

AS GUITARRADAS PARAENSES: UM OLHAR SOBRE MÚSICA, MUSICALIDADE E EXPERIÊNCIA CULTURAL¹

THE GUITARRADAS FROM PARÁ: A LOOK OVER MUSIC, MUSICIANSHIP AND CULTURAL EXPERIENCE.

Fábio Fonseca de Castro²

RESUMO

O artigo observa a cena musical construída em torno das “guitarradas”, gênero musical paraense, discutindo a dimensão sociocultural e intersubjetiva do fenômeno e percebendo como ele produz experiências coletivas sensíveis, estéticas, comunicativas e que, em consequência, impactam sobre a produção de narrativas identitárias.

PALAVRAS-CHAVE

Guitarradas. Intersubjetividade. Sociabilidade.

ABSTRACT:

The article notes the cultural scene built around the “guitarradas”, musical genre of brazilian state of Pará, discussing the socio-cultural and inter-subjective dimension of the phenomenon and realizing how it produces sensible, aesthetic and communicative collective experiences that impacts on the production of identitarian narratives.

KEYWORDS

Guitarradas. Intersubjectivity. Sociability.

1. INTRODUÇÃO

A intensa vida musical de Belém do Pará consiste numa superposição de diversas cenas culturais, em geral efervescentes e complexas: cenas de música erudita, festas “de aparelhagem”, bailes da saudade, shows, casas de choro, festas de vizinhança são apenas alguns espaços de socialização, sobre os quais se superpõem processos de mediação que envolvem o rádio, a internet, a reprodução em suporte digital e digital locativo e

1 Trabalho originalmente apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal do Pará. Doutor em sociologia pela Universidade de Paris 5. fabio.fonsecadecastro@gmail.com. Belém, BRASIL.

uma infinidade de ritmos, práticas e estilos: carimbó, merengue, cúmbia, zouk, toadas, rock, lambada, guitarradas e as muitas formas do “brega” - pop, techno, melody, etc.

Percebe-se uma superposição de elementos que, para efeito de compreensão de um observador desse conjunto de processos, tem, pelo menos, três dimensões a serem consideradas: em primeiro lugar, espaços de interação social centrados na experiência musical; em segundo, processos de midiaticização, que envolvem mídias convencionais e digitais; em terceiro, práticas de mediação cultural, que tomam forma de ritmos, gostos, conteúdos artísticos, formas estéticas, diálogos e reciprocidades musicais.

Porém, do ponto de vista da experiência social do indivíduo presente nessa cena - do indivíduo que, simplesmente, a vivencia, sem qualquer necessidade de percebê-la de forma esquemática ou de interpretá-la - essas três dimensões conformam uma mesma dinâmica, uma mesma, digamos assim, experiencição de um estar e sentir, em comum, o mundo.

Tentarei, neste artigo, agregar alguns elementos, dentre teóricos e observativos, buscando compreender a experiência da cena musical de Belém. Desejo compreender como essa experiência coletiva, social, da música, conforma, ou ensaia conformar, uma estética da participação, do sentir-junto, do vivenciar. No caminho, proponho uma reflexão sobre a dimensão sensível e estética da experiência coletiva - ou melhor, da maneira como um ouvir-com e um dançar-com, se tornam, enquanto prática de sociabilidade, um identificar-se-com, um ser-com-outros.

Para fazê-lo, destaco um dos muitos elementos pertencentes à cena musical belemense, as guitarradas. Escolhi esse elemento por considerá-lo ilustrativo das dinâmicas locais de sociabilidade em torno da cultura, com grande capacidade de produzir coesão de referências e produções de identidade e de vínculo social e, assim, de produzir experiências coletivas sensíveis, estéticas.

A noção de cena musical, por sua vez, decorre de Straw, para quem

“Scene” is used to circumscribe highly local clusters of activity and to give unity to practices dispersed throughout the world. It functions to designate face-to-face sociability and as a lazy synonym for globalized virtual communities of taste (STRAW, 2006: p. 6),

Uma noção que auxilia a compreender experiências culturais que dificilmente poderiam ser descritas sob um rótulo unitário e fechado. O termo cena, nesse sentido, fornece a flexibilidade necessárias para interpretar esse processos culturais que, como no caso das guitarradas, possuem certa elasticidade e certa invisibilidade, demandando uma leitura antiessencialista e que fuja aos rigores dos rótulos.

