de onde vier. Para atingirmos uma divulgação realmente maciça no cenário nacional.

Sociograma 4: Redes no Festival da Canção Ouremense



O interlocutor apresenta alguns pontos que merecem tratamento, no que diz respeito especificamente ao Festival. O primeiro é que o Festival da Canção Ouremense necessita de uma reformulação – em outras falas o termo de outros interlocutores é “inovação” – para que possa manter-se como meio de renda para a população local. Segundo, como um dos precursores na criação do evento, a fala de Veleoso Dias atua no sentido de reiterar a memória da “construção” do evento. Em terceiro ponto, ressalta a condição de precariedade dos investimentos na música local, de maneira que, “venha de onde vier” – ou seja, do Estado ou da iniciativa privada –, os recursos possam ser utilizados para a valorização da música paraense. E por fim, ressalta uma questão que faz parte das falas sobre o Festival: a condição da participação dos artistas locais no evento.

Como disse anteriormente, a cidade na época do Festival se transforma num reduto para os atores da cena de canção local, entenda-se de Belém. Isso acaba por alijar parte dos artistas locais e instaura uma situação de *inner circle* que junta uns e os separa em um grupo distinto de outros grupos. Ademais, isso acaba por ratificar o grupo sonoro no mundo da canção

formado por uma espécie de *star system* da cena local. Tratemos de duas questões aí colocadas nas falas.

Uma, cristalizou-se um “tipo” de música no Festival, geramente, uma composição que segue os moldes harmônicos e melódicos de canções do repertório da MPB, além das formas de atuação, tanto dos músicos como dos intérpretes. Assim, para as músicas que escapam a essa “fórmula”, instaura-se uma dificuldade que interfere na sua concorrência no escopo mais amplo. Segundo Arlindo Matos, “é difícil um artista local [de Ourém] ganhar, tem muitas reclamações, desde que o som é melhor equalizado para os artistas de Belém [...] São muitas reclamações”.

Outra tem a ver com formação e desempenho da banda-base. No geral, isso diz respeito a: a) a incômoda uniformidade nos arranjos das músicas, o que prejudicaria a proposta de cada artista; b) a não atenção aos detalhes das produções, de maneira que aquela uniformização acima referida é o motivo dessa “falha”; c) às reclamações de que os artistas de Belém têm suas músicas trabalhadas de melhor forma. Tais assertivas, obviamente sistematizadas com certo grau de arbitrariedade, nos mostram que se instaura um conflito a cada edição, e que tal condição de contenda acaba por compor o cenário do festival como ocasião festiva de regulação, conflitos e instauração de posições sociais no mundo da canção paraense. Pertinente o trecho da entrevista com Arlindo Matos:

Ao longo dos anos notei que há uma tática muito boa dos músicos de Belém. Geralmente, são usadas harmonias familiares, de alguns autores já conhecidos. Aí colocam uma letra boa. Tem muito clichê. Não é pra generalizar, mas tem muita coisa recorrente, clichê mesmo. Aí o artista daqui coloca uma toada, bonita, mas sem aquelas características harmônicas sofisticadas. Além do mais, os artistas daqui não têm experiência, às vezes a apresentação deixa a desejar. Normal, a gente sente que [os artistas que não são de Belém] padecem desse desnível, e que nem com uma banda base boa, como tem sido as do Festival há tempos, conseguem resolver essa questão. Que questão: ser profissional ou amador. Mas em termos de concepção há grandes trabalhos que ficam de fora. De outro lado, como é comum em grandes premiações, acontece de algum artista ser premiado porque tem nome, já ganhou outras edições, é bom, tem mérito, mas aí ganha uma edição em que claramente não foi o melhor...é o peso do nome.

Mas o Festival da Canção Ouremense é uma ocasião festiva que tem espaço consolidado no mundo da canção popular paraense. Como se pode verificar no quadro abaixo, dele participaram vários dos “grandes nomes” no mundo contemporâneo da canção popular paraense, dos quais alguns se projetaram nacionalmente. Por outro lado, é uma ocasião que serve como meio de legitimação de posições no cenário mais imediato, além de destinar capital social

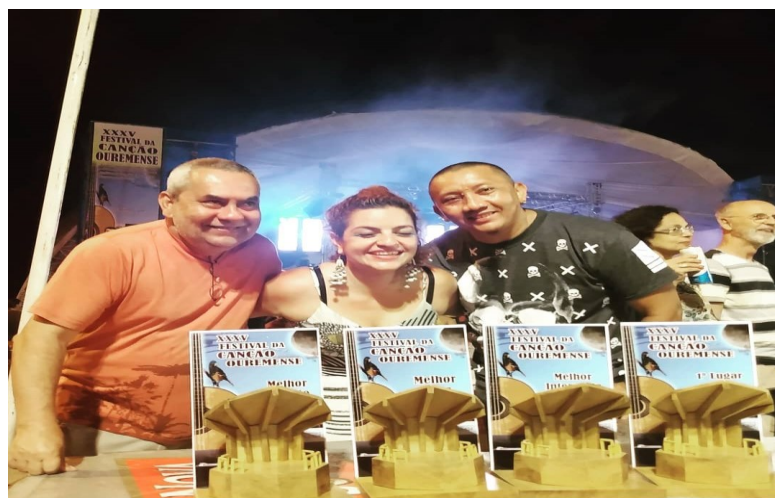
e cultural à queles que dele participaram. Mas isso não é de todo desprovido de conflitos. Segundo o cantor e compositor Eduardo Dias:

O festival de Ourém é sem dúvida o mais importante pra música paraense. Não que seja o melhor, mas é porque todos os artistas que tiveram participação lá foram reconhecidos, têm seu seu lugar na história da música paraense. Eu participei do festival de Ourém primeiramente como jurado, em 1989. Em 1990 ganhei o 2º Lugar e Melhor Letra. Ourém se tornou um dos principais polo de incentivo à música paraense com esse festival. Muita gente boa já passou por lá, e se tornou o festival mais presente na história da música paraense.

O que vimos até aqui é que o festival de Ourém é um tipo de atividade que é organizada e foi construída com o objetivo de produzir um tipo de resultado que, como se pode ver, atingiu em parte: é um marco referencial no mundo da canção paraense – na história da música paraense, mas se viu impactado pelas questões de âmbito de “políticas culturais”, ou das questões políticas, e toda sua complexidade organizacional, voltadas para a cultura musical – um conjunto de características, tais como valores, significados, rituais, temáticas, interações e conflitos - que, em certa medida, interferiram notadamente nesse evento como ação ritual no processo musical no decurso dos anos.

Tanto é destacável essa visada ritual que se encontra, comumente, nos agradecimentos dos vencedores, as reverências aos “medalhões” da cena pelas dicas e sugestões, e aos músicos da banda-base pela dedicação e esmero na execução das composições – e, de outro lado, as críticas e reclamações dos que não foram premiados. Mas isso funciona no processo ritual para a ratificação das posições, como já foi acentuado anteriormente.

Imagem 24: Vencedores do Festival da Canção Ouremense 2019 – 35ª edição⁴⁹⁷



Dudu Neves, Renata Del Pinho e Davi Amorim, vencedores da edição de 2019 com a canção “Sublime Choro”: Melhor Arranjo, Melhor Letra e Melhor Intérprete. Fonte: Facebook

Na edição de 2019 140 canções foram inscritas no festival, das quais 43 foram pré-selecionadas para disputa. Um levantamento dos participantes da fase final do Festival mostra vários artistas conhecidos da cena de Belém: Andrea Pinheiro, Renata Del Pinho, Pedrinho Cavalléro, Márcio Farias, Nanna Reis, Tommil Paixão, Pedro Vianna, Marcelo Sirotheau, Luiz Pardal, Dudu Neves, Max Reis e Jacinto Kahwage. O músico Márcio Farias destaca em sua fala:

[O Festival de] Ourém é bem conceituado, por isso atrai muitos participantes, compositores de vários lugares. Todos os anos participam dois ou três novos artistas mostrar seus trabalhos. Isso é importante, é renovação. É preciso isso. Os festivais são janelas para que o artista possa se credenciar na cena musical.

Mas isso só é a demonstração empírica de como o processo musical é uma construção social, que pende para um lado ou outro de acordo com a força dos elementos que estão em relação na situação interacional. E embora as questões de âmbito da estética possam ser tomadas como determinante para determinados tipos de análise, para o que interessa verificar aqui – fazer descrições analíticas da vida neste elemento (o Festival da Canção Ouremense) que

497 Valores da premiação: Melhor Música ganhou o prêmio de R\$ 7 mil, o 2º lugar de R\$ 3,5 mil e o 3º lugar de R\$ 2 mil. Os vencedores por quesitos como Melhor Letra, Melhor Arranjo e Melhor Intérprete recebeu R\$ 1 mil cada.

constitui o mundo da arte estudado -, procurei entretecer falas variadas e que, ao fim e ao cabo, são convergentes. Isso denota a ideia e a ação de uma coesão de grupo, não necessariamente voluntária, que constrói o mundo da canção paraense.

Quadro 16. Festival da Canção Ouremense – Premiações nas 35 edições

Ano	Edição	1º Lugar	2º Lugar	3ºLugar
1983	1º	Uma Canção Para Ourém (Veloso Neto) ⁴⁹⁸	Areia Nela (Cuiuca / Arlindo Matos)	Restos (Fernando Piauí)
1985	2º	Beijo Quente (Veloso Neto)	Infância no Interior (Veloso Neto)	Amor Perene (Arlindo Matos / Alderico)
1986	3º	Vem de Algum Lugar (Rildo Medeiros / Alderico Aires)	Flor do Campo (Elvio Caio / Fernando Piauí)	Ponta de Lua (Beto, Rita e Fernando Piauí)
1987	4º	Negra (Círia de Nazaré/Jorge Bragança)	Rosa Terra (Rildo Medeiros / Floriano)	Amazônia, Mistérios e Encantos (Rildo Medeiros / Pita)
1988	5º	Belo Horizonte (Donato Sarmiento / Rildo Medeiros)	Novo Encontro (Marcus Vinícius / Pita)	Brinquedo (Arlindo / J. Bragança / Zeco Penna)
1989	6º	Curimbó (Rildo Medeiros / Donato Sarmiento)	Desabafo Ecológico (Jofrey Gemaque / Zeco Penna)	Nunca mais quero ouvir da tua boca (Veloso Neto)
1990	7º	Coisas do Cotidiano (Ferdinando Domingues / Guto Pinho)	Carinho Nativo (Eduardo Dias)	Aos Filhos da Nossa Aldeia (Mário Moraes)
1991	8º	Amazônia Minha Bandeira (Guto Pinho)	Menbenhokrê (Floriano / Rildo Medeiros)	Contos de Fada (Zeco Pena)
1992 ⁴⁹⁹	9º	Rio do Desespero (Floriano)	Pelos Campos do Marajó (Cíntia e Dam Campos)	Águas pro Sertão (Sílvia Cunha / João Carlos)
1993	10º	Árvore (Paulo Uchôa)	Piraquera (Paulo Uchôa)	Bichos Soltos (Veloso Neto)
1994	11º	Nicho que não sonhei (Pedrinho Callado)	Raízes de um povo (João Lins)	Carimbó Amuado (Zeco Penna/Valtinho/Alderico/Veloso Dias)
1995	12º	Canto de Casa (Pedrinho Callado)	Navega Dor (Ziza Padilha)	Ave Morena (Beto Pinho)
1996	13º	Lua Nua (Daniel Bastos)	Noite de Sombras (Pedrinho Callado)	Tratado do Poeta (Pedrinho Callado)
1997	14º	Primeira Canção (Pedrinho Cavallero)	No Tempo dos Regatões	Cantiga de Ninar e acordar nossos filhos

⁴⁹⁸ Trata-se do já citado Veloso Dias, nome artístico pelo qual atende o músico no mundo da canção paraense atualmente.

⁴⁹⁹ Nesse ano o Festival da Canção Ouremense teve o resultado anulado, após uma confusão a partir da acusação ao júri de favorecimento do vencedor, o cantor e compositor Edilson Moreno. Todavia, sua conclusão ocorreu em agosto daquele ano, em Belém, na casa de shows Olê-Olá.

			(Márcio Dias/Ricardo Aires/ Tony)	(Ziza Padilha / Dedé Bandeira)
1998	15°	Voz de Verso de Porões (Pedrinho Callado)	O Sexo dos Anjos (Maria Lídia / Alba Maria)	Sol (Adriano Aires)
1999	16°	A Voz Rouca da Crooner (Márcio Proença / Ivor Lancelotti / Paulo Augusto)	Oferenda nos Quintais (Pedrinho Callado)	O Limite (Maria Lídia)
2000	17°	Não fosse aquele aguaceiro (Pedrinho Cavallero)	Nuvens são Nuvens (Floriano / Andréa Pinheiro)	Blues Derradeiro (Nego Nelson)
2001	18°	Pequena Sonata Para Espantar a Tristeza (Pedrinho Callado)	Batuque no Terreiro (José Felix)	Paixão Atemporal (Pedrinho Cavallero)
2002	19°	Ave Madrugada (Leandro Dias)	Data Venha (Adilson Alcântara/Alcyr Guimarães)	Povo Milagreiro (Fabrício dos Anjos)
2003	20°	Plenitude (Clodoaldo Ferreira)	Senzala Brasil (Pedrinho Cavallero /Leandro Dias)	Amor de Natureza (Jaconias Neto)
2004	21°	Viola e Violeiro (Ivan Cardoso/Alfred Morais)	O Pequeno Produtor-Opreta (Sérgio Leite/Renato Coral)	Paracaurí (Rildo Medeiros/ Daniel Bastos)
2005	22°	Ode à Bailarina (Jorge Andrade / Floriano)	Cantiga de Água Doce (Gonzaga Blantez)	Capitão do Mar (Eduardo Dias)
2006	23°	Santa Cecília (Fabrício dos Anjos)	Guamarina (Alfredo Reis)	Ainda Depois (José Porto Vieira)
2007	24°	Pedra de Lioz (Leandro Dias / Vital Lima)	Nas senhas de um sonho (Patrícia Rabelo)	Tambor Moderno (Felipe Cordeiro)
2008	25°	Bandeira do Lugar (Márcio Macedo)	Apocalipse Amazônico (Paulo Uchôa)	A mulher que é meu amor (Eudes Fraga)
2009 ⁵⁰⁰		Não houve	Não houve	Não houve
2010	26°	Canção a meia cruz (Patrícia Rabelo)	Poesia em marfim (Paulo Moura/ Carla Cabral)	No vão da história (Clodoaldo Ferreira/Jacinto Kawage)
2011	27°	Contraponto (Ziza Padilha/Dudu Neves)	Cantiga d'água (Eduardo Santana/Gonzaga Blantez)	Curimba de Ogum (Pedrinho Callado/Dudu Neves)
2012	28°	Por toda vida (Gonzaga Blantez)	O Aval (Mário Moraes/João Gomes)	Último Ato (Floriano Santos/Camila Alves)
2013	29°	Canto que ama e ondeia (Floriano Santos/Renato Torres)	Sete Cordas (Allan Carvalho/Paulo Moura)	Bailarina da Água Doce (Ronaldo Silva)
2014	30°	Cantiga de Lelê	Vestida como uma flor	Rios de anseios

⁵⁰⁰ Por determinação da gestão municipal, decisão arbitrária que gerou muita confusão e protestos.

