

O ESPETÁCULO MUSICAL TERRUÁ PARÁ: A MÚSICA POPULAR MASSIVA CONVERTIDA EM POLÍTICA DE ESTESIA¹

THE TERRUÁ PARÁ MUSICAL SHOW: POPULAR MUSIC CONVERTED INTO AESTHESIA POLICY

Talita Cristina Araújo Baena²

Otacílio Amaral Filho³

RESUMO

O artigo analisa a experiência musical do espetáculo e projeto de divulgação da música produzida no estado do Pará, denominado Terruá Pará. Para este exercício de análise e reflexão, o artigo relaciona a experiência do Terruá Pará com estágios da música popular massiva e aspectos históricos e identitários da cultura da música na Amazônia Paraense. Partindo da concepção de que “o princípio da mediatização orienta a priori a representação e a interpretação dos fenômenos” (SODRÉ, 2007, p. 17), o artigo descreve o espetáculo e conclui que, além de uma política de estesia, o Terruá Pará é produto de uma espécie de metonímia das experiências musicais vivenciadas no território paraense, pronto para ser comercializado no mainstream.

PALAVRAS-CHAVES:

Música; Mediatização; Estesia.

ABSTRACT

The article analyzes the musical experience of the show and project dissemination of the music produced in the state of Pará, named Terruá Pará. For this exercise of analysis and reflection, the article relates the experience of Terruá Pará with stages of the popular music and historical aspects and identity of the culture of music in Paraense Amazon. Starting from the conception that “the principle of mediatization guides a priori the representation and interpretation of the communication phenomena” (SO-

1 A primeira versão do artigo foi apresentada no Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXII Encontro da Compós, na Universidade Federal Bahia, Salvador, de 4 a 7 de junho de 2013.

2 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. talita.baena@gmail.com. BELÉM, Brasil.

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

DRÉ, 2007, p. 17), the article describes the show and concludes that beyond a aesthesia policy, the Terruá Pará is a product of a kind of metonymy of the musical scene from state of Pará, ready to be marketed in the mainstream.

KEYWORDS:

Music; Mediatization; Aesthesia.

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta alguns aspectos observados na análise midiática do projeto de divulgação da música paraense denominado Terruá Pará. Como nos últimos anos a ação governamental tem-se apresentado como determinante para a publicização de práticas musicais da capital paraense, Belém, uma abordagem analítica do espetáculo mostra-se fundamental para o entendimento de como vem se estruturando a cultura da música na Amazônia paraense. Nesta análise, parte-se da concepção de que “o princípio da mediatização orienta a priori a representação e a interpretação dos fenômenos comunicacionais” (SODRÉ, 2007, p. 17). Como para o autor os objetos comunicacionais descrevem e integram uma experiência imediata e comum, que é a da mediatização, isto é, “da articulação das instituições com as mídias - o bios virtual”, esses objetos inscrevem em si mesmos um agenciamento cognitivo, uma “estratégia sensível”.

É por esta perspectiva de uma ambiência midiática que se observa o fortalecimento de práticas musicais em determinadas *cenas musicais* na e da Amazônia Paraense. Vale destacar que são inúmeros os vetores desse fortalecimento. Contudo, em certa medida, o crescimento vertiginoso de comunidades de gosto numa sociedade mediatizada, marcada por uma vida virtualizada, caracteriza-se como principal vetor de visibilidade da música produzida no estado. E como nessas comunidades virtuais ficam materializadas as redes e tecnointerações que vetorizam as formas simbólicas de práticas culturais e suas retóricas, o projeto Terruá Pará busca, por meio de suas gramáticas de produção de sentido, produzir efeitos de um sentir único do que o projeto denomina como a musicalidade paraense. Dessa forma, entende-se o Terruá Pará como 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. Sobre o termo estesia, Sodré argumenta:

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

É nesta perspectiva de um sentir único que a trama enunciativa de diversos produtos do projeto deixa de revelar a diversidade da experiência musical paraense, que pode ser encontrada e reconhecida no espaço intersticial que é o espaço da cultura (BHABHA, 1998, p. 29). Na verdade, o Terruá revela as experiências sonoras do carimbó e das práticas musicais contemporâneas, como a guitarrada e o tecnobrega, articuladas aos códigos e aspectos hegemônicos da *música popular massiva* ou midiática (JANOTTI JÚNIOR, 2011, p. 141), que objetiva a manutenção do imaginário alegórico nativista paraense. Tal política parte do conceito de uma marca *Amazônia*, percebida no programa governamental *Ver o Pará*, previsto no Plano Plurianual 2012-2015. No documento, “a marca *Ver o Pará* indica a potencialidade do Estado como destino turístico mediante a sua diversidade natural e cultural” (PARÁ, 2012, p. 26). No entanto, na relação política pública e expressões musicais, promover a ampliação do mercado de massa não é o bastante. O protagonismo social e a percepção da complexidade das aspirações gerais de uma sociedade devem ser o mote de uma política voltada para o desenvolvimento local.

Dessa forma, na ordem midiática, a marca *Amazônia* é uma ideia metafórica que se desdobra em conceitos de produtos e serviços a que se agregam valores estéticos que, por sua vez, têm sua origem em componentes do imaginário saídos da floresta e das narrativas identitárias da região, que são particularizados em anúncios publicitários, em reportagens jornalísticas e em conteúdo para internet, envolvendo cores, sons, imagens ligadas à natureza hiperbólica da região e à cultura amazônica que tem como objetivo de marketing formar e divulgar um produto turístico global.

O que acontece no contemporâneo é a supervalorização do cultural, em que predominam a cultura como identidade, como protesto sobre qualquer lógica e como produção comercial como garantia de originalidade e que, por isso mesmo, desloca o eixo de produção, levando o produto para o espaço público, depois de enquadrá-lo e reespa-

cializá-lo, obedecendo à lógica da midiaticização imbricada na relação entre informação e comunicação. Tal lógica termina por reforçar os modelos efetivos, ou seja, aqueles que dão certo do ponto de vista mercadológico, homogeneizando os produtos culturais pelos seus interesses de produção. Isto tudo parece culminar com a disseminação global da cultura como produto de consumo, ao afetar a produção local, oferecendo sua produção cultural aos grandes centros distribuidores, onde é (re)trabalhada e (re)colocada no mercado como um novo produto, obedecendo-se a um círculo vicioso de homogeneização da cultura oferecida pela globalização econômica num processo de centralização e distribuição de produtos culturais.

Paralelamente, emerge uma política de estesia do Estado que deseja definir o público, como aquele que busca esta peculiaridade de identidades culturais, as diferentes culturas locais oferecidas pela mídia, ao mesmo tempo em que, como público local, deseja que sua cultura faça parte de um painel cultural maior, que se apresente para o Brasil, para o mundo, pela publicização oferecida pelos jornais, rádio, televisão e internet. Esta situação sugere uma intenção de interação, integrações culturais, que são trazidas para os *rituais de consumo* como produtos, quando estes perdem pela mediação a forma histórica original e passam a constituir-se como manifestação espetacular cuja significação é a nova identidade cultural, que se incorpora como elemento de uma “cultura popular brasileira” vindo da cultura da Amazônia ou cultura paraense. Este apelo da cultura amazônica ou da cultura paraense enquadra-se de forma exemplar numa série de ações do estado do Pará rumo a uma política de estesia centrada na marca *Amazônia* que visa, em última instância, formar público para o turismo local, nacional e internacional.