Qualquer sociedade possui experiências coletivas em torno da música, com processos de sociabilidade e dinâmicas intersubjetivas próprias. Nesse sentido, a cena musical que envolve as guitarradas não se configura como um processo social original e não deve, assim, ser compreendido. Porém, é possível observar alguns elementos de diferenciação que lhe dão um caráter próprio, em relação, num plano mais aberto, a outras cenas musicais contemporâneas e, num plano mais fechado, a outras cenas culturais e musicais amazônicas - e, especificamente, em função do papel peculiarmente ativo e complexo do estado do Pará no contexto cultural amazônico - a outras cenas culturais e musicais paraenses.

Esses elementos de diferenciação seriam os seguintes:

- A relação entre gêneros e sub-gêneros culturais e, especificamente musicais, existentes no Pará;
- As dinâmicas dialógicas que envolvem a experiência sensível dos ouvintes e músicos;
- Os aspectos midiáticos do consumo musical paraense;
- A inter-relação entre música, ouvintes e os demais processos culturais do estado;
- Os processos de mediação entre a escuta individual e a escuta coletiva;
- As redes de mediação e midiáticas existentes no Pará;
- A dimensão performática da cena musical paraense;
- A relação entre a vida cotidiana e sua representação sensível por meio da música;
- A produção de narrativas identitárias coletivas a partir da música;
- Os rituais de reconhecimento da experiência sensível;
- A produção e a partilha de referenciais e sentimentos identitários;

Refiro esses elementos para evidenciar que sua presença, na cena musical observada, conforma, a essa cena, como uma experiência social de efervescência, ou seja, um processo ativo, particularmente dinâmico, capaz de envolver toda uma sociedade.

2. A DIMENSÃO CULTURALISTA

Minha observação parte da compreensão de que os processos contemporâneos de mediação da experiência social têm nas práticas e objetos culturais um fator de coesão privilegiado e de que a dimensão tecnológica desses processos desempenham um papel facilitador e propulsor das cenas culturais alternativas e periféricas.

Para situar melhor esse ponto de observação, faço o caminho inverso ao desse enunciado, começando por definir a noção de cena cultural periférica. Por tal, pode-se compreender uma cena cultural marcada por processos de mediação alternativos, em relação à indústria dominante. É o caso da cena cultural paraense, na medida em que, distante dos grandes centros de reprodução de conteúdos, conforma um espaço com grande dinamismo interno, tanto nos seus aspectos criativos como nos seus aspectos midiáticos, pois nela se encontra a variedade e a intensidade na produção de conteúdos culturais, um ciclo de produção e distribuição de conteúdos pró-ativo e diversos e, por fim, um mercado complexo e dinâmico. Uma cena cultural periférica, assim, não equivale a uma cena cultural satélite dos espaços culturais dominantes, mas a uma cena com dinâmica própria.

A emergência de cenas culturais periféricas tem sido facilitada, na contemporaneidade, por uma conjuntura marcada por dois elementos centrais, um de ordem política e outro de ordem tecnológica.

O elemento de ordem política consiste na crescente valorização da dimensão cultural da realidade, o que se dá por meio de axiomas culturalistas que têm o efeito de culturalizar a economia e a política e, em consequência, de politizar e economicizar a cultura. Elhajji e Zanforlin observam esse processo como sendo parte de um “reordenamento das coordenadas do real”, que teria por resultado “uma formidável deflagração de narrativas, manifestações identitárias e padrões estéticos; dando voz e vez à periferia, aos grupos historicamente marginalizados, aos subalternos e aos discriminados e ostracizados de todo tipo” (ELHAJJI e ZANFORLIN, 2009, p. 2).

Esse processo parece ter origem na ruptura das grandes narrativas ocidentais que, segundo Lyotard (2002), engendra a pós-modernidade e que é coetânea às descolonizações, ao feminismo e às contestações às ordens econômicas e identitárias dominantes. Um processo de contestação ao padrão civilizacional supostamente universal imposto

pela modernidade e por suas racionalidades, que, em seu curso, acaba por substancializar a noção de cultura, permitindo o surgimento e a valorização de novos atores, novas identidades e novas hibridações.

O elemento de ordem tecnológica, por sua vez, resulta das dinâmicas de convergência, barateamento e acessibilidade dos instrumentos de produção simbólica, que permitem a multiplicidade dos atores do campo cultural e a agilidade e intensidade na distribuição dos conteúdos. Um processo identificado por Lévy (1993 e 1999) e Jenkins (2008) e que, segundo Escosteguy, leva ao “esmaecimento das fronteiras entre produção e recepção, através da convocação cada vez mais crescente dos receptores para participarem da esfera da produção” (2009, p. 1), processo esse que “altera as regras, as lógicas, os processos e os produtos na medida em que a produção das mensagens passa gradativamente para as mãos dos receptores” (2009, p. 1).