		(Marcos Campelo)	(Lula Barbosa/Clodoaldo Ferreira)	(Paulo Moura/Marcela Moura)
2015	31°	A primeira semente (Florianos Santos/Renato Torres)	Bom dia valsa (Jorge Andrade)	Sem Direção (Renata Del Pinho)
2016	32°	Roda de chorinho (Cyzinho/Dudu Neves)	Amargo Licor (Pedro Vianna)	Deixo (Marcio Farias)
2017	33°	Alma Amazônica (Fabrício dos Anjos)	Acalanto de Amor e Sonho (Marcelo Sirotheau)	Remanso (Sebastião Tapajós/Lourdes Garcez)
2018	34°	Pelo Caminho (Jacinto Kahwage/ Max Reis)	Imagem Flutuante (Clodoaldo H. Ferreira)	Carimbé (Neto Lima)
2019	35°	Sublime Choro (Dudu Neves/Davi Amorim)	Só por causa do luar (Adriano Cardoso)	Sonata em frase de mel (Alfredo Reis)

A circularidade-recorrência de nomes premiados é um dado que ratifica a proposta do evento, e a intenção dos artistas. Vejamos uma leitura do quadro anterior, dos premiados e suas posições no mundo da canção atualmente, por exemplo, os maiores vencedores são Florianos Santos, renomado arranjador e compositor no mundo, foi premiado oito vezes, desde sua primeira participação, em 1987; Pedrinho Callado, dez vezes; Veloso Dias quatro vezes. E, no meio de um cenário notadamente masculino, aparecem no quadro apenas oito mulheres participantes em 35 edições do Festival.

Embora com todas as questões “problemáticas”, um balanço das falas sobre o Festival remete algumas questões que sustentam a sua positividade. O conflito intragrupal é inerente à essa ocasião festiva. Nela, as ações dos indivíduos são resultantes e, ao mesmo tempo, motivadoras das atuações de outros sujeitos. O que de fato existe é a competição, a busca por posições no cenário, mas não sem considerar a posição do outro. Trata-se de uma questão estritamente relacional. Portanto, é uma festivalização que, do ponto de vista intra grupal, as ações performativas são observadas pelo grupo sonoro.

Outro ponto é que essa festivalização está implicada às questões de política cultural voltadas para a região, acenando a situações de territorialização da cultura musical. Assim, acaba por envolver-se também às políticas de turismo no processo musical. Para os atores do mundo da canção *estar* no meio dos concorrentes, dos artistas, ter potencial para ser premiado e reconhecido, já é uma forma de ser integrado ao grupo, ou algum subgrupo. Isso é fator de construção de diversidade e unidade, práticas sociais e culturais, de relações institucionais e de identidade de grupo.

Portanto, o que foi trabalhado sugere que os festivais, em sua festivalização, são circunstâncias para o estabelecimento de posições no mundo da canção, ou na sua realidade mais imediata, que é a cena local. Dessa forma, os festivais são ocasiões artísticas e socioculturais importantes, com potência e efetividade de se conformarem como estratégias de inovação e manutenção da tradição nos projetos individuais, nas relações de grupo e nas políticas locais.

CAPÍTULO 9

A cena local “plugada”: o Jambu Live como festivalização virtual

9.1. “Em campo” no ambiente digital: apontamentos teóricos e metodológicos

Quando se segue os eventos e os agentes que os promovem no fluxo das relações mediadas pela interação via redes sociais virtuais apresenta-se ao pesquisador uma situação etnográfica que deslinda – ou enseja – uma necessária reflexão sobre termos/conceitos como localização e multilocalização no ciberespaço. De antemão, cabe aqui apresentar uma breve discussão de caráter teórico e metodológico sobre essa questão a fim de tratar no processo musical ora estudado, a circulação do artefato musical e as formas de atuação dos atores sociais no mundo da canção popular paraense no ciberespaço como lugar.

A internet é o meio de comunicação da sociedade contemporânea. Ela possibilita que sejam acionados novos elementos sociais e um particular instrumental tecnológico, o que remete às novas possibilidades de interação social. Assim, o que proponho nesse capítulo é uma etnografia de um evento musical *on line*, uma festivalização que, a seu modo, colocou em contato a cena musical local e o mundo virtual por meio da interação social virtual.

Algumas questões se apresentam, de antemão. Uma primeira pode ser levantada a partir dos questionamentos acerca dos padrões de sociabilidade advindos dessa forma de interação via internet. Durante um tempo esteve colocado como questão fundamental – isso no alvorecer da internet – uma discussão de âmbito sociológico acerca desse novo meio de comunicação: que “padrão” de interação social teria resultado a partir dos contatos mediados pela rede mundial de computadores?

Uma perspectiva apontava que a resultante seria a desvinculação das pessoas, que estariam então “deslocalizadas”. Logo, as relações de sociabilidade teriam que passar por um processo de mudança: ganhariam força as relações sociais novas, estas que substituiriam as relações de interação face a face e localizadas. Outra perspectiva apontava que a resultante seria o isolamento social, de maneira que as formas de interação comunitárias, familiares inclusive, entrariam em declínio e no seu lugar se instalariam relações de sociabilidades aleatórias (CASTELLS, 2003).

A ascensão da internet inevitavelmente colocou novas formas de interação social, que podem ser deslindadas a partir de estudos sobre dados coletados das observações das práticas sociais e das relações dotadas de padrões novos que se desenrolam na rede, haja vista que isso

se desdobra em novas – ou outras - representações de papéis, construção de identidades e, consequentemente, de novos padrões de sociabilidade. Assim, a internet usada em intensidade promoveria uma densidade das relações sociais (CASTELLS, 2003).

As redes sociais são uma forma de contribuição para o processo social tal qual os processos face a face localizados territorialmente. Assim, os contatos via internet - mediados – reforçam o contato cultural e político. Em outras palavras, portanto, há um sentido positivo, pois tais contatos mediados atuam na formatação e consolidação das relações comunitárias reunindo indivíduos diversos que estão espacialmente distantes. Mas aí cabe atinar a alguns pontos. Primeiro, trata-se de considerar que isso está relacionado a um grupo social específico, haja vista que quem tem acesso à rede são indivíduos com melhores condições econômicas, logo há reforço ou construção identitária de classe. Segundo, esse fortalecimento dos laços sociais significa aumento da sociabilidade mediada, o que significa dizer que entre os processos de interação se inserem outros elementos “secundários”, como a posição de classe social, a formação intelectual e a localização do indivíduo, que podem interferir na sociabilidade praticada.

Portanto, uma consequência das relações mediadas pelas redes sociais é borrar as fronteiras, os contrastes. Sendo assim, o que pode permitir que se deslinde tais questões é um levantamento consistente de dados, material que pode sustentar que tipo de sociabilidade é praticada na internet é tal qual a interação face a face territorialmente localizada.

Outro ponto importante é considerar o próprio instrumental tecnológico, o suporte material, na formação das relações de interação. Nesse sentido cabe indagar: qual o grau de pertinência do suporte material no processo de interação? Ele promove um tipo específico de sociabilidade, distinto do formato físico de interação? Ainda, no caso aqui tratado, será que se possibilita acesso de uma mais ampla camada social, de indivíduos de grupos sociais que não tradicionalmente compõem o elenco de consumidores da produção da cena local da canção paraense? Ou seja, se possibilita um maior dinamismo no consumo desse produto cultural ou não?

Já foi dito que antropologia da música popular é um campo complexo. A condição contemporânea da globalização como um fato social total em seus processos de interação mediados adensa ainda mais o problema de observação etnográfica sobre o processo musical, haja vista que os atos de contato são construídos em fluxo e, assim, é necessário seguir os atores e as ações. Dessa forma, por ser uma parte importante – e mediadora que é, também – dos processos de interação social, a música popular é algo “natural” para aqueles que com ela vivem

cotidianamente em suas atividades profissionais, e também é muito importante para o público consumidor no seu cotidiano. Ainda assim, a essa dimensão digital⁵⁰¹ de interação social no processo musical da canção pareense, procurei tratar etnograficamente.

O emprego da etnografia na “cena plugada” significa buscar nas redes sociais os pontos fundamentais dos pressupostos de interação, de maneira que a internet pode ser tomada como um lugar onde se desenrola o processo social. Cabe à observação e ao seguir a consecução de dados que agora estão colocados em rede digital, sendo esse o campo.

Acerca da definição de um ambiente digital, tal como proposto em sua utilização aqui, diz Janotti Jr.:

O modo como o ambiente tecnológico da cultura digital entrelaçou os modos de produzir, circular e consumir música apontam para a emergência de novos agenciamentos entre música, tecnologia e relações sociais. Neste contexto, parece-nos interessante pensar junto com Josè Van Dijck, uma ambientação (ecologia) comunicacional que leve em conta, ao mesmo tempo, o entrelaçamento e as especificidades da conectividade que marcam o consumo musical atual em suas diferentes materialidades. As ideias de ambiente, ambientação e ecossistema comunicacionais na cultura digital definem conexões em rede que pressupõem mediação e transmissibilidade entre artefatos técnicos (objetos) e humanos estabelecendo agenciamentos que agrupam, separam e configuram modos de habitar e criar mundos na cultura contemporânea (JANOTTI JR., 2020, p.13).

E, assim, uma postura de pesquisa de seguir no ambiente digital acabou por se tomada como ponto nodal, uma ação de pode ser expressa no termo observação tempestiva, que é o acompanhamento da conexão online *just in time* – no caso, as apresentações no Festival Jambu Live – mas também do que “ficou” disponível nesse ambiente digital. Trata-se de um seguir no tempo de sua execução as ações sociais no seu momento de execução, em sua duração no tempo real. Isso porque no caso do acompanhamento de um festival de música online ocorreram manifestações no chat do canal no momento das apresentações, inclusive com diálogos dotados de manifestações de valores entre pessoas do público. Ocorre aí a “extensão tecnológica” que possibilita a ocorrência das sociabilidades “deslocadas” mediadas pelo evento. Disso busquei extrair elementos para pensar o evento, haja vista que não é o objetivo tratar de público. Mas é destacável que a conexão online pode ser tomada nos mesmos parâmetros da observação *in loco* da sociedade, o escopo é o contato objetivo entre os indivíduos “localizados tempestivamente” no evento.

⁵⁰¹ Nesse caso, trata-se tanto dos meios como dos contextos – a imaterialidade e a seletividade - em que são empregados os recursos tecnológicos nas práticas musicais. Considera-se as articulações entre espaço e tempo nos quais se desenrola o processo de performativo que constrói a apresentação ao vivo *on line* como perenidade, sua presentificação, haja vista a sua disposição no ambiente virtual para apreciação em outro tempo.

Por isso justifico o conceito de invenção como a sustentação teórica da leitura que proponho, pois está assim colocada nesses processos mediados de interação a agência dos indivíduos, das instituições, dos meios tecnológicos e da própria canção – em uma palavra, um conjunto discursivo –, sendo que esta é a razão final de todo o processo.

9.2. O Festival Jambu Live

Dito linhas atrás, a invenção invoca agência. Acresça-se aqui que a agência necessariamente implica inovação e interações entre as partes, sejam harmônicas ou conflituosas. A invenção da música paraense contemporânea e a convenção que é marca do seu processo musical que, como já afirmei não permite que se sustente a tese de que se trata de uma música nova, mas sim um modelo discursivo novo que encontrou anteparo nesse referido processo musical como um mundo artístico que se desenrola nos tempos de globalização, não esteve à margem do processo social contemporâneo marcado pelas articulações características ensejadas pela tecnologia da internet. Mas, como exemplo de agência, essa invenção ainda tem como estrado elementos do processo de formação identitária, uma forma de ação como fator de divulgação de uma cultura musical que, embora seja invenção, também tem nuances de recuperação, aproximação e distanciamento, corolários da globalização.

O Festival Jambu Live⁵⁰² teve como proposta principal monetizar os artistas que, por causa da pandemia de Covid-19, se viram impedidos de realizar suas atividades. Nesse sentido, visou ser um meio para ajudar os vários artistas que tiveram seus shows e agendas cancelados. Também, como procuro mostrar mais à frente, estabelecer uma nova forma de relação entre os artistas e suas performances e o público.

Efetivamente, o festival é atividade que resultou da fusão de dois projetos, o Jambu Festival e o Conexões Periferia. Ambos são projetos financiados via emendas parlamentares de autoria do deputado federal Zé Geraldo e do senador Paulo Rocha, ambos do Partido dos Trabalhadores (PT). Quem esteve à frente da coordenação foi a professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará - UFPA⁵⁰³ Regina Lima. Segundo ela, o “evento atende a uma das [três] missões que a universidade tem: o ensino, a pesquisa e a extensão. [...]

⁵⁰² Jambu é uma planta muito comum na região amazônica, utilizada em vários pratos típicos da culinária local, como no tacacá, no vatapá e no pato no tucupi. Tem como característica o fato de que causa uma tremedeira nos lábios. Live é uma transmissão ao vivo *online*, forma de circulação do produto cultural, principalmente música, que passou a ser muito comum no contexto da pandemia de Covid-19.

⁵⁰³ Juntamente com o Instituto de Letras e Comunicação da UFPA, Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP), Pró-Reitoria de Extensão da UFPA e Ministério da Educação. Apoio do Shopping Grão Pará, Instituto de Ciência da Arte da UFPA e Cultura Rede de Comunicação. Ao todo foram 18 dias de apresentações.

É através dos projetos de extensão que a universidade dialoga com a sociedade”.⁵⁰⁴ Segundo o apresentador, na fala de abertura do segundo dia de apresentação ressaltou que:

O festival representa a valorização de vários artistas no momento extremamente difícil para o setor cultural no momento de pandemia. O Jambu Live consolida a missão de extensão da universidade. É o conhecimento ultrapassando os muros e chegando para diversas pessoas. O Festival é um marco na história da Universidade e exemplo da boa utilização dos investimentos públicos. O Jambu representa respeito, a diversidade cultural, a solidariedade e muita esperança para todos nós. É a valorização dos artistas independentes, valorização da cultura paraense e do ensino gratuito.

O Festival Jambu Live⁵⁰⁵ teve como curadora⁵⁰⁶ a cantora Alba Mariah. Certamente por intermédio da sua atuação na cena da canção local e seu lugar no mundo artístico paraense, cujo montante de capital social também tem na sua formação mais de duas décadas atuando como cantora da Amazônia na Europa, a formação do *casting* de apresentações musicais foi forjada a partir do mote recorrente nas festivalizações na cidade: a unidade da diversidade. Assim, as apresentações foram formadas por propostas de artistas dos mais diversos estilos e gêneros atinentes na cidade nos últimos anos. Ao todo, foram mais de 50 artistas da cena local que se apresentaram no evento que transcorreu do dia 23 de outubro ao dia 20 de novembro, quando encerrou com as apresentações desse dia fazendo uma homenagem à cantora Ana Paula Castro, que havia falecido dias antes em decorrência de complicações da Covid-19.