O PROJETO TERRUÁ

É obedecendo a toda essa lógica e incorporando a dinâmica da cultura e suas formas “residuais” e “emergentes” (WILLIAMS, 2000, p. 202), que o projeto Terruá Pará, pretendendo dar um novo corpo à cultura, é desenvolvido no ano de 2006. Seu objetivo foi a gravação do programa especial de televisão exibido na TV Cultura do Pará, emissora de televisão mantida pela Fundação de Telecomunicações do Pará (Funtelpa). O programa foi gravado “no auditório do Parque Ibirapuera, em São Paulo, e reuniu naquele ano 60 músicos paraenses em três apresentações” (CASTRO, 2012, p. 161). Em 2007, o projeto foi interrompido e só voltaria a ocorrer no ano de 2011. Nesta segunda edição, o show

é dirigido e produzido por Carlos Eduardo Miranda e Cyz Zamorano, produtores musicais reconhecidos do âmbito da grande indústria (mainstream) da música. Na edição de 2012, o projeto não se resumiu apenas na realização do show, ele foi ampliado para um plano de difusão da música “genuinamente” paraense, divulgando o trabalho de 46 artistas que participam do espetáculo. Em um desses produtos de difusão, o vídeo de apresentação, o projeto explica o termo Terruá e define sua atuação:

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

Aqui no Pará, terruá acabou virando sinônimo de diversidade papa-chibé, quer dizer, de uma riqueza e originalidade genuinamente paraenses. (O QUE É TERRUÁ? Criação/Motion de Igor Chá. Belém, 2012).

Apesar da tentativa de reunir as experiências musicais ocorridas no território paraense, seria possível definir em um só conceito a complexidade das experiências e diferentes identificações sonoras de um determinado lugar, considerando que as identidades não são unificadas (WOODWARD, 2012, p. 7)? Do ponto de vista deste estudo, tal definição não seria possível, a menos que a trama enunciativa de um empreendimento como o Terruá tenha por objetivo construir um projeto de identidade pautado numa concepção holística da cultura, reduzindo assim os conflitos, as dinâmicas e formas culturais de um território. No caso do Terruá Pará, as experiências musicais visibilizadas pelo projeto corroboram para a reprodução do que Castro (2012, p. 162) denomina imaginário alegórico do nativismo paraense.

Além disso, ao analisar a *superfície discursiva* (VERON, 2004, p. 159) da trama narrativa do espetáculo, das retóricas dos artistas e criadores do projeto, observa-se também que as marcas, os traços da rede enunciativa construída em torno do Terruá, evidenciam gramáticas de produção conforme estratégias mercadológicas.

Outro aspecto observado é que, embora ele não possa ser caracterizado como uma reunião de experiências sonoras de uma determinada *cena musical*, as ações do projeto reverberam uma retórica construída em torno desse conceito. Porém, devido à intervenção do Estado, a ideia de cena não pode ser concretizada, mesmo que tal conceito seja percebido em notícias e críticas musicais sobre o espetáculo, como a crônica de Nelson Motta que foi ao ar no *Jornal da Globo* do dia 14 de outubro de 2011. Nela, o crí-

tico, estimulado pelo show do Terruá realizado em São Paulo, em junho de 2011, afirma que Belém do Pará possui uma cena musical vibrante e diversificada, tendo Gaby Amarantos como a grande estrela, seguida de Lia Sophia e Felipe Cordeiro. Coincidência ou não, os três artistas representam as três sonoridades do espetáculo - o tecnobrega, o carimbó e a guitarrada.

Dessa forma, desconsiderando a retórica de cena, constatamos que o projeto, ao fazer uso das três sonoridades relacionadas, tem por objetivo dois movimentos: primeiro, reunir artistas de Belém numa comunidade musical (STRAW apud JANOTTI JR, 2012, p. 115), visando à promoção de determinadas expressões musicais residuais de uma tradição local para a prática do turismo rumo a Belém. E no segundo, promover a manutenção de um projeto político de identidade cujo motor seria uma subjetividade caracterizada por um pensamento conservador de longa duração e com grande eficácia simbólica no imaginário paraense (CASTRO, 2012, p. 150).