Esse esmaecimento de fronteiras possibilita múltiplas formas de acesso e consumo, novas sociabilidades em torno da cultura e as efervescências que conformam algumas cenas culturais.

O ponto de partida que organiza minha observação parte do pressuposto de que a conformação da experiência social, bem como a produção, recepção e reprodução das formas simbólicas, sempre implicam em um processo de contextualização e interpretação socialmente partilhado e, portanto, intersubjetivo.

3. AS GUITARRADAS PARAENSES

As guitarradas são composições instrumentais caracterizadas pela fusão de três ritmos principais, a cúmbia, o merengue e o carimbó, com notas de choro, maxixe e influência do rock da Jovem Guarda. Há nelas uma função solística imperativa. Dos gêneros latinos captam, centralmente, a dinâmica dos harpejos. Na música latina, sobretudo caribenha, essa dinâmica é demarcada pelos instrumentos de sopro, com fraseados musicais sincopados. Sua transposição para o gênero paraense se dá por meio da substituição dos sopros metálicos pelas cordas elétricas, preservando a estrutura melódica desses ritmos, num desenho sempre sincopado.

Historicamente, o gênero surgiu nos anos 1970, no baixo rio Tocantins. De início, era superposto à lambada, mas dela se distanciou ao apresentar a marcação solística da guitarra e a vocação instrumental. O marco referencial do gênero foi o álbum “Lam-

bada das quebradas”, de Joaquim Vieira (Mestre Vieira), gravado em 1976 nos estúdios Rauland, em Belém, e lançado dois anos depois, pela Continental. Em 1980 o empresário e músico Carlos Santos, proprietário da Gravason (selo musical, gravadora e também distribuidora), de Belém, propôs a outro compositor, Aldo Sena, que seguia a orientação musical aberta por Joaquim Vieira, a gravação de um disco denominado “Guitarradas”, sob o pseudônimo de Carlos Marajó. Esse álbum foi distribuído, mas com direitos autorais cedidos ao próprio empresário Carlos Santos (Lobato, 2001, p. 35).

Sucesso popular, surgiram, em 1981 e 1982, “Guitarradas volume 2” e “Guitarradas volume 3”. Vários compositores, dentre os quais Joaquim Vieira e Aldo Sena, assinaram as composições desses discos, sempre com o pseudônimo de Carlos Marajó e cessão dos direitos autorais ao empresário (Lobato 2011: 37). Porém, apesar da boa recepção do gênero, as guitarradas foram eclipsadas pelo sucesso da lambada, ao menos até a gravação e lançamento, em 1997, de “Guitarras que cantam”, o primeiro CD de Chimbinha, que mais tarde se tornaria nacionalmente conhecido ao fazer par com a esposa, Joelma, no grupo musical Calypso.

Chimbinha que tocava desde 1985 na cena musical de Belém, era conhecido, localmente, pelos solos de guitarra, aplicados, seguindo a tradição de Vieira e Sena, no gênero localmente conhecido como brega pop. Com grande sucesso e reconhecimento local, Chimbinha participou de mais de 600 diferentes discos gravados em Belém, como arranjador, antes mesmo do sucesso nacional do grupo Calypso (Lobato, 2001, p. 39). Sua ação na cena musical belemense deu um novo fôlego às guitarradas, cuja história e formação foi investigada a partir 2001 pelo músico Pio Lobato.

Os Mestres da Guitarrada, compreendidos como um grupo musical, mas também como um show e como ação cultural ampla, resultam do projeto de pesquisa e ação de Pio Lobato, instrumentista da banda de rock belemense Cravo Carbono.