De fato, acompanhando as apresentações ao vivo *on line* uma primeira questão pode ser destacada para ser tratada, qual seja, os processos de interação entre público e os artistas mediados pela internet permitiram uma forma interessante e nova de lidar com essa relação no processo musical. Assim, nos intervalos das apresentações ou nos espaços entre uma música e outra o público que interagiu através de um chat – as lives foram veiculadas pelo canal do evento no YouTube⁵⁰⁷ – emitiam opiniões, comentários e faziam perguntas, tanto para os artistas que se apresentava como para outras pessoas no chat.

⁵⁰⁴ “Festival Jambu Live levará mais de 60 espetáculos para a internet”. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/12028-festival-jambu-live-levara-mais-de-60-espetaculos-para-a-internet>. Acesso: 9 mai. 2021.

⁵⁰⁵ Aqui tratarei apenas da parte musical do festival, que também contou com apresentações de artes cênicas, para o qual foram selecionados 15 grupos, cuja curadoria ficou a cargo de Ana Flávia Mendes.

⁵⁰⁶ O responsável pela seleção e pela exposição do material, nesse caso os artistas e suas performances, que compuseram a ocasião festiva. A curadoria é uma função de um prestador de serviços que assim o faz por ser reconhecido como o detentor de um saber técnico especializado, o que denota que essa sua função também é uma performance enquanto ação, interação e relação (SCHECHNER, 2013).

⁵⁰⁷ O canal “Jambu Live”, nos momentos iniciais em que acompanho suas atividades, contabilizava 596 seguidores. Na última visita que fiz à página o canal contabilizava 1, 39 mil inscritos. Disponível em:

Normalmente, as lives que acompanhei geralmente tiveram um público cujo número variava bastante. Por exemplo, na primeira live, dia 23 de outubro, que durou 4 horas e 7 minutos, contou como uma média de 96 pessoas acompanhando. No entanto, nos dias seguintes as visualizações atingiram o número de 3,736 mil. As atrações desse dia foram as cantoras Joelma Klaudia – acompanhada pelos músicos Jonatas Gouveia (contrabaixo), Davi Amorim (guitarra) e Duda Silva (bateria); Silvinha Tavares, tocando violão e acompanhada por João Costa (percussão) e Ney Rocha (contrabaixo); o rapper Pelé do Manifesto e MC Everton e DJ Chaves; e o cantor Arthur Espíndola, acompanhado por Igor Nicolai (violão).

Os comentários destacaram, como era de se esperar, a diversidade reiteradamente proposta pela cobertura midiática sobre o evento, pois houve canção paraense, carimbó, pop, reggae, samba e hip hop. Ademais, foi lembrado por uma pessoa que comentou no chat do evento sobre “quando a UFPA fazia os festivais de música paraense na beira do rio”, nos anos 1980 e 1990.

De fato, a realização do evento on line foi a saída para a aplicação dos recursos que já haviam sido encaminhados. O Jambu Live foi o “primeiro grande evento de lives desse porte no Brasil, não do norte do Brasil, mas do Brasil”, ressalta a curadora do evento e cantora Alba Mariah. Consequência dessa novidade é que sua realização com transmissão completamente virtual acabou por ser visto pelos artistas como um “desafio”. A cantora Sammliz ressalta essa perspectiva em sua fala, ressaltando que se trata de uma novidade realizar uma apresentação em um festival ao vivo *on line*:

Toda forma de tocar, seja em casa, sozinha, entre amigos, apresentação virtual, para uma multidão, traz sentimentos queridos, intensos e variados. Afinal, é o que somos e amamos fazer. É sempre uma aventura nova. A [minha apresentação na] live será em formato completamente novo. Só o que posso dizer. Mas será bonito e intenso.⁵⁰⁸

Talvez a questão que mais se destaca é sobre as formas de interação por meio do Jambu, como parte integrante do processo musical na cena local contemporânea. Assim, as relações de sociabilidade são virtualmente praticadas por intermédio do evento. Cabe destacar que as relações entre os artistas foi um dos principais fatores que conorreram para a dinâmica do festival. Geralmente, artistas que estavam na “plateia” comentavam sobre as apresentações

https://www.youtube.com/channel/UCR508LB_y1Pj36MlvxlHaQA. As transmissões foram realizadas do prédio do Núcleo de Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

⁵⁰⁸ “Festival Jambu Live levará mais de 60 espetáculos para a internet”. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/12028-festival-jambu-live-levara-mais-de-60-espectaculos-para-a-internet>. Acesso: 9 mai. 2021.

dos colegas, procurando ressaltar as relações, lembranças de trabalhos juntos, o que pode ser lido como um meio de ratificar a ligação entre tais atores.

E nesse processo de ratificação das posições na cena por meio do acionamento de comentários que destacavam as parcerias, aparecem outros dois importantes pontos, a diversidade cultural e o espaço que o festival deu para a cultura popular. A cantora Priscila Duque, vocalista do grupo de carimbó Cobra Venenosa, procurou ressaltar a importância dessa diversidade e, principalmente, do meio pelo qual tal característica da cultura musical local pôde ser veiculada – a internet –, o que possibilitaria a que várias pessoas pudessem ter acesso à sonoridade da cultura musical paraense, que poderia atuar como uma espécie de “agentes de multiplicação cultural locais”.

Mas não apenas essa situação de divulgação e fortalecimento é importante no evento. Haja vista que os artistas precisam se manter, o pagamento proporcionado pelo evento garantiu um retorno financeiro para os artistas. Segundo a cantora:

Um festival como esse que consegue pagar um cachê razoável aos artistas, potencializar visibilidade e dispor de uma infraestrutura de qualidade para uma apresentação que entregue um bom show é fundamental, tanto do ponto de vista financeiro quanto do ponto de vista do alimento do artista. O show é o alimento do artista. O artista que não faz show é como um pássaro que não voa.⁵⁰⁹

Portanto, a atividade, as apresentações e o reconhecimento, tanto por parte do público como no pagamento de cachês aos artistas, foram os marcos fundamentais no processo do evento.

O segundo dia do evento – 24 de outubro –, que teve o tempo de transmissão de 4 horas e 3 minutos, apresentou Alba Mariah, com Foriano Santos (violão) e Delcley Machado (guitarra); Leona Vingativa, com Arthur Kunz (bateria); Rosa Cor, com Quiure (violão), João Ricardo (bateria) e Diogo Rezende (teclados); e Jeff Moraes e banda. Sobre o evento, o cantor Jeff Moraes assim se pronunciou em sua durante sua apresentação:

Diversos diferenciais [tem o Festival], mas um de destaque é a pluralidade que esse festival tem. Bacana a gente ver artistas que estão há muito tempo nessa trajetória de fazer arte na Amazônia, artistas reconhecidíssimos que servem para todos nós [novos artistas] como fonte de inspiração e a gente tá aqui dividindo o palco com grandes nomes que já passaram por aqui. [O Festival] juntou artistas que servem de influência pra quem tá chegando agora, louco pra mostrar trabalho, subindo nesse palco e cantando pra vocês. [...] Vamos seguir todos os artistas [nas redes sociais virtuais], se conectar e fortalecer nossa cultura.

⁵⁰⁹ Idem.

Do relato se destaca a inevitável situação de fluxo contínuo das transmissões gerada pelo evento e o crescente *following* aos trabalhos dos artistas como os novos elementos da atual forma de interação social, agora mediada pelas redes sociais virtuais. Efetivamente, o Jambu Live foi um espaço institucional para apresentações dos artistas da cena local. Daí porque destacar que em seu processo musical foi um ritual que funcionou com esse objetivo de intercessão entre artistas de gerações distintas, legitimando posições no mundo da canção.

No terceiro dia se apresentou STRR, um DJ que dedicado à música eletrônica, e que também produziu trabalhos de outros artistas que se apresentaram no evento, como a cantora Sammliz e o cantor e compositor Arthur Nogueira. Em seguida, o Trio Chamote, formado por Luizinho Lins (banjo), Charles Matos (bateria) e Silvio Barbosa (flauta) tocou carimbó instrumental, produções autorais que resultaram da fusão dos trabalhos dos artistas que se reuniram a partir dos contatos que entrelaçaram no espaço do Instituto de Arte do Pará (IAP), a partir das bolsas de experimentação e pesquisa que o referido instituto promoveu sobre ritmos regionais, carimbó e marujada. Em seus comentários, o banjista do grupo acentuou a novidade de forma de apresentação em lives, sem público, como um processo que desencadeia interferências no fazer musical, instigando a “imaginação” dos artistas com relação às – novas – sensibilidades e as consequentes formas de interação mediadas no ambiente virtual.

Também tocou carimbó, o grupo Cobra Venenosa com sua proposta de renovar o carimbó tradicional a partir de uma utilização militante de temáticas como a questão do negro e da mulher na sociedade amazônica contemporânea. A apresentação no Jambu Live teve como fundamentação a utilização do festival como um *lugar de canção* da música paraense no ciberespaço para mostrar “para o mundo inteiro a potência do carimbó.” Por ser um ritmo regional conhecido, certamente o mais conhecido, pode ser acionado como um meio para fazer emergir elementos pontuais para serem discutidos como demandas de questões sociais.

A terceira noite do Festival encerrou com a apresentação de piano em um instrumental latino-amazônico - representado iconologicamente nas camisas de estampas coloridas dos músicos -, intitulado “Piano Mestiço”, um repertório que procurou mostrar, como o nome do show acena, a mistura de ritmos em suas influências na trajetória do músico: a música negra caribenha e a música amazônica-brasileira. O pianista, arranjador, professor formado em Licenciatura em Música pela Universidade Estadual do Pará, UEPA, Davi Benitez foi acompanhado por Willys Benitez (bateria), Bruno Mendes (percussão) e Príamo Brandão (contrabaixo), destacados nomes do mundo da canção paraense.

A apresentação do quarto dia de festivalização se iniciou com Marcelo Sirotheau (voz e violão) acompanhado por Alcides (percussão) em um repertório de música autoral formado basicamente por composições que integram o disco Documento, que na época do evento estava em fase de produção, e outras do cancioneiro nacional, como músicas de Caetano Veloso e de Chico Buarque. Em seguida, o grupo de choro Mercado do Choro – Carla Cabral (cavaquinho), Diego Santos (violão 7 cordas), Tiago Amaral (clarinete) e (percussão) tocou música instrumental do gênero choro, composições autorais e de outros compositores.

As duas últimas atrações foram de artistas do carimbó, um mais estilizado – eletrificado - e outro mais raiz – pau e corda. O terceiro show da noite foi da, assim nomeada na cena, “internacional” Nazaré Pereira, cantora amazônida – acreana-paraense - com larga carreira na Europa, onde se consagrou como cantora da Amazônia. Ela foi acompanhada pelos músicos Príamo Brandão (contrabaixo), Davi Amorim (violão) e Rafael Barros (percussão). No repertório, canção paraense e carimbó. E o último show desse dia de transmissão foi do grupo de carimbó Caçulas da Vila, com uma representação musical que “procurou mostrar em suas músicas a dura vida de quem vive a depender dos rios”, como ressalta o apresentador ao anunciar o grupo.

O dia 5 do Festival inciou com a cantora Larissa Leite. Embora identificada como cantora de samba, tocou música autoral, cujo repertório se esteve pautado no pop, inclusive pela formação da banda que a acompanhou: bateria, baixo, guitarra, piano e saxofone. Acerca dessa sua pegada mais pop no show, a cantora fez o seguinte comentário:

Esse processo [de mudança de sonoridade] foi bem demorado. Como eu comecei no samba eu fui muito rotulada. Eu me rotulava também. Eu sempre tive vontade de fazer um show com todos os ritmos, acho que tudo é muito bonito [todos os gêneros?] pra cantar. Então, eu sempre essa vontade de ser reconhecida como cantora e não como sambista. O samba não saiu de mim, eu continuo fazendo samba, mas eu me permiti fazer meu autoral, que tem um cheirinho de samba, tem muita música brasileira, entendeu? Eu tô misturando tudo. É o que eu amo.

Sobre proposta e dinâmica do Jambu Fest e o processo de fazer música no ambiente digital diz:

Apesar de ser nova eu não sou muito boa com a internet. Mas nesse período de pandemia eu tive que me virar. Eu tô nesse processo de conhecer ainda, de divulgar o que eu canto, mas é isso, eu tô ainda meio confusa. Eu gosto muito do “ao vivo”, de sentir as pessoas. A internet não traz isso, mas ela conseguiu me aproximar [do público] muito mais do que antes.

Portanto, a novidade do fluxo do processo musical no ciberespaço via Jambu Live tem aí uma característica interessante, que é ter servido de auxiliar à divulgação do trabalho da cantora e, também, como promotor de possibilidade de ganhar de experiência nessa nova forma de apresentação de trabalho e relação com um público remoto. Sobre a prosposta de ser uma plataforma de lançamento para a “música independente”, haja vista que é um Projeto de Extensão da UFPA, como já foi dito, durante as lives, reiteradamente se procurava destacar as redes sociais do evento e dos artistas – o Instagram e Facebook dos artistas é projetado na tela durante suas apresentações tecendo as combinações que formam o que foi chamado de *ecossistema de mídia conectada*⁵¹⁰ – como os lugares onde se poderia encontrar mais informações sobre os trabalhos dos artistas.

No formato “voz e violão” a apresentação seguinte foi do cantor e compositor Arthur Nogueira, que também comentou sobre desafio que é para o artista tocar sem público, “imaginado as pessoas do outro lado”. Ao longo de sua apresentação no chat comentários de Giselle Griz, Diego Xavier, Juliana Sinimbú e Joelma Klaudia.

Allan Carvalho apresentou-se com Marcio Jardim (percueria), William Jardeim (guitarra) e Wesley Jardim (contrabaixo) seu repertório pautado na perspectiva do regional-global. Para encerrar esse dia de festival se apresentou o grupo instrumental Cumbuca Jazz, formado por Kim Freitas (guitarra), Jonatas Gouveia (contrabaixo), Duda Silva (bateria) e Antonio Abenatar (saxofone). Nesse trecho estão importantes nomes da cena local, atuantes com participação em vários projetos.

No sexto dia se apresentaram Mário Moraes, acompanhado por Ziza Padilha (violão), Duda Silva (bateria) e (saxofone e violino). Novamente, no chat o termômetro da apresentação esteve marcado pela interatividade dos artistas da rede social do músico: Giselle Griz, Dayse Adário, César Escócio, Nean Galúcio, Tadeu Pantoja e Joelma Klaudia tecendo elogios para a apresentação, além de “conversarem” entre si. Essa circularidade cancional também se apresenta como fundamental para a estruturação das formas de atuação no mundo.

O percussionista Jotapê, referenciado na cena como o “o mito da percussão nativa” apresentou, acompanhado por banda, seu show de músicas instrumental autoral, seguido pela apresentação da cantora Sammliz. Esse dia de festival foi fechado com a apresentação de Bilão

⁵¹⁰ “Todas as plataformas combinadas constituem o que eu chamo de ecossistema de mídia conectada – um sistema que alimenta e, por sua vez, é alimentado por normas sociais e culturais que expandem simultaneamente em nosso mundo cotidiano. Cada microssistema é sensível a mudanças em outras plataformas do ecossistema: se o Facebook altera suas configurações de interface, o Google reage alterando seus ajustes de plataformas, se a participação na Wikipedia diminuir, as soluções algorítmicas do Google podem fazer maravilhas.” (VAN DIJCK, *apud*. JANOTTI JR., 2020, p. 13).

da Canção, sambista de reconhecida trajetória na cena e no circuito de samba da cidade. Acompanharam-no Marcelo Ramos (violão 7 cordas), Tiago Amaral (clarinete), (cavaquinho), Bruno Mendes (surdo) e (pandeiro).

