

IDENTIDADE, TERRITORIALIDADE E FANTASMATICIDADE NO ROCK DE BELÉM

IDENTITY, TERRITORIALITY AND PHANTASM IN THE ROCK FROM BELÉM

Fábio Fonseca de Castro*

Elielton Alves Amador**

RESUMO:

A partir da noção de “cena musical” Straw (1991) e da compreensão de Janotti (2003) sobre a “identidade do rock”, o artigo observa a presença de um compromisso em narrar o lugar e o pertencimento cultural em três bandas belemenses de rock - Mosaico de Ravena, Stress e Madame Saatan. Procura-se compreender certas dinâmicas narrativas presentes na produção dessas bandas como um jogo de assimetrias identitárias: a oposição entre o “local” e o “nacional” num plano e, em outro, a idealização de uma relação entre o “local” e o “universal”. Esses efeitos de sentido são tematizados enquanto “fantasmaticidades” ontológicas (DERRIDA, 1994) por meio das quais se produzem experiências de diálogo com processos simbólicos mais amplos, presentes na sociedade amazônica contemporânea, de territorialização e de identificação social.

PALAVRAS-CHAVE: rock; identidade; Amazônia

ABSTRACT:

Using the notion of “musical scene” (STRAW, 1991) and Janotti’s understanding (2003) about the “identity of the rock,” the article notes the presence of a commitment to narrate the place and cultural belonging in three rock bands from Belém (Brazil) - Mosaic of Ravenna, Stress and Madame Saatan. We seek to understand some narrative dynamics present in the production of these bands as a game of identifying asymmetries: the opposition between “local” and “national” in a plane and, in another, the idealization of the relationship between “local” and “universal “. These effects of

* Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris 5 (Sorbonne Descartes). Pesquisador do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. BELÉM, Brasil. fabio.fonsecadecastro@gmail.com

** Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Pará. BELÉM, Brasil. elielton.amador@gmail.com

meaning are schematized as “phantasmal” ontologies (DERRIDA, 1994) through which some experiences of dialogue with contemporary Amazonian symbolic processes of and of territorialization and social identification are produced.

KEYWORDS: rock; identity; Amazon

A CENA BELEMENSE: FANTASMAS DE UM LUGAR

Dizer a Amazônia a partir de uma experiência contemporânea de “amazonidade” tem sido um compromisso ético - e assim, também, político - da produção cultural de Belém, nas últimas décadas. Esse compromisso possui alguns elementos que podem ser identificados nas diversas linguagens artísticas, ainda que com fórmulas narrativas diferentes: o jogo de assimetrias identitárias; a oposição entre o “local” e o “nacional”; a idealização de uma relação entre o “local” e o “universal”, com a consequente produção de formas do “glocal”; a crítica da exploração dos recursos amazônicos pela sociedade nacional brasileira; a valorização da experiência histórica paraense e, também, dentre outros, o elemento de mais difusa percepção, que consiste na tematização de um sentimento de derrota antecipada, associado às muitas experiências de exclusão, violência e derrisão identitária que compõem a história amazônica.

Dizer a Amazônia, assim, tem constituído uma experiência de diálogo com uma fantasmaticidade: com um não-sentido, com uma ausência de sentido, com um contra-sentido. Com um sentido fantasmático. Um sentido que está sem estar, que é sem ser e que assinala o desejo de assinalar a Amazônia como um lugar de experiência mais amplo que aquele que é figurado pelo senso comum e pelas representações sociais e midiáticas com que a Amazônia “faz sentido” para a sociedade nacional brasileira.

Segundo Castro, essa experiência de dizer a Amazônia não consiste em movimento cultural, escola ou corrente estética ou reflexiva, mas, simplesmente, num “pacto geracional”, numa experiência de comutação de socialidades (CASTRO, 2011) que, por sua vez, produz um *corpus*, ou diferentes *corpora* narrativos, constituídos anaforicamente, repetitivamente, por meio de um processo de sedimentação de sentidos.

Este artigo tem por objeto a compreensão de um desses *corpora* narrativos: o rock de Belém. Gênero musical universal por excelência, o rock que se produziu em Belém nos anos 1980 e 1990, mas também o rock que ainda se continua a fazer por lá constitui um

caso intrigante de dialogia intercultural, hibridação de processos musicais e de sedimentação de sentidos narrados.

Fazendo parte contextual da “moderna tradição amazônica”, expressão pela qual Castro (2011), relendo Ortiz (1996), assinala a produção artística belemense comprometida com esse processo, o rock desse período pode ser compreendido como um *rock de lugar*, um rock que hibridiza suas tradições já globalizadas - e fruto de inúmeras transformações - com ritmos locais e que incorpora o *ethos* discursivo que caracteriza esse *pacto geracional*: a reivindicação política por uma identidade e o “*desejo de assinalar a Amazônia como um lugar*” (CASTRO, 2011. p. 214).