Em 2003, Lobato reuniu os três principais expoentes do gênero, Aldo Sena, Curica e Joaquim Vieira, num show que se tornou uma referência importante na cultura local, porque era a primeira vez que os três Mestres subiam juntos num palco. O show resultou no CD “Mestres da guitarrada” foi lançado em 2004, produzindo um imediato efeito de audiência na cena musical paraense, uma febre de recuperação do gênero e, ainda, uma efervescência cultural com impacto sobre a coesão social, a produção de narrativas identitárias e as práticas de consumo cultural. Em 2008 o Mestres voltaram a se

reunir para a gravação de um novo título, o álbum duplo “Música Magneta”, que reuniu, além das faixas originais, presentes em um dos CDs, um CD inteiro com remixes de DJs, produtores e músicos de todo o país, numa leitura híbrida que constituiu, efetivamente, uma forma de elogio da hibridez na conformação da experiência musical e cultural. Mais recentemente, Aldo Sena e Curica lançaram o CD “Guitarradas do Pará” e Joaquim Vieira retomou sua carreira solo.

Mestre Vieira ocupa uma posição, no imaginário local, de mestre dos mestres da guitarada. Além de ser o mais velho dos três membros do grupo, foi o seu álbum, de 1978, “Lambadas das quebradas”, que demarcou os limites do gênero. Vieira apresenta uma característica de forte influenciado do choro. Seu talento musical, revelado ainda na infância, tem uma dimensão multi-instrumentista: do bandolim, seu primeiro instrumento, com o qual fez as vezes de virtuose infantil nas cenas culturais do baixo Tocantins, passou ao banjo e, em seguida, ao cavaquinho, violão e aos instrumentos de sopro, dentre os quais, principalmente, o saxofone. No início dos anos 1970 chegou à guitarra e, de uma forma inventiva, não convencional, à guitarra elétrica. Inventiva em função do fato de que, vivendo numa vila sem energia elétrica, Barcarena, fabricou ele próprio, com auto-falantes de rádios desmontados, alimentados por baterias de caminhão, um amplificador caseiro.

O instrumento constituiu um grande impacto local, e foi reproduzido em toda a região, tornando seu criador bastante conhecido. Mestre Vieira gravou dezessete álbuns em sua carreira solo, até 2003, todos eles com grande aceitação nas camadas populares da população paraense.

Mestre Curica, por sua vez, cresceu na periferia ribeirinha de Belém, o bairro do Jurunas, conhecido pela cena musical rica, notadamente marcada pela música de Mestre Verequete, um dos maiores nomes do carimbó e da expressão musical paraense, fundador do tradicional grupo de carimbó de “pau-e-corda” Uirapuru. Compositor prolixo e multi-instrumentista, também muito influenciado pelo choro, Curica foi o principal arranjador dos álbuns de Verequete e várias composições suas foram gravadas - e se tornaram conhecidas - na voz da cantora Nazaré Pereira.

Mestre Aldo Sena, enfim, o mais novo dos três, recebeu uma influência direta de mestre Vieira de Barcarena. Habitante de uma cidade próxima a Barcarena, porém mais desenvolvida e conhecida pela cena musical ativa, Igarapé-Miri, ele fez parte da banda

Populares de Igarapé-Miri, primeiro grupo de lambada do Brasil, criado no início da década de 1980.

4. CULTURA COMO EXPERIÊNCIA INTERSUBJETIVA E COMO SOCIABILIDADE

O circuito musical “bregueiro” de Belém envolve cerca de 40 casas noturnas especializadas e cerca de 450 “aparelhagens” - cada uma delas um núcleo de agregação festiva potencialmente independente, capaz de agregar entre 500 e 2 mil pessoas, aproximadamente, geralmente nos quatro dias da semana em que as festas ocorrem: sexta-feira, sábado, domingo e segunda-feira. É o espaço preferencial da música de guitarradas, mas é também um espaço de fronteira tênue, já que a música “popular paraense” - denominação corriqueira empregada pela imprensa local para referir a variedade musical do estado - se estende também por casas noturnas não especializadas nesses gêneros e, ainda espaços de shows como arenas, ginásios, praças públicas e festas de vizinhança. Outras variações do locus festivo são as festas beneficentes, as datas religiosas e cívicas, as festas de lançamentos de produtos e empresas, os comícios políticos e os shows das “estrelas” locais, particularmente aqueles destinados a gravações de seus novos álbuns e de seus vídeos promocionais.

Não há, portanto, um único modelo de festa, na cena musical belemense. Várias combinações entre gêneros, espaços, personagens e processos de mediação são possíveis.

Na verdade, esse circuito se estende por diversos municípios amazônicos, mas sobretudo na região ribeirinha paraense - a de colonização mais antiga da Amazônia e também seu espaço mais povoado. Dessa forma, ele alcança locais aparentemente não convencionais, mas importantes espaços de socialização no Pará, como os “balneários”, como são chamados os clubes populares que se formam em torno de igarapés e que têm seu acesso franqueado ao público em geral, mediante pagamento de ingresso ou consumo de alimentos e bebidas. Alguns deles agregam 5 mil pessoas aos finais de semana e, além de reverberarem a “música popular” por meio de caixas de som, durante todo o dia, também promovem shows e recebem “aparelhagens”.