No dia 7 do Jambu Live, um clarinete e um violão 7 cordas, tocados respectivamente por João Marcos Palheta e Camila Alves, que formam o Clarão Duo, apresentou músicas autorais. Músicas autorais também foram apresentadas por Renato Torres no seu show, acompanhado por Jotapê (percussão) e Rodrigo Ferreira. Nanna Reis e Alfredo Reis se apresentaram com os músicos Ziza Padilha (violão) e Barilow (percussão). Um repertório autoral de “músicas amazônidas” também foi a proposta da dupla para a apresentação. Encerrou o dia de apresentações a cantora Gigi Furtado com banda. O repertório foi construído com canções clássicas do cancioneiro paraense – como as já citadas ao longo do trabalho, oq eu denota suas agências na cena, “Foi Assim”, “Ao pôr do sol”, “Belém-Pará-Brasil”, “Pecados de Adão” – em uma pegada pop, o que significa a retomada em reiteração da lógica de acionar o tradicional por meio de uma leitura moderna.

Como se pôde ver até aqui, as formas de reconhecimento da cultura musical paraense por meio da festivalização do Jambu Live prescindiram de uma ordem necessariamente sonora, haja vista 1) os elementos para-musicais acionados nas construções da discursividade dos artistas – estilos de vestimenta, reconhecimento da competência e atuação do campo político, comportamentos e falas; e 2) a “diversidade” de gêneros acionada como mote de convergência e legitimação do que é a música paraense contemporânea como um processo. Dessa forma, para se reconhecer como música paraense – uma cultura musical – a comparação torna-se inexistente para os artistas; o mesmo vale para o público que assiste a apresentação. Ou seja, não existe mais uma ordem de sonoridades pautada em modelos sonoros-musicais como há algum tempo era comum no mundo musical.

Ademais, cabe somar a isso uma outra camada de leitura, que é atentar às transformações pelas quais as formas de interação contemporâneas estão passando devido à revolução digital. Embora muito se discuta e busque alavancar a ideia de que o receptor é agora um protagonista no processo comunicacional, ainda as mídias e mediações são o eixo da estruturação da leitura. Dessa forma, a discursividade de uma festivalização como o Jambu Live, embora não ignore ou rejeite a possibilidade de complementação – e é notório o papel de agente do público, basta atentar às conversas/mensagens no chat – aos shows, tomando estes como um enunciado, não necessariamente e efetivamente o posicionamento de quem interage

escapa às propostas do evento: a revitalização no processo musical, a interação social entre os artistas novos e os consagrados e o incentivo à produção cancional.

De toda forma, pode se ver que a festivalização demonstrou que há pressupostos para as novas formas de comunicação da produção cancional no mundo da canção paraense contemporânea, desde que se considera o peso – e a necessidade – das novas tecnologias como elementos incontornáveis ao processo. E aqui cabe ressaltar a agência dos atores em dois níveis de interação: um que se processou no círculo dos artistas, e outro que considerou a percepção do “público” que estava na interface. Isso reitera o que foi dito anteriormente, que se faz necessário considerar a dimensão contextual do evento para que o processo de interação se mostre como portador de uma discursividade e de um sentido. Para o mundo da canção paraense o Jambu Live não foi meramente virtual, porque acionou os elementos necessários para a manutenção da perspectiva de um mundo artístico, que é a relação real na cena local. O quadro abaixo sistematiza o processo cancional nessa cena por meio da identificação artista-gênero no Jambu Live:

Quadro 17: artistas e o mix de gêneros no Jambu Live

Dia	Artista	Artista	Artista	Artista
23/10	Joelma Kláudia (MPB, canção paraense, rock, pop, reggae)	Silvinha Tavares (MPB, carimbó, canção paraense)	Pelé do Manifesto e MC Everton (Hip Hop, carimbó)	Arthur Espíndola (Samba)
24/10	Alba Mariah (MPB, canção paraense)	Leona Vingativa (Tecnolody)	Rosa Cor (MPB, canção paraense)	Jeff Moraes (MPB, canção paraense, pop)
29/10	STRR (Música eletrônica)	Trio Chamote (Instrumental, carimbó)	Cobra Venenosa (Carimbó)	Davi Benitez (Instrumental)
30/10	Marcelo Sirotheau (MPB, canção paraense, autoral)	Mercado do Choro (Choro)	Nazaré Pereira (Carimbó)	Caçulas da Vila (Carimbó)
31/10	Larissa Leite (Samba, reggae, pop)	Arthur Nogueira (MPB, canção paraense)	Allan Carvalho (MPB, canção paraense)	Cumbuca Jazz (Instrumental)
5/11	Jotapê (Instrumental)	Mário Moraes (MPB, canção paraense)	Sammliz (Rock, pop)	Bilão da Canção (Samba, pagode)
6/11	Clarão Duo (Instrumental)	Renato Torres (MPB, Canção paraense)	Nanna Reis e Alfredo Reis (Canção paraense)	Gigi Gurtado (Samba)
7/11	Delcley Machado (Instrumental)	Bruno BO (Hip Hop)	Trio Manari (Instrumental)	Rafaela Travassos (Samba)
12/11	Giselle Griz (Canção paraense, rock, pop, MPB)	Florianos Santos (MPB, Canção paraense)	Olivia Melo e Diego Xavier (Samba, canção paraense)	Vozes de Fulô (Carimbó, ritmos tradicionais)
13/11	Luis Girard	Jade Guilhon (Instrumental)	Karen Tavares e Carol Araújo	Lauvaite Penoso (Carimbó estilizado)

	(Canção paraense, brega)		(Samba)	
14/11	Rafael Lima (Canção paraense)	Adamor do Bandolin (Choro)	Olivar Barreto (MPB, canção paraense, pop)	Keila (Tecn melody)
19/11	João da Hora (Samba)	Trio Lobita (Samba, choro. MPB, canção paraense)	Márcio Farias (MPB, canção paraense)	Iara Mê (Pop, rock, MPB)
20/11	Aposta Jambu: Renan Andrade e João Daibes	Dayse Adário (Canção paraense, MPB, blues)	Leandro Lê e Luizinho Moura (MPB, samba)	Ita Lemi Sinavuru (Afoxé, ijexá, samba-reggae)
-	-	-	-	Mariza Black (Samba)

A identificação artista-gênero é aqui representada a partir das rotulações efetivadas pela cobertura midiática e partir de conversas com artistas que se autodefiniram como de “gênero tal”. Também, alguns preferiram rejeitar a rotulação/identificação usando, comumente, a fala de que “apenas fazem música”. No entanto, para o processo essa rotulação como identificação no mundo é um requisito fundamental. Sobre essa questão, cabe retomar o imbróglio da “classificação musical”: o que define a classificação de um gênero musical?

Notadamente, tal problema é ainda mais consistente no cenário contemporâneo, haja vista que isso é uma necessidade para o universo de compartilhamento de música em ambientações digitais (JANOTTI JR., 2020), embora para o público consumidor isso não signifique “um” problema para seu consumo. Essa classificação em classe, faixa etária, gênero, língua e raça serve para estabelecer quadros no cenário cultural, que por sua vez incidirão de alguma forma no consumo. E nas ambientações digitais, as categorizações e os gêneros musicais são as formas de captação e sistematização. Assim,

[Nas ambientações digitais] as categorizações e gêneros são compreendidos como dispositivos (malhas elásticas, pervasivas e conexas) que delimitam e transformam a materialidade da produção, circulação, consumo e apropriação do que se nomeia como música. Como todo processo comunicacional, estas ambientações abrigam tanto partilhas em torno de um comum, como violências marcadas por exclusões. Mas a rotulação da música em gêneros musicais não é algo recente. Antes mesmo do advento da música gravada já havia a pressuposição de distinções entre música erudita e música popular. [...] Além dos aspectos sonoros, gêneros musicais englobam performances de escuta, posicionar-se e ser posicionado pelos mercados e sentir-se parte de comunidades que partilham gostos e valores em torno das categorizações musicais. Observa-se que para além dos elementos estético-sonoros que delimitam a etiquetagem dos gêneros musicais, o valor no mundo da música também está conectado aos formatos de troca e circulação, bem como às performances materializadas nas escutas musicais (JANOTTI JR., 2020, p. 14).

Portanto, o reconhecimento do gênero no mercado simbólico, e mesmo no mercado da finceiro da música, é um elemento pontual formação “estrutural” que se vale das possibilidades dadas pelo próprio campo, haja vista que quem diz *qual é gênero* de tal música e é qual a sua “finalidade” de estar ali, como a portadora de valor social e cultural em determinado contexto – ou evento, caso das festivaliações como *lugar de canção* tal qual o Jambu Live – é a resultante das evocações em circularidade manifestada pelos atores envolvidos.

Normalmente, os artistas que buscaram se encaminhar por uma apresentação “mais MPB paraense” procuraram acionar as canções do conjunto de clássicos do cancioneiro local, muitas vezes estilizadas, o que é comum em diversas apresentações. Ainda assim, a classificação no gênero “música popular paraense” geralmente não era uma ação do artista, que preferia utilizar termos como “canção da nossa terra” ou “música brasileira feita na Amazônia”. A identificação da música em gêneros/estilos/categorias tem, portanto, um sentido de convenção, na medida em que orienta a circulação e a audição, mediando a relação do artista com o consumidor.

Nesse ponto, cabe salientar que as regras técnicas e formais e as regras semióticas (JANOTTI JR., 2020) compõem o processo de produção e circulação da canção paraense tal como apresentada em sua composição na ocasião do festival Jambu Live. Estiveram em ação ali o processo de produção de sentido, intertextualidades e paratextualidades, e a observação de técnicas de execução por parte dos artistas, o que valorizava os instrumentos – notadamente o aparato percussivo – e os elementos musicais (ritmo, harmonia e melodia) na estrutura da construção da canção, ou seja, da soma entre palavra e a sonoridade.

Ilustra isso a observação do sétimo dia de apresentação. Nesse dia, o guitarrista Delcley Machado se apresentou com Thiago Belém (bateria), Adelbert Carneiro (contrabaixo) e Jacinto Kahwage (piano). O repertório de música instrumental foi o mote do grupo fomado por importantes nomes do mundo da canção. Em seguida, o rapper Bruno B.O. fez sua performance. A terceira atração da noite foi o grupo de percussão Trio Manari, formado por Kleber Benigno, Nazaco Gomes e Márcio Jardim, que se apresentou acompanhado por Wesley Jardim (contrabaixo) e William Jardim (guitarra). Finalizou esse dia a cantora de samba Rafaela Travassos.

No dia 8 do Festival, Giselle Griz, cantora, violonista e gaitista tocou acompanhada por Moizés Freire (violão), uma versão instrumental da canção “Pauapixuna”, outro clássico do cancioneiro paraense, composição de Paulo André Barata e Ruy Barata. Sua apresentação foi seguida pelo pronunciamento do Deputado Federal (PT) Zé Geraldo, autor de uma das emendas

parlamentares que patrocinou o evento. O segundo artista que se apresentou nessa noite foi Floriano Santos, reconhecido músico, arranjador e ganhador de festivais na região, “um dos maiores e mais importantes compositores desse país” como escreveu uma pessoa no *chat*, que se apresentou em um formato voz e violão. Cabe destacar que tanto Giselle como Floriano acenaram à perspectiva política em suas apresentações, a primeira evocando participação política e o segundo por meio de uma canção que tem como tema o movimento da Cabanagem – “Ceia de Anhangá”, parceria com José Maria Trindade. Em seguida Olivia Melo (cantora) e Diego Xavier (violão) se apresentaram acompanhados por Bruno Mendes (bateria), Príamo Brandão (contrabaixo) e Junior Andrade (clarinete). O grupo Vozes de Fulô encerrou a noite tocando “ritmos regionais”.

Na apresentação do dia 9 de festival Luis Girard cantou bregas e boleros, acompanhado por Jonatas Gouveia (contrabaixo), Davi Amorim (guitarra e violão), Sidney Lima (percussão) e Felipe Ricardo (saxofone). Jade Guilhon tocou violino e bandolin, acompanhada por Márcio Jardim (percussão) e João Diabes (piano). A terceira apresentação foi da dupla Karen Tavares e Carol Araújo, acompanhadas por Marcelo Ramos (violão 7 cordas), Carla Cabral (cavaquinho) e Kleber Benigno (percussão). Encerrou a noite o grupo Lauvaite Penoso, tocando “carimbó estilizado”.

Quadro 18: Jambu Live em números no ambiente digital⁵¹¹

Live	Duração	Dia da semana	Visualizações no canal
Estreia	4:07:00	Quinta-feira	3.739
# 2	4:03:41	Sexta-feira	3.074
#3	4:45:30	Quinta-feira	910
#4	4:05:31	Sexta-feira	967
#5	4:15:20	Sábado	1.011
#6	3:57:21	Quinta-feira	1.622
#7	4:07:56	Sexta-feira	1.342
#8	3:48:40	Sábado	1.135
#9	4:11:08	Quinta-feira	1.348
#10	3:57:20	Sexta-feira	1.327
#11	4:10:31	Sábado	1.312
#12	4:07:50	Sexta-feira	1.315
#13	5:34:30	Sábado	1.902

Uma olhada no quadro acima permite afirmar que de acordo com a realização das apresentações nota-se um decréscimo de visualizações. Cabe ainda ressaltar que se trata de visualizações no canal do evento, ou seja, de um material que ficou disponível no ambiente

⁵¹¹ O canal contabiliza 1,39 mil inscritos. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/JambuLive/videos>. Acesso: 21 de julho de 2020.

digital. Dois pontos podem ser destacados da leitura em comparação com as observações efetivadas no decurso do *following* da festivalização. No dia #3, uma quinta-feira, se apresentaram artistas “novos” da cena, três com música instrumental e um grupo de carimbó pau e corda. Esse é o menor número de visualizações no quadro, e foi marcado por um fluxo de público, cujo pico foi de 87 pessoas. Já o dia #Estreia, teve mais de três mil e setecentas visualizações, se apresentaram nomes consagrados da cena contemporânea, e no dia da transmissão ao vivo *on line* um fluxo de público que teve como teto 97 pessoas. Como se pode ver, as “visualizações” durante a transmissão, entre as que tiveram maior e menor visualização do que ficou disponível no ambiente digital, tem uma diferença de cerca de 10 “pessoas”.

Portanto, nesse cenário, embora ao fim e ao cabo se possa dizer que não há diferença entre as configurações de execução do artista, e que tal mudança ocorra apenas no polo da recepção – embora já se tenha dito que mesmo essa “recepção” é portadora de uma agência –, a associação entre os dispositivos e dinâmicas espaciais – materiais – e ciberespaciais – ambiente digital – impõem uma miríade de possibilidades de execução/leitura e leitura/execução aos atores, só que agora como uma “cena plugada”.