Essa ideia de unidade e autenticidade pode ser confirmada nas inúmeras entrevistas concedidas por Carlos Eduardo Miranda. Explicando o conceito do Terruá, o diretor argumenta:

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

Percebe-se também que, a partir do conceito Terruá, alguns artistas que compõem o espetáculo adotam, em suas performances, gramáticas de produção e reconhecimento dos produtos da indústria do entretenimento. Com a assimilação de códigos da indústria da música, a utilização de processos estratégicos de agenciamento (CARDOSO, 2006, p. 56) do campo da produção musical, os músicos e artistas do projeto articulam valores de culto e de exposição (BENJAMIN, 2012), isto é, trabalham aspectos tradicionais e valores mercadológicos no sentido de promover uma musicalidade que, na retórica do Terruá Pará, é apresentada como única, diferente (Fig. 1).



Figura - Trecho do Vídeo de apresentação publicado no Youtube.

Para o entendimento deste projeto político de identidade, que faz uso de expressões musicais reivindicando autenticidade, chega-se àquela máxima fundadora da sociedade política da nação moderna, a metáfora progressista da coesão social também moderna - “muitos como um” (BHABHA, 1998, p. 203). Tal metáfora, como nos lembra o autor, é compartilhada por teorias orgânicas do holismo da cultura e da comunidade e por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias. Entretanto, para Bhabha é necessária uma abordagem desconstrutiva das narrativas de nação, cultura e comunidades, pois a experiência de viver nas margens da nação, na ambivalência retórica unificadora da ideia de povo e nação evidencia a necessidade de tal abordagem.

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

As consequências deste projeto de integração da Amazônia, pautado pelos interesses nacionais e internacionais, são inúmeras e em vários âmbitos. Contudo, no âmbito da cultura e das artes de modo geral, o intenso fluxo migratório e “a violência dessa integração, com seus capitais, transumâncias, devastações e “grandes projetos”, provoca-

ria sentimentos ambivalentes em quem pertencia à Amazônia e julgava que ela a si pertencia” (CASTRO, 2011, p. 9). E uma das respostas mais intrigantes da cidade de Belém ao avanço do processo de fronteirização da região foi dada por artistas, intelectuais e produtores culturais, que “iniciaram um processo coletivo, intersubjetivo, de discutir a identidade e as fontes culturais da sua sociedade amazônica” (Ibid., p. 9). O autor explica este processo de reação dos artistas paraenses a partir da expressão weberiana “quadro de pensamento”, no qual o bloco das experiências sociais compõe um projeto de identidade amazônica intuída como ideal-tipo por aquela comunidade de artistas.

Já a perspectiva adotada neste artigo e estudo é de que, além das experiências sociais, esses intelectuais tencionam experiências sensíveis e, portanto, experiências estéticas (DEWEY, 2010), possibilitadas na interação cotidiana com os seus territórios. Nessa perspectiva, assimilamos as observações de Dewey sobre a criatura viva e o lugar da estética na experiência.

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

Dessa forma, a arte popular, a arte urbana, produzidas na região, subjacentes a esta ordem cultural-midiática, vai se convertendo, na experiência do Terruá, por um processo de atualização logotécnica, em material que entra na elaboração da tecnocultura como uma simbólica emprestada da experiência tradicional e que se encaixa em várias formas de manifestação da cultura urbana, como o “tecnobrega” ou as “aparelhagens”, por exemplo, que existem em Belém do Pará desde os anos setenta e são formadas por mesas e caixas de sons integradas, conduzidas por um disc-jockey (DJ) que funciona como um animador, tocando em festas particulares e clubes e que agora invade também o espaço público e mediatizado com seus produtos.

O MOMENTO FOLK E AS INCORPORAÇÕES DE PRÁTICAS RESIDUAIS NO ESPETÁCULO

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

Neste processo, três sonoridades regionais - o carimbó, a guitarrada e o tecnobrega -, são estruturantes para a produção de sentido pretendida. Contudo para consolidar a política de identidade e a pretensão de autenticidade, o que é visibilizado pelo Terruá é, essencialmente, o carimbó estilizado e reproduzido pela intelectualidade paraense. É ele que acaba como um fio condutor do espetáculo, já que é com o ritmo que o show começa na apresentação do grupo de carimbó “Uirapuru” (Fig.2) e termina com o retorno de todos os participantes ao palco cantando carimbó.