Letras de músicas, ilustrações, audiovisuais e toda sorte de produções linguísticas e imagéticas associadas ao rock paraense reproduzem, nesse período, esse compromisso, expressando-se contra o colonialismo interno praticado pela política, pela economia e pela indústria cultural brasileiras. Na música paraense, em geral, esse processo tem uma dimensão mais acuradamente nativista, se assim se pode identificá-lo. Com frequência ele é expresso por meio de conceitos como “Música Popular Paraense” ou “música regional”. Segundo Oliveira (1999), esse sentimento nativista surgiu em meados dos anos 1960. O contexto de seu surgimento está sob a influência do rico folclore musical da região e do crescimento da indústria fonográfica nacional, que passou a observar o potencial mercadológico da cena paraense. É nesse contexto que artistas como Pinduca e Mestre Vieira começam a ter seus trabalhos produzidos por gravadoras nacionais ou locais¹. Esse processo constitui, efetivamente, uma nova etapa de um processo bem mais antigo de procura por uma “identidade” amazônica, o qual Castro situa na segunda metade do século XIX (CASTRO, 2004) e Oliveira descreve como uma “busca temática”:

A preocupação com a temática amazônica, a influência das origens folclóricas, logicamente podiam dar à música local uma significativa cara paraense. A vida do caboclo, o seu dia-a-dia de risos e problemas, o falar paraoara, a presença do rio, da mata, o misticismo tapuio, impunham um sabor nativo aos gêneros escolhidos pelos autores (OLIVEIRA, 1999. p. 294).

Esses autores observam, em síntese, uma dada experiência social, uma dinâmica intersubjetiva de diálogo que se produz entre os artistas a respeito de seu processo histórico, uma experiência social de interpretação e autoprodução de sentidos e de consequente sedimentação de formas de compreensão do mundo, da história e do cotidiano.

Para descrever essa dinâmica podemos utilizar o conceito de cena, ou, mais precisamente, de “cena musical”, que nos parece profícuo, por sua adaptabilidade aos processos históricos e intersubjetivos das experiências locais, em possibilidades de análise, reflexão e crítica da vida cultural.

Para Straw (1991; 2006), cena musical é um conceito escorregadio capaz de abordar de maneira aberta as diversas dinâmicas de sentido e trocas econômicas e afetivas dentro do espaço cultural que tange a produção musical. Trata-se de um conceito contextual, que leva em consideração os processos endógenos presentes num dado espaço social sem se fechar neles, evitando soluções objetivistas e dessa forma abrindo-se para as articulações, trocas e negociações entre o local e o exterior.

Straw propõe analisar as possibilidades de articulação entre o fazer local da música e as conexões possíveis, dentre econômicas e socioculturais, através de práticas de gosto e de afetividade universais. O autor propõe avaliar os fenômenos que ocorrem no espaço físico das cidades, nos ambientes em que se produz a sociabilidade, sugerindo que é nesses ambientes que reverberam todas as múltiplas materialidades de uma cena musical:

Com o aumento da atenção para o urbano no âmbito dos estudos culturais, categorias como “subcultura”, “comunidade” ou “movimento” passaram a ser cada vez menos capazes de conter a variedade de atividades que transpira dentro deles, ou a fluida mobilidade de que participam (STRAW, 2006, p. 09).

Seguindo Shank, para quem, no contexto urbano, “muito mais informação semiótica é produzida do que pode ser racionalmente analisada”, levando a “uma comunidade superprodutiva em significados” (SHANK, 1994, p.122), Straw considera que a noção de cena “*parece ser mais eficiente ao expandir o círculo dessas atividades*” (STRAW, 2006, p. 09). Como ele diz,

Parte do caráter “superprodutivo de significados” das cenas é, sem dúvida, o seu papel mais amplo no realinhamento das cartografias da vida da cidade, mesmo quando as atividades da cena parecem destinadas a expressar ou ocupar lugares muito precisos dentro de tais cartografias (STRAW, 2006, p.9).

Do ponto de vista da nossa análise, o conceito é pertinente, justamente, por permitir abordar a conexão entre o lugar geográfico da efervescência e o momento em que essa efervescência se projeta no ambiente discursivo, midiático e simbólico, transformando a cena observada, enfim, no fluxo temporal de sua própria dinâmica², criando ou valorizando gêneros, instâncias de afetos, gostos e relações de poder. Nesta dinâmica estão

presentes a forma e a força da relação entre o local e o global. É nessa dinâmica que as representações intersubjetivas, no ambiente em que elas reverberam da consciência ou das aparências em suas materialidades, se projetam em um “não-lugar”, compondo um cenário mítico ou fantasmático.

AS INTER-CENAS DO ROCK

Em seu estudo de 1991, Straw detalha as práticas “cênicas” do rock alternativo estadunidense, observando seu caráter restritivo, ideológico e hermético em contraste com as práticas da *dance music*, aberta, sensível, suscetível à mudança, atrelada às dinâmicas de uma socialidade cosmopolita e de grande sucesso comercial graças a sua estruturação econômica com base nesses princípios. Esse contraste é ressaltado pelo aspecto caricatural do rock original, do rock do *heartland*, do rock caipira dos Estados Unidos, que ele aponta como uma música étnica não diferente de tantos outros gêneros musicais espalhados pelo mundo. A análise de Straw (1991) permite observar como as diretrizes presentes nas dinâmicas de cada gênero musical condicionam o seu desenvolvimento no mercado ou as suas práticas econômicas e as possíveis retrações ou expansões no seu próprio fluxo de tempo.