Em suma, é defensável que o Festival Jambu Live, como as festivalizações em tempos de interação na galáxia da internet como novo meio de comunicação, encetou modos referenciais que atuaram com as mesmas prerrogativas dos processos de interação *face to face* entre os artistas do mundo da canção: os comentários e remissões, tanto aqueles efetivados pelos artistas no palco, como as que eram “colocadas” no *chat*, serviram a ratificações, tanto de posição no mundo como na cena local. Desas forma, as práticas de sociabilidade no ambiente digital não se manifestaram de forma aleatória, como se pressupunha por se tratar de um ambiente elástico.

Por outro lado, a demonstração da cena local como um ambiente harmonioso, haja vista a convergência dos discursos dos atores envolvidos no Jambu Live, é um instrumento de maturação nos padrões de sociabilidade já encetados nos contatos físicos, pelo que se pôde levantar durante a pesquisa de campo. Assim, tanto público como atores acabaram por instituir uma perspectiva “comunitária”, de escopo do grupo sonoro, no ambiente digital. Dessa forma, isso caracteriza o aspecto “real” da cena; já foi dito que internet é uma extensão da vida como ela é e que isso serve, como todas as outras formas de interação, para a construção de identidades como materialização das afinidades dispersas espacialmente (CASTELLS, 2003), sobretudo, por meio de elementos sonoros e não sonoros (JANOTTI JR., 2020).

As definições em categorias musicais em diversidade convergente, o que foi o mote discursivo do Jambu Live, quando espaiadas no ambiente digital efetivamente puderam ter uma maior amplitude de raio de ação. Isso certamente tem peso político, no sentido de possibilidades de fortalecimento por meio de políticas culturais. Assim, as consequências dessa festivalização como uma manifestação da cena “plugada” teve como pontos fundamentais o fortalecimento das pontes entre os nós das redes sociais estabelecidas no mundo da canção popular paraense, tanto as distantes no espaço como as localizadas. Contribuições, interações, rupturas, conflitos, consumo, *labelings*, produção e circulação de material sonoro – inclusive o físico, como CD’s, e outras – tiveram que se adaptar a essa nova forma de interação por meio do suporte tecnológico que formata a ambientação digital que foi a festivalização Jambu Live, o ao vivo *on line* e o que está depositado no canal do YouTube do evento no ambiente digital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe um mundo de canção popular, algo bem articulado, com uma reconhecida unidade. Mas, como todo mundo artístico, ainda que de maneira tênue, este tem suas dissonâncias, marcações, fronteiras sociais, o que às vezes repercute nas formas de interação sociocultural. Ao longo do trabalho procurei “mostrar” que esse mundo é um universo cultural que no seu momento “agora” está inextricavelmente ligado aos processos desencadeados pela globalização. E, desta feita, tem suas marcas reconhecidas nos empreendimentos encetados, projetados e levados a cabo pelos atores sociais.

Aqui, a globalização é tomada como um aspecto da cultura contemporânea, um processo cultural. Ela é integração e diversificação. Ao mesmo tempo em que generaliza, gera controvérsias, promove bloqueios, assim também, descortinamentos. Dessa forma, afeta quase tudo no muito lugares que se ligam, e isso interfere nos padrões, valores e instituições sociais e nas formas de produção social - em uma palavra, no imaginário social. No final, há combinações que resultaram de interações mediadas, notadamente por meio eletrônico, como um instrumental carregado de valores (FEATHERSTONE, 1998; HANNERZ, 1997, APPADURAI, 1994).

Todavia, o localismo da música paraense também foi impactado por essa situação de transformações: não se rompeu com o “regionalismo musical” tal qual praticado em contextos anteriores, haja vista que os artistas que conseguiram auferir algum capital social no circuito nacional mais dilatado só o alcançaram por meio do acionamento da canção-valor paraense como “regional” – e em alguns casos por agentes do – no *mainstream* da música brasileira. Isso, de certa forma, corresponde meios de acionamento e manipulação simbólica de um regionalismo musical notadamente marcado pela sua dimensão discursiva.

Por outro lado, uma canção paraense que se afasta desse sentido regionalizado e que alçou certo grau de integração no cenário nacional também frutificou a partir de outras formas de simbolização pela diferenciação de uso da temática cancional.

Tais práticas se deram em decorrência de novas elaborações, invenções e reinvenções culturais que incitam a arranjos sociais que influenciam nas formas convencionais das sociações no processo musical que caracteriza as cenas desse mundo. Por meio dessa situação social, como uma indicação do problema que detectei e que procurei tratar etnograficamente está a ligação entre os atores, os lugares, os produtos e outras formas de manifestação que convergem para a construção e caracterização da cadeia sociocultural que é o mundo estudado.

Ademais, a relativa confusão em torno do “o que é a música paraense contemporânea”, para alguns agentes do meio se resolve com um “ela é tudo”. Isso já denota o seu caráter *proteano*: ela é multilinear, polissêmica, flexível e tem uma interessante capacidade de adaptação. Assim, a música popular paraense, como canção popular, é uma capacidade – por isso é uma atividade - de enfaixar os vários gêneros que eram/são historicamente delimitados a determinadas formas de consumo por determinados grupos sociais.

O carimbó se tornou patrimônio. O brega se tornou patrimônio. Sem dúvida, essas patrimonializações, constam como uma camada fundamental no mundo da canção paraense, em seu repertório e na atuação artística e performática dos artistas. Novamente, mais invenção e convencionalização a desencadear projeções que ultrapassam fronteiras de gênero musical, gosto social e promovem formas de interação cada vez mais expansivas, dilatando ainda mais os limites disso que é o mundo cancional.

A declaração “Eu sou de um país que se chama Pará”, evocação retirada de uma música da dupla Paulo André e Ruy Barata, por outro lado, também exaspera a negação dessa limitação que o circuito nacional destinou à música paraense, ou do Norte com um todo. E ela é acionada como um mote de reivindicação pelo reconhecimento da “grandiosidade da nossa região, da nossa cultura”, como ressalta um interlocutor. Com isso quero dizer que a dupla “reivindicação por inserção” – “negação dessa inserção” no circuito nacional é um instrumento fundamental no discurso cancional local. O que procurei mostrar é que essa identidade musical se encaminha numa perspectiva de ser “a-regional” mas que, no entanto, não se vê ainda com legitimidade suficiente para compor o cenário nacional se não for pela convenção de ser regional.

Mas a canção paraense mudou. Um pouco, pelo menos. Os limites físicos foram transpostos pela internet e os processos globalizadores exerceram e exercem, importante papel nessa incipiente metamorfose na música paraense. Por isso a música popular paraense de cariz cancional não é nova. Nova talvez seja a sua “cara”, mas o elemento axial ainda é o recorte e a atualização, pela invenção, do tradicional – o carimbó, o brega, a guitarrada como produtos *cult*. Lembro de uma fala da cantora Nazaré Pereira, em uma apresentação, em que ela falava sobre aquilo que citei no início desse trabalho. Seguindo a cantora, ela foi cantar no início da sua carreira “o que ninguém queria cantar, a música regional, o carimbó, porque as pessoas achavam cafona”. Isso vale para o brega, para a guitarrada, os quais agora ocupam o mesmo espaço social nas cenas local e translocal.

No entanto, esse “cafona” foi motivo cancional para atotres sociais da geração “atual”: A cantora Aíla regravou brega, assim como as cantoras Sammliz, Lia Sophia. A cantora

Luê Soares gravou carimbó, assim como Camila Honda gravou carimbó, Nanna Reis gravou lambada, para ficarmos com nomes artísticos femininos de destaque nesse mundo cancional paraense que retomaram a “tradição” como temática para suas releituras inspiradas em elementos de modernidade, ou “atualizações”, algumas mostrando as influências de elementos culturais externos.

Essa detecção da releitura – ou inspiração, como ressaltam alguns artistas -, foi notada por outros atores da cena, do que se valem para apontar um encaminhamento de leitura que vai para além das linhas imaginárias do regional como algo militante, mas sim estético. Segundo o cantor Olivar Barreto, vendo esse relativo abandono do regionalismo militante como benéfico, diz:

Essa música paraense de agora, dessa meninada, e alguns que não são tão meninos assim, não tem identidade [regional] como [uma que havia] nos anos 1980 talvez. Tenho orgulho da música do Pará, mas a turma que foi para o centro cultural do país, que se baseou em São Paulo, está certa, embora a sua música seja um ‘paraense’ já tocado pelos elementos da grande mídia [...] óbvio que isso interfere nas formas de produção e nos resultados. Eu acho é bacana ver as pessoas daqui lá fora.

De fato, propus que se pensa que há no mundo da canção paraense uma cadeia de cenas, notadamente as de dimensão local e translocal, porque se integram, compõem um conjunto justamente por apresentar implicações e contrapontos. E isso é resultado de um mundo que cada vez mais se globaliza, embora o pertencimento a um lugar seja um item ainda de grande peso nesse processo; embora seja uma música do mundo, a canção paraense é local porque tem uma base local, como procurei mostrar.

Ademais, há os artistas que “pensam” sobre essa questão é que procuram trabalhar sobre isso em suas produções, encetando diálogos – com outros lugares e artistas – por meio da música. Dessa forma, as produções localizadas/globalizadas vicejam, retroalimentando-se, fazendo emergir novas perspectivas. A globalização é feita disto: possibilidade de emergência de novas relações, construções, padronizações que encetam a ampliação do processo comunicacional, tanto em escopo local como o mais dilatado.

Assim, o evento Terruá Pará, na primeira década dos anos 2000, pode ser tomado como o ponto de inflexão nesse outro momento da música paraense, quando propugnou a unidade da diversidade, lançando os artistas que se afirmaram no circuito nacional e um “trânsito” local-translocal-transnacional, visto que tais artistas paraenses desse cenário nacional puderam ser

tomados como pontes para outros artistas locais. Pelo menos, é um diálogo possível, dado que a internet facilitou muito tais possibilidades de interação.

Interações inter e intragrupal, e também para além dessas formações sociais, que se manifestam em um processo musical marcado por relações de conflito, no sentido simmeliano de harmonia e discórdia em relação dialética, que têm o mesmo peso, pois fortalecem cada vez mais as perspectivas de coesão: toda associação contém um elemento de conflito (SIMMEL, 1964). Como vimos, as festivalizações de música popular como ritos a marcar o processo musical na cena local, são um ótimo exemplo dessa perspectiva.

Todavia, ainda é preciso atentar ao fato de que o processo musical no mundo da canção é uma possibilidade narrativa que se desdobra em várias camadas – ou frentes. No filme “Ventos que Sopram – Pará”, a narrativa, em tom de documentário, teve como objetivo fazer um acompanhamento da trajetória da história da música paraense nos últimos 50 anos, quando, defende o filme, teriam surgidos e se afirmados os vários ritmos que hoje compõem o quadro cancional local. Mais instigante, tal “matéria prima” é de origem dos interiores do estado ou das periferias de Belém, uma “produção antológica audiovisual da música de raiz e da música contemporânea feita no Pará [cujo] objetivo é mostrar para o Brasil as produções variadas que os estado produz, pois para os eixos fora do norte alguns artistas já são conhecidos, mas muitos ainda não têm essa visibilidade”, destaca o diretor do filme, Roberto Barbieri.⁵¹²

Portanto, se em outros momentos da história da música paraense houve o “resgate da identidade regional”, por ora, embora interlocutores ainda usem o termo “resgate”, o que noto é o seu agenciamento, seja como mote discursivo, seja como produto cultural no mercado tanto de bens simbólicos como na indústria cultura. Logo, a produção está em constante troca – e agenciamentos – com essa condição de *estar localizada globalmente*. Parafraseando Ortega Y Gasset, a música popular paraense contemporânea é a *sua* circunstância, esteja onde estiver, ou seja o que for, atividade ou potência, regional ou global, cancional ou instrumental, ao vivo ou *on line*, porque quem a realiza são os artistas *localizados* e marcados que são pela carga cultural adquirida pelo seu *estar sem eu lugar*, cantando sua aldeia de dentro ou fora dela. Assim, esse trabalho procurou tratar de uma configuração social em curso, que é o mundo da canção popular paraense contemporânea, em sua convenção – coletiva - a impulsionar a invenção –

⁵¹² “Curta faz um passeio pela música paraense”. Jornal O Liberal. Belém, 17 out. 2021. Fieram parte da produção, 19 artistas da música local, entre os quais o guitarrista Pio Lobato, a cantora e compositora Dona Onete, o guitarrista Chimbinha, o guitarrista Manoel Cordeiro e outros. A “apresentação” ficou a cargo do músico Felipe Cordeiro.

individual e coletiva -, e daí se expandir, com as devidas legitimidades que o mundo da canção abordado engendra, da cidade para o mundo.

REFERÊNCIAS

1. Bibliográficas

ABREU, Regina. “Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação dos antropólogos nas questões do patrimônio”. *Revista Sociedade e Cultura* 2(8). Goiânia: Departamento de Ciências Sociais, FCHF/UFG, 2005.

ABREU FILHO, Ovídeo de. “Parentesco e identidade social”. *Anuário Antropológico*, 5(1), 95-118, 2018.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGIER, Michael. *Distúrbios identitários em tempos de globalização*. *MANA* 7 (2): 7-33, 2001.

_____. “Lugares e redes – as mediações da cultura urbana”. IN: NIEMEYER, Ana Maria de; GODOI, Emília Pietrafesa. *Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas (SP): Mercado das Letras, 1998. (pp. 41-63).

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALMEIDA, Rogério; CAMPELO, Lilian Cristina Holanda. “Dona Onete e o imaginário folk-Amazônico”. *RIF*, Ponta Grossa/PR, Volume 10, Número 21, p. 107-123, set./dez. 2012.

ALPÁR, Balazs. *Cross(ing) Over. Musicological and sociopsychological aspects of blending classical and popular music*. Viena: University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Popular Music, Theory and History of Popular Music, 2016.

ALVES, Caleb Farias. “A agência de Gell na antropologia da arte”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008.

AMARAL, Maria de Nazaré Camargo Pacheco. “Dilthey - conceito de vivência e os limites da compreensão nas ciências do espírito”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 27(2): 51-73, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. “Disjunção e diferença na economia cultural global”. IN: FEATHERSTONE, Mike (Coord.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. (pp. 311-327).

_____. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ARRAES, Luis Carlos Orioni de. *Tradição e inovação no cavaquinho brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília, 2015, 116p.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus, 2005.

_____. *Os limites do parentesco*. Lisboa: Edições 70, 1978.

BAENA, Talita Cristina Araújo; AMARAL FILHO, Otacílio. “O espetáculo musical Terruá Pará: a música popular massiva convertida em política de estesia”. *Contemporânea comunicação e cultura*. v.11 – n.02 – mai-ago 2013. (pp. 391-408).

BAKKE, Raquel Rua Batista. “Digressão sobre o campo: uma breve apresentação de ‘Por uma história da noção de campo’, de Bertrand Pulman”. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

BARNES, J. A. “Redes sociais e processos políticos”. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.) *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (pp. 171-204).

BARTH, Fredrik. *O guru, iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BAUMAN, Richard. “Verbal art as performance”. *American Anthropologist*, n. 77, 1975, (pp. 290-311).

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECK, Ulrich. *O que é globalização? Equívocos do Globalismo, Respostas à Globalização*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

_____. *A metamorfose do mundo: novos conceitos para uma nova realidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 2010.