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

Outra marca que revela o sentido nativista do espetáculo é a cenografia. Composta por três cenários com mais de 300 peças feitas em miriti e confeccionadas por artesões da Associação Arte Miriti de Abaetetuba, a cenografia do espetáculo funciona como uma moldura que ambientaliza e remete cada experiência sonora em três momentos do espetáculo. Tanto na edição de 2011 quanto na edição de 2012, o primeiro cenário só

é revelado após a apresentação do grupo de carimbó, quando a banda-base entra no palco. É neste primeiro momento que o colorido das peças de miriti forma a plástica e revela a fruição estética desses brinquedos. É nesta moldura que, na edição de 2012, entram em cena alguns nomes da música instrumental e popular - Trio Manari, Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, Sebastião Tapajós, Grupo Charme do Choro, Paulo André Barata, Pio Lobato, Dona Onete e Toni Soares.

A estética nativista deste momento do espetáculo que caracterizamos como folk, além de representar a intersubjetividade da classe artística de Belém, revela também a incorporação pelo dominante da prática residual da sonoridade do carimbó. É preciso ressaltar que este modo de pensar a experiência musical de determinados intelectuais da cultura na capital paraense faz parte de um projeto político de identidade cultural. E para aumentar os efeitos desta política de identidade, o projeto Terruá Pará faz uso do sentir em comum dominante, entrecruzando-o com as regras de visibilidade do mercado. Ao resgatar os nomes e formas dominantes da música paraense, não é a lógica da dinâmica cultural que se observa no espetáculo, mas sim, a lógica do colonizador, que pretende manter o modelo cultural imposto por meio de uma política de estesia.

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

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

Numa lógica em que a dinâmica da cultura é domesticada, o que predomina é a lógica mercadológica. Na lógica e no espaço da cultura coexistirão formas e práticas culturais não só dominantes, mas também formas residuais e emergentes da cultura. Contudo, quando se fala de diversidade cultural, fala-se também de particularidades de experi-

ências que não estão paradas no tempo e no espaço. Dessa forma, é relevante destacar que, na Amazônia contemporânea, coexistem práticas culturais caracterizadas pelas fortes raízes tradicionais das populações que vivem no território amazônico, há várias gerações, desde os tempos coloniais.

Exemplos deste tipo de comunidades tradicionais, que reproduzem formas culturais e musicais residuais e alternativas ao dominante, são muitos, desde aldeias indígenas às comunidades remanescentes de quilombos. Um caso emblemático dessas práticas culturais residuais é o caso da festividade da Irmandade de São Benedito no município de Santarém Novo, região Nordeste do estado do Pará. De acordo com os registros históricos, há cerca de 200 anos a irmandade mantém uma tradição complexa que envolve 11 dias ininterruptos de festa, na qual a sonoridade do carimbó é o ritmo que conduz inúmeros códigos da festividade, como as novenas, as ladainhas, as alvoradas e também o levantamento de mastro.

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

No entanto, a retórica de autenticidade da sonoridade do carimbó surge na década de 1970, com o registro fonográfico do Mestre Verequete e também da poética de Ruy Barata, Paulo André Barata e João de Jesus Paes Loureiro, esses últimos influenciados pelos ideais do movimento do Centro Popular de Cultura (CPC). Segundo Silva (2010), foi no contexto político-econômico dos anos 1970 que a experiência musical paraense deu uma guinada e fez os artistas envolvidos buscarem a sua própria “autenticidade”.

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

É a toda essa retórica de autenticidade de uma comunidade de artistas que a experiência musical do Terruá se refere. Não é à toa que a edição de 2011 do Terruá é encerrada

com um pot-pourri de carimbó, a canção “Esse Rio é Minha Rua” e o cortejo dos artistas pela plateia.

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

O COSMOPOLITISMO DA GUITARRADA E DO TECNOBREGA

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



Figura – O segundo cenário do Terruá Pará 2012.