Estas, constituem uma estratégia de mediação cultural da maior importância na cena musical observada. As “aparelhagens”, que começaram como carros de som, são hoje estruturas móveis gigantescas e muito bem equipadas, geralmente sobre caminhões, al-

gumas vezes com suporte de palco para shows, jogos de luz e - uma das marcas registradas das festas belemenses - poderosos holofotes que, iluminando as nuvens, permitem que o público localize onde estão acontecendo as festas a quilômetros de distancia. Estima-se a existência de cerca de 450 aparelhagens em Belém. Algumas delas possuem fãs clubes que seguem-nas, a cada fim de semana, no seu circuito de festas, reproduzindo o comportamento de torcidas organizadas de futebol, inclusive com conflitos e violências.

As guitarradas fazem parte desse circuito com um percurso identitário diferenciado: permeável às variações do brega, aberto a um diálogo permanente com ele e com os muitos outros gêneros e estilos da cena musical paraense, surgido do mesmo contexto musical mas, ainda assim, como uma variação rítmica específica. Elas se apresentam como um momento particular da festa ou como a própria centralidade dela, quando é o caso.

A cena envolve, além da dimensão da festa, propriamente, um circuito de produção crescentemente importante, no qual se agregam estúdios, produtoras de CDs, profissionais de gravação e marketing, rádios AM e FM, programas de televisão, lojas e camelôs que se encarregam da distribuição do conteúdo musical, agências de publicidade e empresários interessados em associar suas marcas às “estrelas” locais.

Essa dimensão da cena musical observada sugere a formação de uma indústria cultural em torno da música paraense. Porém, é preciso colocar o processo em seu lugar apropriado: é que o núcleo da festa popular belemense parece ser sua organicidade, e não sua imposição como um gênero destinado ao consumo. Por organicidade pode-se compreender a troca criativa centrada no ato do lazer, a experienciação de um estar-junto, ouvir-com, dançar-com.

Torna-se central compreender as guitarradas, ou a cena musical belemense, em geral, em sua dimensão intersubjetiva e histórica, com todos os conflitos e negociações que ela envolve em sua experienciação.

Nesse sentido, concordamos com o que diz Costa, em seu estudo sobre o circuito bregueiro, a respeito da festa popular da periferia de Belém:

A festa popular, na sociedade urbana e industrial, é um fenômeno complexo que abarca mediações econômicas (empreendimentos, oferecimento de bens culturais) e políticas (sistemas de troca de interesses, conflitos por poder e prestígio). Por conta disso, ela não pode

ser considerada unicamente como expressão da alienação de um ou vários grupos sociais ou, num pólo oposto, como meramente um mecanismo de “resistência” à indústria cultural ou a esta entidade opaca que é a “cultura dominante”. Trata-se de uma experiência cultural mutante ligada às diversas esferas da vida social, cuja reprodução está condicionada à multiplicidade de interesses de agentes internos e externos ao evento (COSTA, 2003: p. 108).

A experiencição do brega, ou das guitarradas, conforma um fenômeno intersubjetivo em curso. O sucesso das guitarradas na cena cultural paraense pode ser compreendido, então, como um fenômeno de coesão social e de sociabilidade que produz experiências coletivas sensíveis, estéticas, e que, em consequência, impacta sobre a produção de narrativas identitárias, com sua inerente dimensão política.

Para compreender esse fenômeno proponho uma abordagem centrada em dois elementos: em primeiro lugar, a compreensão da cultura enquanto experiência intersubjetiva e, em segundo lugar, a compreensão da sociabilidade como mediação - e mediação - dessa experiência.

O primeiro elemento diz respeito à compreensão da cultura, ou do processo cultural, como experiência intersubjetiva. O que é experiência cultural, qual a sua dimensão intersubjetiva? Começamos com uma descrição do sentido de experiência no horizonte do pragmatismo de Dewey, passando em seguida para uma observação a respeito do sentido de intersubjetividade na experiência cultural a partir de Schutz.