_____. *Outsiders*. Ensaios de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. “Mundos artísticos e tipos sociais”. IN: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. (pp. 9-26).

_____. “Jazz Places”. IN: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, 2004. (pp. 17-27).

_____. “A Escola de Chicago”. *Mana* [online], 2(2): 177-188, 1996.

BENNETT, Andy. *Remembering Woodstock*. Aldershot: Ashgate, 2004.

_____; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian. *The Festivalization of Culture*. Griffith University: Ashgate, 2014.

_____; PETERSON, Richard A. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLACKING, John. “Música, cultura e experiência”. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. “A economia das trocas linguísticas”. IN: ORTIZ, Renato (Org.) *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983.

BOLAÑOS, Marina Alonso. *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: SB, 2008.

BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALABRE, Lia. “Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas”. IN: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CARAVEO, Saulo Christ. *A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. "O mal-estar da ética na antropologia prática". IN VICTORA, Ceres; OLIVEN, Ruben G.; MACIEL, Maria Eunice; ORO, Ari P. (org.): *Antropologia e ética: o debate atual no Brasil*. Niterói: Editora da UFF, 2004. (pp. 21-32).

CARVALHO, Ana Paula Comin de. “O que um inventário de referências culturais poderá dizer? Os desafios da atuação dos antropólogos nos processos de mapeamento, identificação e registro do patrimônio cultural das populações afro brasileiras”. *Campos* 11(1): 31-46, 2010.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. “Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará”. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 336-356, set./dez. 2019.

CASANOVA, Pablo Gonzales. “Colonialismo interno. Una redefinición”. *Conceptos e fenómenos fundamentales de nuestro tempo*. México: Universidad Autónoma de México, 2003.

CASTELLS, Manuel. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. V. 1.

_____. *A Galáxia da Internet. A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTRO, Fábio Fonseca de. “Comunicação, identidade e TV pública no Pará”. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, jul./dez. 2012. (pp. 149-167).

_____. “As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural”. *Contemporânea | comunicação e cultura* - vol.10 – n.02 – maio - agosto 2012. (pp. 429-445).

_____. *Entre o Mito e a Fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

_____. CASTRO, Marina Ramos Neves de. “É Tempo de Preamar. A política cultural de Paes Loureiro no Pará, entre 1987-1999”. *Políticas Culturais em Revista*, 2 (5), 2012. (pp. 65-82).

CASTRO, Maria Céres Pimentel Spínola. “Dilemas para a construção do espaço público brasileiro: controvérsias midiáticas”. IN: MAIA, Rousiley; CASTRO, Maria Céres Pimenta Spínola (Org.). *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (pp. 139-150).

CASTRO, Armando Alexandre. “Axé music: mitos, gestão e world music”. IN: MOURA, M. *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo*. Salvador: EDUFBA, 2011 (pp. 196-237).

CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Marco Antonio; GORDON, César. “O banjo, a abelha e as flores. Entrevista com Anthony Seeger”. *sociol. antropol.* Rio de Janeiro, v.08.02: 657–689, mai.–ago., 2018.

CAVIEDES, Mauricio. “Antropología apócrifa y movimiento indígena”. *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 43, enero-diciembre 2007. pp. 33-59.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. “Andar em la ciudad”. *Bifurcaciones*, nº 7, 2008, 17 p.

CHAGAS JÚNIOR, Edgar; LIMA, Andrey Faro de. “Da “origem” à “perda”: jogo identitário do carimbó”. In: CARVALHO, Luciana Gonçalves de (org.). *Patrimônio Cultural na Amazônia: inventários e intervenções*. Santarém: UFOPA, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil - Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo. 2002.

CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. IN: GONÇALVES, J. R. (Org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. (pp. 17-58).

_____. “Colecionando arte e cultura”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1995.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

COSTA, Antonio Maurício Dias. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: EDUEPA, 2009.

_____. “A Produção da “Música Cabocla”: a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960)”. *História* (São Paulo) v.34, n.1, p. 241-273, jan./jun. 2015.

_____. “Festa de santo na cidade: notas sobre uma pesquisa etnográfica na periferia de Belém, Pará, Brasil”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 197-216, jan.-abr. 2011.

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970)* (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

_____. “*Música de subúrbio*”: cultura popular e música popular na “hipermargem” de Belém do Pará. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2013.

DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter "anthropological blues". IN: NUNES, E. O. (Org.), *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. (pp. 23-35).

DARNTON, Robert. “O que é a história do livro?” revisitado. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155-169, jan.-jun. 2008.

DEL PICCHIA, Paulo Menotti. “Discos em construção – etnografia dentro de estúdios”. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 24, p. 117-139, 2015.

DEY, Dipanker. “Internal Colonialism”. IN: *The Encyclopedia of Political Thought, First Edition*. Edited by Michael T. Gibbons, John Wiley & Sons, Ltd. Published by John Wiley & Sons, Ltd., 2015.

DILTHEY, Wilhelm. *Selected Writings*. Ed. H. P. Rickman. Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

DURHAM, Eunice Ribeiro. “A pesquisa antropológica com populações urbanas”. IN: CARDOSO, Ruth C. L. *A Aventura Antropológica: teoria e pesquisa*. São Paulo: Paz e Terra, 1986. (pp. 17-38)

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza C. “Etnografia: saberes e práticas”. IN: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

_____. “Etnografia de e na rua: estudo de antropologia urbana. IN: ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza C. (Org.) *Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana*. Porto Alegre EdUFRGS, 2013. (pp. 21-46).

ELIAS, Norbert. *Escritos e Ensaios. Estado, Processo e Opinião Pública*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006. V. 1.

ERICKSON, Paul A.; MURPHY, Liam D. *História da Teoria Antropológica*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2015.

FEATHERSTONE, Mike. “Cultura Global: uma introdução”. IN: FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998.

FEIXA, Charles; LECCARDI, Carmem. “O conceito de geração nas teorias sobre juventude.” *Soc. estado*. 2010, vol.25, n.2. (pp. 185-204).

FELD, Steven. “Uma doce Cantiga de Ninar para a *world music*”. *DEBATES* nº 8. Caderno dos Programas de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2005. (pp. 9-39).

FERREIRA, João Sette Whitaker. *São Paulo: o mito da cidade-global*. (Tese Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. USP. São Paulo: 2003.

FIALHO, Vânia Melagutti. *Aprendizagens e práticas musicais no Festival de Música Estudantil de Guarulhos*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós Graduação em Música. Porto Alegre: 2014.

FIGUEIREDO, Napoleão; SILVA, Anaíza Vergolino e. *Festas de santo e encantados*. Belém: Academia Paraense de Letras, 1972.

FIGUEIREDO, Sílvio Lima (Org.). *Círio de Nazaré: festa e paixão*. Belém: EDUFPA, 2005.

FIX, Mariana. *São Paulo, cidade-global: fundamentos financeiros de uma miragem*. São Paulo: Boitempo, 2007.

FLEISCHER, Soraya. “Antropólogos ‘anfíbios’? Alguns comentários sobre a relação entre Antropologia e intervenção no Brasil” *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 11, volume 18(1): 37-70 (2007).

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the value of popular music*. Cambridge, MA; Havard University Press; Oxford University Press. 1996

_____. "The discourse of world music". IN BORN, G; HESMONDHALGH, D. *Western music and its others*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000 (pp. 305–322).

_____. "Can music progress? Reflections on the history of popular music". *Musicology*. 7. 2007. (pp. 247-258).

GARCIA CANCLINI, Nestor. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. NY: Clarendon Press - Oxford, 1998.

_____. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas." *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

_____. "A arte como um sistema cultural". IN: *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997. (pp. 142-181).

GNECCO, Cristóbal; GÓMEZ, Hernaldy. *El ojo del etnógrafo. Uma indagación sobre antropologia colombiana*. Popauán: Universidad del Cauca, 2010.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis*. New York: Harper and Row, 1974.

_____. "The Interaction Order". *American Sociological Review*, Vol. 48, No. 1, 1983. (pp. 1-17).

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HANNERZ, Ulf. "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional". In: *Mana*. N. 3, vol. 1, 1997. (pp. 7-39).

_____. *Explorando a cidade*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HALBWACHS, Maurice. "Anexo - A memória coletiva dos músicos". IN: HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre fronteira na Grécia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

HAYANO, David M. "Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects". *Human Organization*. Spring 1979, Vol. 38, No. 1. (pp. 99-104).

HENNION, Antoine. "Music Lovers. Taste as Performance". *Theory, Culture, Society*, 2001, 18 (5), pp.1-22.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2010.

HOBBSAWM, Eric. "Introdução: A invenção das Tradições". IN: *A Invenção das tradições*. HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: ZAHAR, 1983.

IKEDA, Alberto T. "Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração". IN: *Estudos Avançados* 27 (79), 2013. (pp. 173-190).

IANNI, Otávio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

INGOLD, Tim. "Trazendo as coisas de volta à vida. Emaranhados criativos num mundo de materiais". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INRC CARIMBÓ. Inventário Nacional de Referências Culturais Dossiê Carimbó. IPHAN, Belém do Pará. PA, 2013.

INRC. MANUAL DE APLICAÇÃO. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

JANOTTI JR., Jeder. "Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós*, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012.

_____. "Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia". IN: *Comunicação, Mídia e Consumo*. Escola Superior de Propaganda e Marketing São Paulo. Vol. 3. Nº 7. Pp. 31-47. Jul. 2006.

_____. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFGM, 2020.

JONES, Stacy Holman; ADAMS, Tony E.; ELLIS, Carolyn. *Handbook of Autoethnography*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2013.

KLIKSBERG, Bernardo. "Capital social y cultura, claves olvidadas". *Foro internacional*. México, v. 42, n. 3, jul./set. 2002. (pp. 454-496).

LEAL, Valéria. *Guig: Dicionário de termos, gírias e expressões musicais!* São Paulo: All Print, 2010.

LEAL, Ondina Fachel; ANJOS, José Carlos Gomes dos. “Cidadania de quem? Possibilidades e limites da antropologia”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 10, p. 151-173, maio 1999.

LEYMARIE, Isabelle. *Cuban Fire: The Story of Salsa and Latin Jazz*. New York: Continuum, 2002.

LEWIS, Oscar. *The Children of Sanchez, Autobiography of a Mexican Family*. New York: Random House, 1961.

LIMA, Deborah de Magalhães. “A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio amazônico”. IN: *Novos Cadernos NAEA* vol. 2, nº 2 - dezembro 1999.

LIMA, Andrey Faro de. “A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas”. *Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, v. 3, n. 5, p. 89-119, 31 mar. 2017.

LOBATO, Boanerges Nunes. *Guitarrada, um gênero do Pará*. (Trabalho de Conclusão de Curso). Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: CONACULTA FONCA; SMUC; INVESTIGACIÓ I CRIACIÓ MUSICALS, 2014

MACHADO, Ismael. *Decibéis sob mangueiras: Belém no cenário rock Brasil dos anos 80*. Belém: Grafinorte, 2004.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Etnografia como prática e experiência”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

_____. “Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole” IN: MAGNANI, Jose Guilherme C.; TORRES, L.L. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.

_____. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MANNHEIM, Karl. “O problema sociológico das gerações”. IN: FORACCHI, Marialice Mencarini. *Karl Mannheim. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982. pp. 67-95. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MARCUS, G. E. “Ethnography in/of the World System: The Emergence of MultiSited Ethnography”. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117, 1995.

_____. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia”. *REVISTA DE ANTROPOLOGIA*, SÃO PAULO, USP, 2004, V. 47 N° 1. (pp. 133-158).

MARTINO, Luis Mauro Sá. *Comunicação: troca cultural?* São Paulo: Paulus, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MATOS, Maestro Adelermo. *Música na Mata*. Belém: FUMBEL, 2001.

MATOS, Olgária. “*Ethos e Amizade: a morada do homem*”. IN: DOMINGUES, I. (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATOS, Arlindo. *Oureana de além-mar. Ourém, terra de moura*. Organização e introdução de elementos novos da história de Ourém. Ourém (PA), 2007. (On-line).

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*. Belém: CEJUP, 1995.

MENDES, Lorena Alves. “*Nós Queremos*”: o Carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MINTZ, Sidney. “A cultura como campo de batalha ideológica do sistema mundial moderno”. IN: FEATHERSTONE, Mike. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis (RJ):Vozes, 1998.

MIRANDA, Juliana; VIEIRA, Manuela do Corral; CAL, Danila. “Festival Se Rasgum: publicidade, imaginário e processos simbólicos no cenário musical paraense”. *Espaço e Tempo Midiáticos* - Revista do Grupo de Pesquisa Mídias e Territorialidades Ameaçadas - Vol. 2 N. 1 – Jan/Jul (2017). (pp. 18-23).

MORAES, Patrich Depailler Ferreira. *O “feitiço caboclo” de Dona Onete: um olhar Etnomusicológico sobre a trajetória do Carimbó Chamegado, de Igarapé-Miri à Belém*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2014.

MORAES, Cleodir da Conceição. *O Norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970*. Universidade Federal de Uberlândia. (Tese de Doutorado). Programa de Pós Graduação em História. Uberlândia, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, pp. 203-221. 2000

MORAIS, Sara Santos. “Modos de fazer e usar o INRC: reflexões sobre sua dimensão prática”. *Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia*, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

_____.; RAMASSOTE, Rodrigo; ARANTES, Antonio. “Trajetória e Desafios do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Entrevista com Antonio Arantes”. IN: *Revista CPC*, São Paulo, n.20, p.221-260, dez. 2015.

MOREIRA, Nélcio Ribeiro. *A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Pará. Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2014.

_____. *Movimento musical em Belém no contexto do regime militar. A década de 1970. (Trabalho de Conclusão de Curso). Bacharelado e Licenciatura em História. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de História, Belém, 2004.*

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

MOTA, Rodrigo. “Simmel e a Confiança”. *Revista Novos Rumos Sociológicos*. vol. 5, nº 7. Jan/Jul/2017. (pp. 25-39).

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. São Paulo: Autêntica, 2002.

_____. *Seguindo a canção: engajamento e indústria cultural na MPB (1959-1960)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001a.

_____. “Arte engajada e seus públicos (1955-1968)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, 2001b (pp. 103-112).

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. IN: *Revista História — Questões e Debates. MPB*. Editora UFPR: 1999. pp. 11-30.

NAVES, Santuza Cambraia. “A entrevista como recurso etnográfico”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, pp.155-164, jul./dez. 2007.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

NEDER, Álvaro. “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010. (pp. 181-195).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: Secult, 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Fernando. “Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba”. IN: *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

ORTNER, Sherry. “Poder e projetos: reflexões sobre a agência”. IN: GROSSI, Maria Pilar; ECKERT, Cornélia, FRY, Peter. *Conferências e práticas antropológicas*. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia – Goiânia, 2006. Blumenau: Nova Letra, 2007. (pp. 45-80).

PARK, Robert Ezra. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano.” IN: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. (pp. 26-67).

PAULET, Jean-Pierre. *A Mundialização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. “O antropólogo como cidadão”. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, 28(1):27-43. 1985.

PEREIRA, Ianá Souza. “Axé-Axé: o megafenômeno baiano”. *Revista África e Africanidades* - Ano 2 - n. 8, fev. 2010.