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

resiste à “operação de homogeneização” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 26) à qual a “cultura regional” é submetida, porque a guitarrada em si resiste ao reducionismo regional, tanto na sua orientação estética cosmopolita, como nas suas origens no contrabando de discos estrangeiros (FARIAS, 2009) e na escuta de transmissões radiofônicas estrangeiras (LOBATO,

2001), sem falar das suas andanças pelo Nordeste durante os anos 1980, onde serviu de inspiração para um fenômeno de “world music” que deu volta ao mundo (LAMEN, 2011, p. 147).

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

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

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

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

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

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

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



Figura - O tecnobrega no terceiro momento do espetáculo.

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

Antigamente chamavam o dance de house. Aí virou dance porque mudaram as batidas. Fiquei com essa ideia: ‘por que o brega não pode também mudar?’ Botar uma batida mais pesada. Aí tive essa ideia aí. E deu certo. Montei o tecnobrega. Era só trance. Pedacinho assim de vinheta, de música, peguei uma batida, o baixo de uma música, de tudo... Fui

montando. Aí peguei o brega. Só que fiquei pensando em como eu ia chamar, que é um ritmo mais pesado. Aí como tinha gente falando de tecnobrega, mas não era ainda tecnobrega como é hoje, era teclado... Aí falei, esse aqui vai ser o verdadeiro tecnobrega. Lancei e todo mundo quis dançar. Depois disso começaram a vir outros... E até hoje (BRASIL apud LEMOS; CASTRO, 2007, p. 31).

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

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

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

CONSIDERAÇÕES

Embora a experiência musical do espetáculo Terruá Pará construa a sua trama narrativa relacionando as práticas musicais e as mutações das experiências observáveis na cidade de Belém, prometendo diversidade e a originalidade da produção contemporânea, a análise aqui empreendida revela que tal música está cada vez mais articulada com os padrões dominantes e mercadológicos que caracterizam a música popular massiva na contemporaneidade.

Estas articulações favorecem uma identificação imaginária e nativista com a cultura amazônica, evidenciando aspectos canônicos e vanguardistas da cultura e prática musical ao longo do século XX. As marcas desses aspectos são observadas mesmo quando o show se volta para a música pop regional com as performances da Gang do Eletro e Gaby Amarantos. Dessa forma, o projeto e o espetáculo constituem-se como uma política de estesia que promove determinados ritmos da experiência musical paraense

no mercado mundial de bens simbólicos. É por meio desta política de estesia e de uma ampla ação mercadológica de posicionamento de mercado que a experiência musical da cidade de Belém é reveberada como genuinamente paraense. Neste cenário, a experiência musical do Terruá Pará é resultante de uma espécie de metonímia que incorpora expressões musicais de cenas musicais vivenciadas no território paraense, pronta para ser comercializada no mainstream.

REFERÊNCIAS

AMARAL FILHO, Otacílio. Verde que te quero verde: a estética da marca Amazônia. In: MALCHER, Maria Ataíde et al. **Comunicação Midiatizada na e da Amazônia**. Vol. 2. Belém, FADESP, 2011.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Música popular massiva na perspectiva mediática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

_____; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Brasília, 2006.

CASTRO, Fábio Fonseca. **Entre o mito e a Fronteira**. Belém: Labor editorial, 2011.

_____. Comunicação, identidade e TV pública no Pará. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-167, jul./dez. 2012.

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

GABY AMARANTOS. *Terruá Entrevista*. Terruá TV. Direção geral de Antonio Neto. Belém, 2012. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=kfcRS_kKa8.

GANG DO ELETRO. *Terruá Entrevista*. Terruá TV. Direção geral de Antonio Neto. Belém, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UFv3RVAtxOg>.

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

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: _____. GOMES, I. (Orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. ARE YOU EXPERIENCED?: experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporânea** | comunicação e cultura, Salvador, vol.10 - n.01, p. 116-128, 2012.

LAMEN, Darien. Pelo mar do caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade, e a poética da beirada em Belém do Pará. **Anais do V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Belém: 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Artigo recebido: 22 de março de 2013

Artigo aceito: 08 de julho de 2013