Segundo Dewey (2010), como se sabe, a experiência não é algo vinculado exclusivamente ao conhecimento, ao “ter experiência de algo”, ao “saber algo”, mas sim um processo relacionado à ação, muitas vezes à vida cotidiana e ao senso comum e, também, um processo relacional e interativo entre diferentes sujeitos, e não, como convencionalmente se coloca, um processo pessoal e íntimo. Disto resulta que a experiência é uma ação social impessoal, necessariamente interativa - e, creio que podemos acrescentar, comunicativa.

Ainda segundo Dewey é possível ter individualmente ou coletivamente a experiência, mas, mesmo no caso de que ela se dê individualmente, não será, jamais, a experiência própria de alguém, mas a experiência coletiva em alguém. A compreensão do que seja a experiência no pragmatismo de Dewey também está presente na sociologia fenomenológica de Schutz. Embora pragmatismo e sociologia fenomenológica não se tenham constituído a partir de referências mútuas, há uma evidente afinidade entre essas duas

tradições de pensamento. A diferença entre elas consiste no fato de que a abordagem pessoalista e filosófica do tema da experiência por Dewey é deslocada para uma percepção sociológica e não necessariamente filosófica, mas sim metodológica, em Schutz.

Schutz (1967) compreende o fato social como um evento experimentado de forma coletiva, por meio de um processo de construção referenciada das vivências a partir de saberes (experiências) sedimentadas e/ou em processo de sedimentação na vida social. Dessas maneiras, a experiência constitui uma dinâmica intersubjetiva: não é a coesão de subjetividades individuais, mas, simplesmente, um processo coletivo.

Schutz reflete sobre como se forma a experiência social, elaborando uma análise constitutiva da experiência, que, em seus desdobramentos, resulta numa teoria fenomenológica da cultura. Seu pensamento parte da noção de tipos ideais de Weber e da reflexão husserliana de que a tipificação é o processo fundamental pelo qual o homem conhece o mundo, bem como a ideia complementar de que essas tipificações, que também podem ser compreendidas como senso-comum, estão em contínua transformação.

Três noções conformam a base dessa teoria: reservas de experiência, typicalidade da vida cotidiana e estruturas de pertinência. A noção de reservas de experiência se refere à sedimentação dos saberes herdados pelo indivíduo, seja por meio de suas experiências próprias, seja por meio de seus educadores - independentemente de que sejam de natureza prática ou teórica (Schutz, 1987, p. 12). A segunda noção, a de typicalidade da vida cotidiana, é contígua à primeira: refere-se ao modo pelo qual as diversas experiências sociais se conformam com base num modelo anteriormente estabelecido. A terceira noção, a de estruturas de pertinência, refere-se às formas de controle, pelos indivíduos, das diversas situações sociais. Reservas de experiência, typicalidades da vida cotidiana e estruturas de pertinência conformariam, segundo Schutz, a cultura. Elas seriam herdadas socialmente. Porém, também seriam reelaboradas, continuamente, ao longo do processo social.

Compreendendo a cena musical que envolve as guitarradas como uma experiência de natureza intersubjetiva, podemos observar uma situação de ação social em curso: a cena se autoproduz, tipificando-se.

É uma cena que possui reservas de experiência, à medida em que se situa num contexto musical muito mais amplo, compreendendo-se como parte desse contexto e com ele dialogando em permanência. Ela também tipifica a vida cotidiana, pois encena formas

de um sentir comum, comunitariza a percepção do belo e reforma significações identitárias. Por fim, é uma cena musical que produz e reproduz estruturas de pertinência, por meio da codificação dos limites de seus processos e procedimentos: as guitarradas são ouvidas, dançadas e ressignificadas a partir de padrões de pertinência, o que garante à cena musical certo controle sobre seus limites, sobre suas fronteiras musicais, identitárias, estéticas e sociais que, embora não seja um controle rigoroso, que mantém fechados seus limites, funciona com um padrão de referência para todo o processo de significação.

Porém, a experiência intersubjetiva que envolve as guitarradas não consiste, exclusivamente, num processo de tipificação de significações sociais. É, também, um processo de sociação (SIMMEL, 1983), em seu sentido mais geral, que, neste artigo, compreendemos nos limites de suas dinâmicas de sociabilidade.

O segundo elemento por meio do qual abordo o fenômeno das guitarradas, assim, diz respeito à percepção de cultura como sociabilidade e como mediação. A sociabilidade é uma das formas da sociação, ou seja, do que Simmel (1983) denomina como *Vergesellschaftung* e que diz respeito aos impulsos de interação dos indivíduos. A sociação é o processo geral; a sociabilidade, a forma particular desse processo.