PERLONGHER, N. “Antropologia das Sociedades Complexas: identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margareth Mead”. *RBCS*, nº 22, 137-144, 1993.

PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

PETERSON, Richard A. “Problems in comparative research: The example of omnivorousness”. *Poetics*. October 2005. 33(5-6):257-282

PUTNAM, Robert D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RAMOS, Alcida R. “O antropólogo como ator político”. IN: ARANTES, Antônio A.; RUBEN, Guillermo; DEBERT, Guita (org.): *Desenvolvimento e direitos humanos: a responsabilidade do antropólogo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. (pp. 155-162).

RAPPAPORT, Joanne. “Mas allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración” *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 43, enero-diciembre, 2007, pp. 197-229.

RICCI, Maria Magda de Oliveira; “O fim do Grão-Pará e o nascimento do Brasil: Movimentos sociais, levante e deserções no alvorecer do novo Império (1808-1840)”. IN: GOMES, Flávio dos Santos; Mary Del Priori (Orgs). *Os Senhores dos Rios: Amazônia, margens e história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. (pp. 165-193).

_____; MAFRA, Alessandra Regina e Souza. “Do Folclorismo à História da Cultura na Amazônia: o percurso construído por Vicente Salles”. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 12, n. 1, p. 221-240, jan.-abr. 2017.

RICHARDS, Cara. “City Taverns”. *Human Organization*. Winter 1963, Vol. 22, No. 4, 1963. (pp. 260-268).

ROBERTSON, Roland. *Globalização: teoria social e cultura global*. Petrópolis: Vozes, 1999.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. “Etnografia: saberes e práticas”. *Revista Iluminuras*. v. 9, n. 21. 2008.

RODRIGUES, Carmen Izabel. “Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença”. *Novos Cadernos NAEA* v. 9, n. 1, jun. 2006. (pp. 119-130).

ROSA, Fernando. *Ondas Tropicais: A invenção da lambada e do beiradão na Amazônia moderna*. Brasília: Senhor F, 2019

ROTHER-NEVES, Iva; CHADA, Sonia. “Criação e prática musical no Projeto Pará Caribe: um fazer conjunto no Norte do Brasil”. *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Pelotas, 2019. (pp. 1-10).

SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SAMPAIO, Patrícia. “Administração Colonial e Legislação Indigenista na Amazônia Portuguesa” IN: GOMES, Flávio dos Santos; DEL PRIORI, Mary (Orgs). *Os Senhores dos Rios: Amazônia, margens e história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. (pp. 165-193)

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB?”. IN: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (pp. 25-36). (Vol. 1 – Outras conversas sobre os jeitos da canção).

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.

SASSEN, Saskia. *Sociologia da Globalização*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

SEEGER, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEGRE, Sandro. “Schutz and Becker on making music together: A note on their respective contributions to the sociology of music”. *Journal of Classical Sociology* 2020, Vol. 20(1) 64–79.

SCHAFER, Raymond Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHECHNER, R. *Performance studies: an introduction*. Londres/Nova Iorque: Routledge. Taylor & Francis Group, 2013.

SCHNITTKE, Alfred. “Polystylistic Tendencies in Modern Music”. IN: IVASHKIN, Alexander. *A Schnittke Reader*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002. (pp. 87-90).

SCHNEIDER, D. *American Kinship: a cultural account*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968.

SCHULTZ, Alfred. *Éléments de sociologie phénoménologique*. Paris: LHarmathan, 1998.

_____. “Making Music Together-A Study in Social Relationship”. *Social Research*, 18:1/4. 1951. 76 p.

SECRETO, Maria Verônica. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta: a fronteira amazônica no Governo Vargas”. IN: ALONSO, José Luis Ruiz-Peinado; CHAMBOULEYRON, Rafael. *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. Belém: Editora Açai/PPHIST(UFPA)/Centro de Memória(UFPA), 2010.

SILVA, Dedival Brandão da. *Os tambores da esperança: um estudo sobre cultura, religião, simbolismo e ritual na Festa de São Benedito da cidade de Bragança*. Belém: Falângola, 1997.

SILVA, Luiz Antonio Machado da. “O significado do botequim”. IN: KOWARICK, Lúcio (org.). *Cidades: usos e abusos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978, (pp. 77-113).

SILVA, Bernard Arthur Silva da. *Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. *Ruy, Paulo e Fafá: identidade amazônica na canção paraense*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010.

_____. *A invenção do carimbó: música popular, folclore e produção fonográfica (século XX)*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SILVA JUNIOR, Antonio Carlos Fausto da. *Canção para inglês ver: gêneros, identidades e relações de poder no carimbó e no brega*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do

Pará. Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia. Belém: 2015.

SILVA DOS REIS, Naieme de Cássia. *A Temática Amazônica na Obra de Alfredo Reis*. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura Plena em Música. Instituto de Ciências da Arte. Universidade Federal do Pará. UFPA, Belém, 2017.

SILVA, Elane Cristina Rodrigues da. *Festival da canção ouremense: uma referência cultural local dentro de uma perspectiva etnomusicológica*. Capanema (PA), 2013. 115 fls. Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

SILVEIRA, Flávio Leonel da. “A paisagem como fenômeno complexo”. IN: SILVEIRA, Flávio Abreu da; CANCELA, Cristina Donza. *Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: EDUFPA, 2009. (pp. 71-86).

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

SIMMEL, Georg. “A Filosofia da Paisagem”. *Lusofia Press*, Covilhã, 2009, 18 p.

_____. “Sociologia do Espaço”. *Estudos Avançados*, 27(79): 75-112, 2013.

_____. “A grande cidade e a vida do espírito”. *Mana*, 11(2): 577-591, 2005.

_____. *Questões Fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. *Conflict and The Web of Group-Affiliations*. Ontario (Toronto, CAN): Collier-Macmillan Canada Ltd, 1964.

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STOELTJE, Beverly J. “Festival”. IN: BAUMAN, Richard. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York: Ed. by Richard Bauman. New York, 1992.

STRATHERN, Marilyn. “Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen”. IN: *O Efeito Etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (pp. 23-76).

STRAW, Will. “Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music”. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, Oct. 1991.

_____. “Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas”. IN: DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. (pp. 9-24).

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

TÖNNIES, Ferdinand. “Determinação Geral dos Conceitos Principais (Livro I). IN: MIRANDA, Orlando de. (Org.). *Para ler Ferdinand Tönnies*. São Paulo: Edusp, 1995. (pp. 231-272).

TORRES GUILLÉN, Jaime. “El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova”, *Desacatos*, núm. 45, mayo-agosto, 2014. (pp. 85-98).

TROTTA, Felipe. “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise”. *Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, dez. 2008.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. Universidad del Cauca. CESO – Universidad de los Andes, 2011.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

_____. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.
VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Escritos de Filosofia II: Ética e Cultura*. São Paulo: Loyola, 2013.

VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade*. Ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. “O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia. IN: VELHO, Gilberto. *O desafio da cidade: novas perspectivas da Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. (pp. 13-22).

_____. “Observando o familiar”. IN: NUNES, E. O. (Org.), *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. (pp.).

_____; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. “Patrimônio, negociação e conflito”. IN: LIMA FILHO, M. F.; BELTRÃO, J. F.; ECKERT, C. (orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra/ABA, 2007.

VIANNA, Luis Werneck. “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB. IN: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 71-78. (Vol. 1 – Outras conversas sobre os jeitos da canção)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O nativo relativo". *Mana*, 2002. Estudos de Antropologia Social, vol. 8, n. I. (pp. 113-148).

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WARNIER, Jean-Pierre. *Mundialização da Cultura*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

WEBER, Tadeu. “A Eticidade hegeliana”. IN: CENCI, Angelo (Org.) *Ética, Racionalidade e Modernidade*. Passo Fundo: Ediupf, 1996. (pp. 10-21)

WILLIAM, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma nova história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”. IN: MATOS, Cláudia Neiva (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001 (pp. 183-199).

WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento nas ciências sociais”. IN: COHN, Gabriel (Org.). *Max Weber*. São Paulo: Ática, 1991. (pp. 79-127).

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

YUDICE, George. “A conveniência da cultura”. IN: *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. (pp. 25-64).

2. Discográficas

ANDRÉ, Marco. *Amazônia Groove*. CD. Gravadora Send Music, 2019.

AILA. *Trelelele*. CD. Tratore, 2012.

AÍLA. *Em cada verso, um contra-ataque*. CD/LP. Edital Natura Musical/Tratore, 2016.

BELÉM, Fafá. *Do tamanho certo para o meu sorriso*. CD. Joia Moderna/Tratore, 2015.

BRITO, Marisa. *Marisa Brito*. EP. Gravadora Marisa Brito, 2017.

CALLADO, Pedrinho. *Etnomúsica*. CD. IAP, 2003.

CALLADO, Pedrinho. *Hum-Hum!* CD. Gravadora Tratore, 2009.

CALLADO, Pedrinho. *Lelelele do Carimbó*. CD. Gravadora Tratore, 2018.

CARVALHO, Allan. *Oura*. CD. Tratore/NáMusic, 2016.

CARVALHO, Allan. *Ouro Fino*. CD. Tratore/NáMusic, 2019.

CARVALHO, Allan; SILVA, Ronaldo. *Folias de Belém*. Formato Digital. Tratore/NáMusic, 2014.

CARVALHO, Allan; SILVA, Ronaldo. *Bandeira de Ouro*. CD. Tratore/NáMusic, 2018.

CARVALHO, Allan; SILVA, Ronaldo. *Realeza do Guamá*. CD. Tratore/NáMusic, 2018.

CAVALCANTE, Adriana; BORGES, Magrus. *Daime Soul*. CD. Tratore/NáMusic, 2013.

CORDEIRO, Felipe. *Kitsch Pop Cult*. NáMusic, 2011.

CORDEIRO, Felipe. *Banquete*. CD. NáMusic, 2010.

CORDEIRO, Felipe. *Se apaixone pela loucura do seu amor*. CD. YB Music, 2013.

CORDEIRO, Felipe. *Brea Époque*. DVD. YB Music, 2017.

CORDEIRO, Felipe; CODEIRO, Manoel. *Combo Cordeiro*. YB Music, 2017.

CORDEIRO, Manoel. *Sonora Amazônia*. CD. NáMusic/Tratore, 2015.

CORDEIRO, Manoel. *Guitar Hero Brasil*. CD. AmpliCriativa/Edital Natura Musical, 2019.

DIAS, Eduardo. *Estrela Negra*. LP. Brilho, 1991.

DIAS, Eduardo. *Curumu*. CD. Brilho, 1998.

DONA ONETE. *Feitiço Caboclo*. CD. K7 Records, 2013.

HONDA, Camila. *Camila Honda*. CD. Natura Musical/NáMusic, 2014.

HONDA, Camila. *Onça Pintada*. EP. Tratore, 2017.

HONDA, Camila. *Borboleta Azul*. EP. Floresta Sonora, 2019.

KLAUDIA, Joelma. *Amazônia Lounge*. CD. Tratore/NáMusic, 2017.

LA PUPUÑA. *All right penoso*. CD. Ná Music, 2008.

LA PUPUÑA. *Disco avuadô*. CD. NáMusic, 2013.

MATOS, Natália. *Não sei fazer canção de amor*. CD. Independente, 2017.

MACHADO, Delcley. *Urbi et Orbi*. CD. Independente, 2000.

MACHADO, Delcley. *Temporal*. CD. NáMusic, 2013.

NASCIMENTO, Sônia. *Invento*. CD. NáMusic, 2015.

NOGUEIRA, Arthur. *Sem medo nem esperança*. CD. Joia Moderna, 2015.

NOGUEIRA, Arthur. *Mundano*. CD. Projeto Pixinguinha, 2009.

NOGUEIRA, Arthur. *Rei Ninguém*. CD. Natura Musical, 2016.

NOGUEIRA, Arthur. *Coragem de Poeta*. CD. Tratore, 2019.

QUADERNA. *Quaderna*. CD. Solução Fonográfica, 2006.

QUADERNA. *Melodia das Ruas*. Solução Fonográfica, 2012.

RODRIGUES, Edmilson. *Parcerias*. CD. NáMusic, 2021.

ROTHER, Iva. *Aluguel de Flores*. CD. Gravadora APCE, 2001.

SOARES, Luê. *A Fim de Onda*. CD. Independente, 2013.

SOARES, Luê. *Ponto de Mira*. CD. Pom_elo/Natura Musical, 2017.

SOPHIA, Lia. *Lia Sophia*. CD. Som Livre, 2013.

SOPHIA, Lia. *Não Me Provoca*. CD. Gravadora Vida Criativa, 2017.

TRIO MANARI. *Sons da Floresta*. DVD. Projeto Rumos Itaú Cultural, 2018.

VIEIRA, Mestre. *Guitarreiro do Mundo*. CD. NáMusic, 2015.

3. Entrevistas

Allan Carvalho. Cantor e compositor. 11 de julho de 2018.

Alexandre Pinheiro. Saxofonista. 27 de abril de 2021.

Antonio Abenatar. Saxofonista e flautista. 25 de fevereiro de 2021.

Arlindo Matos. Agente cultural, compositor, pesquisador e escritor. 10 de julho de 2021.

Arthur Nogueira. Cantor e compositor. 22 de setembro de 2020.

Olivar Barreto. Cantor. 29 de julho de 2021.

Carla Cabral. Musicista e produtora. 4 de maio de 2021.

Camila Honda. Cantora e compositora. 29 de janeiro de 2019.

Davi Amorim. Guitarrista, violonista, produtor e diretor musical. 25 de setembro de 2020.

Dayse Adário. Cantora e professora de canto. 2 de maio de 2019.

Delcley Machado. Guitarrista, violonista, cavaquinho, produtor e arranjador. 21 maio de 2019.

Dudu Neves. Cantor e compositor. 10 de março 2020.

Eduardo Dias. Cantor e compositor. 24 de fevereiro de 2021.

Henry Burnett. Cantor, compositor e professor universitário. 14 de novembro de 2020.

Iva Rothe. Cantora e compositora. 25 de julho de 2019.

Joelma Kláudia. Cantora e compositora. 5 de fevereiro 2019.

Kim Freitas. Guitarrista, violonista e compositor. 23 de setembro de 2020.

Luís Pardal. Multi-instrumentista, arranjador, compositor e professor universitário. 18 de novembro de 2020.

Marcelo Sirotheau. Cantor e compositor. 27 de setembro de 2020.

Marcelo Damaso. Produtor musical. 11 de setembro de 2020.

Márcio Farias. Cantor e compositor. 23 de fevereiro de 2021.

Marcos Campelo. Compositor, cantor e violonista. 18 de setembro de 2020.

Marco André. Cantor, compositor, produtor. 20 de novembro de 2020.

Ná Figueredo. Ativista cultural, mediador cultural e empresário. 22 de novembro de 2018.

Nana Reis. Cantora, compositora e professora. 22 de junho de 2018.

Pedrinho Callado. Cantor, compositor, instrumentista e produtor. 25 julho de 2019.

Rafael Lima. Cantor e compositor. 28 de outubro de 2020.

Renato Torres. Cantor, compósito, instrumentista e produtor. 29 de janeiro de 2019

Ronaldo Silva. Cantor e compositor. 16 de maio de 2018.

Thiago Amaral. Clarinetista. 10 de setembro de 2020.

Thiago Belém. Baterista. 11 de setembro de 2020.

Ziza Padilha. Guitarrista, violonista, compositor, produtor e arranjador. 2 de maio de 2019.

4. Comunicação informal

Aldo Gatinho. Poeta e letrista.

André Madeira. Percussionista.

Enrico Di Miceli. Cantor e compositor.

Jonatas Gouveia. Baixista.

Mário Moraes. Cantor e compositor.

Ocimar Manito. Cantor e compositor.

Paulo Moura. Violonista e compositor.

Sonia Nascimento. Cantora, pesquisadora e museóloga.

5. Ciberespaço

“Pedrinho Calado”. Disponível em: <http://www.namusic.com.br/discography/pedrinho-callado-hum-hum/>. Acesso: 19 mar. 2020.

“Pedrinho Callado”. Disponível em: <http://www.namusic.com.br/discography/pedrinho-callado-hum-hum/>. Acesso: 19 mar. 2020.

“Noites do Norte *feat.* Mestre Vieira”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VU_910oYkQU. Acesso: 20 mai. 2019.

“Guitarrada é declarada patrimônio cultural do Pará”. Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/noticias/cultura/noticia-139498-guitarrada-e-declarada-patrimonio-cultural-do-para.html> Acesso: 20 mai. 2019.

“Pedrinho Callado”. Disponível em: <http://pedrinhocallado.blogspot.com/2016/11/album-cd-musica-na-rede-e-peixe.html>. Acesso em: 18 mai. 2019.

“Pedrinho Callado”. Disponível em: <https://ms-my.facebook.com/pedrinhocalladomusico/videos/programa-do-ratinho-novembro-de-2018/333152887357799/>. Acesso: 19 mai. 2019. As entre aspas do parágrafo seguinte estão neste endereço.

“Lambateria”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mKTrS-CIFyc>. Acesso: 15 jul. 2020.

“A cena e os artistas que fazem de Belém polo cultural mais interessante do Brasil”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-cena-os-artistas-que-fazem-de-belem-polo-cultural-mais-interessante-do-brasil-hoje-5692341#ixzz29fSmfYl>. Acesso: 11 out. 2012.

“Valorização da cultura paraense”. Disponível em: <http://deputadomegale.blogspot.com.br/2012/08/terra-valorizacao-da-cultura-paraense.html>. Acesso: 12 out. 2012.

“Músicos fazem show em São Paulo no Terruá Pará”. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/noticias/0,,OI923024EI1267,00Musicos+paraenses+fazem+show+em+SP+no+Terrua+Para.html>. Acesso: 13 out. 2012.

“Música que a gente faz”. Disponível em: <http://www.souparaense.com/2011/06/terra-para-2011-musica-que-gente-faz.html> Acesso: 3 out 2012.

“Terruá Pará”. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/vai-la/terra-para-2011.html> Acesso: 20 out. 2012.

“Terruá Pará”. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/48185>. Acesso: 12 out. 2012.

“Barulho na terra alheia”. Disponível em: <http://musicaoriginalbrasileira.blogspot.com.br/2011/06/barulho-na-terra-alheia-terra-para.html>.

“Qual música marca os 400 anos de Belém?”. <http://g1.globo.com/pa/para/belem-400-anos/votacaomultimedia/2015/12/qual-musica-que-marca-os-400-anos-de-belem.html>. Acesso: 12 mai. 2018.

“Terruá Pará traz exposição de artistas da terra”. Disponível em: <http://200.164.110.89/terruapara/> Acesso: 10 out. 2012.

“É hoje! Terruá está no prêmio Bravo!”. Disponível em: <http://bravoline.com.br>. Acesso: 12 out. 2012.

“Diversidade na terceira edição do Terruá Pará”. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/diversidade-na-terceira-edicao-do-terrua-para-5692529.html#ixzz29fRvQC3c>. Acesso: 7 out. 2012.

“Festival Terruá Pará reúne ícones do pop amazônico”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2406201119.htm>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2011/10/conheca-diversidade-dos-ritmos-musicais-de-belem-do-para.html> Acesso: 13 out. 2012.

“Lançamento do DVD Terruá Pará”. Disponível em: <http://terruapara.com.br/page/6/?p=eypylwfsv> Acesso: 11 out. 2012.

“Bem Kweiler e Maíã Vidal confirmam shows no Brasil”. Disponível em: <http://atdigital.com.br/blognroll/2012/11/ben-kweiler-e-maia-vidal-confirmam-shows-no-brasil/>. Acesso: 15 jul. 2020.

“Show intimista marca abertura do Festival Se Rasgum”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/12/show-intimista-marca-abertura-do-festival-se-rasgum.html>. Acesso: 6 jul. 2020.

“Festival Se Rasgum”. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2959552/>. Acesso: 17 jul. 2020.

“Festival Se Rasgum”. Disponível em: <http://www.serasgum.com.br/seletivas/>. Acesso: 15 jul. 2020.

“Festival Se Rasgum”. <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2014/07/10/festival-se-rasgum-programacao/>. Acesso: 15 jul. 2020.

“Festival Se Rasgum de música independente reúne atrações do Pará”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/11/festival-se-rasgum-de-musica-independente-reune-atracoes-do-para.html>. Acesso: 16 jul. 2020.

“Festival Se Rasgum SP”. Disponível em: <http://www.festival.serasgum.com.br/>. Acesso: 15 ago. 2020.

Portal IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/>. Acesso: 19 fev. 2020.

Portal IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/>. Acesso: 20 jul. 2018.

Livro de Registro das Formas de Expressão. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Certidao_carimbo.pdf. Acesso: 20 jul. 2018.

“Centenário do Mestre Verequete”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xcEiibW_M8M. Acesso: 21 jan. 2020.

“Marco André – caringlobalizado”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqoCRQ8dn3I>. Acesso em: 16 jul. 2020.

“Carimbó em Nova York”. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/lia-sophia-canta-carimbo-merengue-e-guitarrada-na-funarte?amp>. Acesso: 17 out. 2020.

“Aqui, lá, em qualquer lugar”. Disponível em: http://www.lealmoreira.com.br/revista/conteudo/aqui_la_em_qualquer_lugar. Acesso: 13 out. 2019.

“Lia Sophia: a estrela do carimbó e dos moderninhos”. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/terraco-paulistano/lia-sophia-a-estrela-do-carimbo-e-dos-moderninhos/>. Acesso: 13 out. 2019.

“Lia une discurso ao ritmo em seu quinto álbum”. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/lia-sophia-une-discurso-ao-ritmo-em-seu-quinto-album-1.1562628>. Acesso: 07 ago. 2019.

Programa Senhor Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=urn7atLYa38>. Acesso: 27 jul. 2018.

Dona Onete é mestre da cultura popular. Release Dona Onete. Disponível em: http://www.conteudopublicacoes.com.br/natura2/assets/donaonete_release.pdf. Acesso: 26 ago. 2020.

“Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete: Arthur Espíndola”. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/arthur-espindola/dados-artisticos>. Acesso: 1 ago. 2020.

“Chico Salém em Belém com ‘Maior ou igual a dois’”. Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2017/06/chico-salem-em-belem-com-maior-ou-igual.html>. Acesso em: abr. 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnIVFcZoIY4>. Transmitido ao vivo em 28 de out. de 2020.

“Felipe Cordeiro transforma o brega em cult”. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/felipe-cordeiro-brega/>. Acesso: 21 mar. 2019.

“A Bréa Epoque do Pará: Felipe Cordeiro at TEDxVer-o-Peso”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjQUurgacI4>. Acesso: 21 mar. 2019.

Verbetes *Rabeca*. Disponível em: http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_cordofones/rabeca. Acesso: 17 fev. 2020.

“A fim de onda”. Disponível em: https://tratore.com.br/um_cd.php?id=5937. Acesso: 21 mar. 2019.

“Turnê do show A Fim de Onda começa por Belém”. Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2013/03/turne-do-show-fim-de-onda-comeca-por.html>. Acesso: 27 jan. 2020.

“Natália Matos fala sobre primeiro show no Rio de Janeiro e os estereótipos associados à música paraense”. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/01/16/natalia-matos-entrevista-show-rio-janeiro/>. Acesso: 21 mar. 2020.

“Natália Matos lança o single ‘Tempo Lento’”. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/musica/natalia-matos-lanca-o-single-tempo-lento-ouca-aqui-1.256790>. Acesso: 21 jul. 2020.

“Arthur Nogueira renova a tradição dos poetas na canção brasileira”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/arthur-nogueira-renova-tradicao-dos-poetas-na-cancao-brasileira-9091526>. Acesso: 27 jul. 2020.

“Gravado por Gal Costa, cantor Arthur Nogueira lança álbum *Sem medo nem esperança*”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/gravado-por-gal-costa-cantor-arthur-nogueira-lanca-album-sem-medo-nem-esperanca-16587307>. Acesso: 27 jul. 2020.

DJ Zé Pedro. Disponível em: <http://www.djzapedro.com.br/bio.php>. Acesso: 13 abr. 2020.

“Painel: Independência ou Norte: A Amazônia Legal dentro da Música Brasileira”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnIVFcZoIY4>. Transmitido ao vivo em 28 de out. de 2020.

“Arthur Nogueira renova a tradição dos poetas na canção brasileira”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/arthur-nogueira-renova-tradicao-dos-poetas-na-cancao-brasileira-9091526>. Acesso: 27 jul. 2020.

“Depois de cinco anos sem cantar, Marisa Brito se prepara para lançar primeiro EP solo”. Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/entretenimento/musica/noticia-437989-depois-de-cinco-anos-sem-cantar-marisa-brito-se-prepara-para-lancar-primeiro-ep-solo.html>. Acesso: 19 abr. 2020.

“Manoel Cordeiro, o maestro do Amapá, do Pará e do Brasil”. Disponível em: <https://selesnafes.com/2020/03/manoel-cordeiro-o-maestro-do-amapa-do-para-do-brasil/>. Acesso: 21 abr. 2020.

“Cultura comemora 60 anos do maestro Manoel Cordeiro”. Disponível em: <https://agenciapara.com.br/noticia/9985/>. Acesso em: 19 abr. 2020.

“Manoel Cordeiro, o maestro do Amapá, do Pará e do Brasil”. Disponível em: <https://selesnafes.com/2020/03/manoel-cordeiro-o-maestro-do-amapa-do-para-do-brasil/>. Acesso: 21 de abr.

“Manoel Cordeiro ecoa os sons tupiniquins em seu novo álbum ‘Guitar Hero Brasil’”. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2019/09/manoel-cordeiro-ecoa-os-sons-tupiniquins-em-seu-novo-album-guitar-hero-brasil/>. Acesso: 21 abr. 2020.

“*Guitar Hero* do Brasil”. Disponível em: <https://musicapave.com/artigos/entrevista-manoel-cordeiro/>. Acesso: 21 abr. 2020.

“Independência ou Norte: a Amazônia Legal dentro da Música Brasileira”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnIVFcZoIY4>. Acesso: 28 de out. de 2020.

¹ Idem.

“Festival Internacional de Choro de Paris”. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/clubduchorodeparis/>. Acesso: 9 fev. 2021.

“theartsdesk Radio Show 26 - with guest from the Amazon, the latest Brazilian star Arthur Nogueira”. Disponível em: <https://theartsdesk.com/new-music/theartsdesk-radio-show-26-guest-amazon-latest-brazilian-star-arthur-nogueira>. Acesso: 25 set. 2020.

“Palcos europeus recebem pela primeira vez a música-poesia de Arthur Nogueira”. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/cultura/20191030-palcos-europeus-recebem-pela-primeira-vez-musica-poesia-de-arthur-nogueira>. Acesso: 25 set. 2020.

“Iva Rothe: Aluguel de Flores”. Disponível em: <https://musicabrasileira.org/artists/iva-rothe/>. Acesso: 11 de julho de 2020.

“Fafá no Coliseu de Lisboa”. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/fafa-de-belem-no-coliseu-de-lisboa>. Acesso: 11 dez. 2020.

“Festival de Música Popular do Pará 2011 TV RBA”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t_w794qp2i0. Acesso: 27 ago. 2020

“RBA lança 3º Festival de Música Popular Paraense”. Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/noticias/cultura/noticia-156243-rba-lanca-iii-festival-de-musica-popular-paraense.html> Acesso: 19 mar. 2020.

“Festival da Canção Ouremense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bKZiqaeqsa4&feature=youtu.be>. Acesso: 21 jun. 2021.

“Festival Jambu Live”. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCR508LB_y1Pj36MlvxlHaqA. Acesso: 9 mai. 2021.

6. Revistas/Jornais

“Barulho na terra alheia”. Jornal Diário do Pará no dia 28 jun. 2011.

“Terruá Pará”. Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 31 jul. 2012 p. 4.

“O papo aqui é música”. *Jornal Diário do Pará*, Belém-PA, 02 out. 2011. Caderno Você. P. 5.

“A hora é essa?” *Jornal Diário do Pará*. Belém, 20 abril de 2012. Caderno Por Aí, p. 7.

“Se Rasgum faz ação ambiental”. *Jornal O Liberal*. Belém, 23 de outubro de 2017.

“Se Rasgum abre hoje maratona musical”. *Jornal O Liberal*. Belém, 13 de novembro de 2017.

“24 horas de muita cultura”. *Jornal O Diário do Pará*. Belém, 9 de novembro de 2014.

“Generosidade de bamba”. *Revista Troppo Mais Mulher*. *Jornal O Liberal*. Belém, 26 de janeiro de 2020.

“Renato Lú vai lançar hoje clipe de música do ‘Arraial das Abelhas’”. *Jornal O Liberal*. Belém, 18 de novembro de 2017.

“Aíla: Luta, arte e música presentes no bairro da Terra Firme”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 14 de setembro de 2019. pp. 9-13.

“Sobre, amor, Belém e limites”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 15 de julho de 2018. pp. 23-28.

REVISTA VEJA. “Pop ao tucupi”. Editora Abril, 13 junho 2018. pp. 100-104.

“Conexão Mundo-Belém”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 31 de maio de 2020. pp. 14-18.

“Para exaltar todas as formas de amar”. *Jornal O Liberal*. Belém, 6 de novembro de 2020. Caderno Cultura. p. 2.

“A presença de Marisa”. *Revista Troppo + Mulher*. Belém, 31 de maio de 2020. pp. 9-13.

“Juliana Sinimbú em destaque nacional”. *Jornal O Liberal*. Belém, 24 e 25 de dezembro de 2018. Caderno Cultura. p. 3.

“Estados Unidos são a meta de Nazaré Pereira”. *Jornal A Província do Pará*. Belém, 25 de julho de 1982. p. 10. Caderno Primeiro.

“Embaixadores do Pará na Alemanha”. *Jornal O Liberal*. Belém, 24 de setembro de 1997.

“Os doze eleitos da música”. *Jornal Diário do Pará*. Belém, 29 de outubro de 2017.

“A guitarrada do Mestre Solano invade o Arraial do Círio”. *Jornal O Liberal*. Belém, 9 e 10 de outubro de 2021.

“Curta faz um passeio pela música paraense”. *Jornal O Liberal*. Belém, 17 de outubro de 2021.