Diante uma cena cultural efervescente, como é o caso da cena musical paraense, pode-se compreender a interação social ocorrida por meio da cultura como uma experiência sensível de coesão do vínculo afetivo. Essa coesão não se dá, exclusivamente, através dos laços entre os indivíduos - dessa maneira independentemente da existência de laços sociais fortes (GRANOVETTER, 1983) - mas através, sobretudo, da conexão experiencial desses indivíduos, de sua sociação, no dizer de Simmel (1983), por meio da diversidade de elementos que, presentes na vida social, permitem a ampliação da experiência. Assim, enquanto prática cultural e de comunicação, as guitarradas interconectam espaços, dinâmicas sociais, formas artísticas, atores e mídias.

Segundo Janotti Junior “o que caracteriza uma cena musical são as interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida” (2011, p. 11). Essa conjuntura está largamente presente no Pará, nos termos da efervescência tematizada por Maffesoli (1986) e por meio dos laços sociais frágeis, que Granovetter (1983) interpreta como sendo os que melhor permitem a articulação da experiência sensível - e, portanto, acrescento, da experiência estética.

O que observo é um fenômeno cultural no sentido mais amplo do termo cultura: um fenômeno que não se realiza no objeto estético, exclusivamente; tampouco na sua mediação social, exclusivamente; na sua mediação, exclusivamente, ou no imaginário social.

Percebendo a cena musical paraense dessa maneira, reafirmamos a ideia de Duarte Rodrigues, segundo a qual “a comunicação humana não se destina de facto a transmitir informações, mas a partilhar a experiência do mundo” (DUARTE RODRIGUES, 1997, p. 1). Ao abordar a relação entre experiência e comunicação, esse autor define comunicação como sendo um processo de mediação reflexiva da experiência.

5. A EXPERIÊNCIA DAS GUITARRADAS COMO ESTÉTICA E POLÍTICA

A compreensão das guitarradas do Pará como uma cena musical intersubjetiva, com seus processos de sociabilidade, leva a formular uma questão relacionada a seu próprio fundamento enquanto evento social: por que razão as guitarradas produzem socialização? O que move o processo de recepção desse gênero musical no Pará contemporâneo? O que explica sua audiência, seu consumo e o sentir coletivo que é experienciado por meio dessa música? Em outras palavras, o que faz com que as guitarradas sedimentalizem sentidos comuns, produzam cotidianidades e validem experiências comunitárias?

Percebendo o conteúdo por trás das formas da sociabilidade e das malhas da intersubjetividade, nessa cena cultural, compreendemos que a experiência social das guitarradas constitui uma experiência estética e, ao mesmo tempo, política.

Ao discutir a relação entre experiência cultural e cotidiano, De Certeau discute o tema da “politização das práticas cotidianas” por meio de uma “estética da apropriação” (1994, p. 45), a qual se produziria como um deslocamento dos sentidos e representações comuns de seu sentido habitual para um sentido mais permissivo, com o efeito de subverter as lógicas culturais e de promover dissonâncias temporárias nos fluxos do poder.

Trata-se do saber-em-ação, pelo qual, como dissemos, se processa a experiência. Algo que ecoa aquilo que Deleuze e Guattari (1992) chamaram de “affectos” e “perceptos”, dinâmicas por meio das quais a experiência sensível, ou estética, se constitui como uma experiência micropolítica.

Para esses autores, a ação social dos artistas consiste em “mostrar afectos e perceptos”, o que equivale a recortar e reordenar fragmentos da vida social para, reconfigurando-os, formar “imagens” sensíveis, ou, ainda, a “capturar pedaços do caos numa moldura” (1992, p. 264). Lidando com as “variabilidades” do mundo, os artistas acrescentam, ao mundo, novas variações. Isso constitui um ato de micropolítica, porque as experiências sensíveis constituem “formações do desejo no campo social” (GUATTARI e ROLNIK, 1999, p. 227), ou seja, questionamentos sobre a ordem exterior e apropriações.

Essa percepção, presente tanto em De Certeau como em Guattari e Deleuze, de que a experiência sensível se constitui como um ato de refundação das malhas do real e, dessa maneira, um ato político, nos levam a compreender que os processos de sociabilidade e de intersubjetividade presentes na experiência partilhada constituem dispositivos de maximização da vida social, da experiência social.

Procurando compreender a experiência estética no contexto do pragmatismo, Cardoso Filho observa que,

A qualidade única da experiência estética não está no seu significado e, por isso, não está associada ao elemento a que se refere, mas à sua capacidade de clarificar e concentrar sentidos contidos de forma dispersa e fraca no material de outras experiências. Como os próprios elementos que compõem a experiência se relacionam entre si, e não apenas com aquilo que “representam”, a experiência estética pode não estar relacionada ao sentido conceitualmente determinado (CARDOSO FILHO, 2011, p. 5),

concluindo, assim, que pode haver qualidade estética em qualquer experiência, mesmo que ordinária, mesmo que banal, mesmo de midiaticizada. A experiência estética, tal como qualquer outra experiência social, segundo Cardoso Filho, possui uma força situacional que permite sua reformulação e sua reinvenção, podendo ser compreendida como um saber-em-ação, podendo se reinventar à medida que são acionados (CARDOSO FILHO, 2011, p. 1).

A experiência estética conforma, portanto, um processo vivencial coletivo. Considerando dessa maneira, podemos dizer que a experiência intersubjetiva das guitarradas não é um ato social puramente estético. Não decorre de uma experiência de conhecer, mas sim de uma experiência de produção coletiva de sentidos. Há também, nesse ato social, dimensões políticas que se referem à produção das narrativas identitárias locais - e toda produção de identidade é, simultaneamente, um ato político e estético. Na verdade, à medida que se aproximam arte, política e vida, em geral, os processos de

sociação, de interação e de produção de significação se intensificam, produzindo recorrentes significações da experiência. Como compreende Rosas (citado por GONÇALVES, 2009, p. 12), aliás, a aproximação entre arte, vida e política implica antes na potencialização do estético de que em seu empobrecimento.

Portanto, a dimensão estética da experiência das guitarradas permite um enriquecimento do tecido intersubjetivo com impacto, como disse, sobre a coesão social e, dessa maneira, sobre a política, sobre o estar no mundo e, lato sensu, sobre a economia. Dizendo de outra maneira, a cena cultural que produz as guitarradas, conferindo a elas impacto e significação, se autoproduz por meio de suas próprias representações sensíveis.

A cultura, percebida como experiência intersubjetiva e de sociabilidade, media e é mediada por sua materialidade, por seus contextos de sentido, por seus processos simbólicos. O experimentado, a um só tempo vivencial e imaginal, local e global, por sua vez, ressignifica a experiência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ Paris, Capitale du XIXème Siècle, Le Livre des Passages. Paris: Cerf, 1989.

CARDOSO FILHO, Jorge. Situação, mediações e materialidades: dimensões da experiência estética. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: de 14 a 17 de junho de 2011.

COSTA, António Maurício Dias da. Festa na cidade: O circuito bregueiro em Belém do Pará. In: Revista Tomo, vol. 6, 2003, pp. 107-136.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

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

DUARTE RODRIGUES, Adriano. Comunicação e experiência. In: BOCC - Biblioteca online de ciências da comunicação. Disponível online: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-comunicacao-experiencia.pdf>. Acesso em: 05/01/2012.

ELHAJJI, Mohammed e ZANFORLIN, Sofia. A Centralidade do Cultural na Cena Contemporânea. Evolução Conceitual e Mudanças Sociais. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. No diário dos estudos culturais: O ordinário e o cotidiano como tópicos de pesquisa. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Sociabilidade, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

GRANOVETTER, Mark. Economic action and social structure: the problem of embeddedness. In American Journal of Sociology. 1983, no. 91, 3, pp. 481-51.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Micropolítica. Petrópolis: Vozes, 1999.

JANOTTI Junior, Jeder. Are you experienced? Experiência e mediatização nas cenas musicais. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. São Paulo, Aleph, 2008.

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

_____. O que é virtual. São Paulo, Editora 34, 1999.

LYOTARD, Jean-François. A Condição pós-moderna, 7a ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). Guitarrada - Um gênero do Pará. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em música. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities, In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, vol 6. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/issue/view/6>. Consultado em: 13/02/2012.

SCHUTZ, Alfred. Phenomenology of the social world. Evanston: Northwestern, 1967.

_____. Life forms and meaning structure. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1982.

SIMMEL, Georg. Sociologia. In: MORAES FILHO, Evaristo (org). São Paulo: Atica 1983.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. In: Trópico, 2003. Disponível online: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>. Acesso em 22/01/2006.

Artigo recebido: 15 de março de 2012

Artigo aceito: 10 de maio de 2012