De música étnica, o rock alcançou um *status* de música universal graças a sua projeção através de uma indústria cultural, num processo em que a cena original foi apropriada, reformulada e institucionalizada por uma dinâmica de expansão capitalista que a tornou uma dominante universalmente referencial. O *heartland* rock se transformou nesse contexto e sua raiz entrou em “colapso”, iniciando um ciclo de “declínio” (STRAW, 1991: p. 371):

Seu declínio deve-se menos a uma crise interna ideológica do projeto de rock do que à etnicização das formas musicais populares brancas em geral (STRAW, 1991, p. 372).

Deslocado, multifacetado na complexidade de espaços culturais superpostos, o rock, como forma musical específica, se transformou, tornando-se uma música com pretensões globalizantes. Straw descreve o processo da seguinte maneira:

O declínio do “heartland rock” como uma forma específica é menos significativa do que é mais notório, o arrefecimento de um sentido distinto (porém fantasmático) do centro geográfico do rock - envolvendo a articulação de visões regionais, autorais, com um apelo afetivo que é presumido em toda a vasta cultura internacional da *western popular music*. Uma visão da história do rock como uma sucessão contínua de tais visões - questionável, em

qualquer caso - é cada vez menos apropriada quando as “regiões” de onde emergem tais artistas são na maioria das vezes relativamente insulares (apesar de geograficamente dispersas) tradições genéricas, ou posições particulares dentro das relações sociais da cidade do Oeste dos EUA (STRAW, 1991, p.371).

A “identidade” do rock está relacionada às suas práticas cotidianas e discursivas e às suas condições de produção, como assinala Janotti Jr. (2003) em trabalho sobre o gênero:

Os vários gêneros do rock (heavy metal, punk, rock progressivo etc) enformam fronteiras que se interligam através das condições de produção e de reconhecimento das socialidades presentes no rock. As práticas discursivas são elementos fundantes e permitem o reconhecimento dos diversos gêneros. Os sentidos das expressões roqueiras estão vinculados às práticas cotidianas. As práticas discursivas roqueiras se manifestam assim como textualidades que englobam não só as inter-relações entre as condições de produção e de reconhecimento como os trajetos narrativos expressos na formação dos sentidos. (JANOTTI JR., 2003, p. 19).

Janotti Jr. também ressalta, utilizando Hall (2011), as condições de “identificação” presentes nas práticas de consumo do rock:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicas que parecem “flutuar livremente” (HALL *apud* JANOTTI JR., 2011, p. 75).

A multiplicidade de formas do rock demonstra a sua porosidade e a sua disposição híbrida, o que faz dele uma música apropriada para o trânsito global e local. Porém, ao mesmo tempo, o rock conserva elementos de uma identidade sedimentada que constituem os vetores políticos que lhe permitem evocar um “caráter universal” e, assim, ampliar sua disseminação *inter-cenas*. Essas duas dimensões não são opostas, como é possível pensar, de um ponto de vista esquemático. Na verdade, elas se interpenetram. Vendido em suas dimensões ultramidiáticas como tradutor da rebeldia universal da juventude, o rock (e mesmo o rock paraense) poderia se distanciar de uma identificação nativista, compreendida, esquematicamente, como um projeto identitário fechado e conservador. Mas não é assim que a coisa se produz. A porosidade do rock, por um lado, permite apropriações e ressignificações sem perder referências identitárias e midiáticas sedimentadas. Por outro lado, a cena paraense da “moderna tradição amazônica” não é exatamente fechada e conservadora: ao contrário, ela constitui um influxo de rebeldia, de contraditoriedade e de questionamento dos valores hegemônicos da sociedade nacional brasileira.

Esse processo de “descentralização do rock” é fundamental para compreendermos como o rock local, em Belém, se relaciona com os fantasmas de identidade presentes na “moderna tradição amazônica”. Vejamos como se deu o encontro local/global, ou melhor Amazônia/rock em três diferentes experiências, em três diferentes bandas do rock de Belém:

O LAMENTO DO MOSAICO DE RAVENA

O primeiro exemplo desse processo é a música “Belém-Pará-Brasil”, composta pela banda Mosaico de Ravena em meados dos anos 1980 e lançada no álbum “Cave Canen”, que se tornou uma espécie de *hit* nas rádios locais. A canção, interpretada com frequência em bares e shows por outros artistas e por eles também gravada, transmitia um sentimento de identidade intersubjetivamente cognoscível e, talvez mais que isso, condensava uma carga empática das mais significativas para a experiência geracional de Belém nos anos 1980 e 1990. De difícil descrição, pelo fato de ser uma carga empática condensada e pouco explícita, pode-se descrevê-la como sendo uma espécie de sentimento de contemporaneidade, com ao menos duas tônicas: a ideia afetiva de comunidade, com seus símbolos, patrimônio e linguagem e a ideia política de oposição entre essa comunidade e o elemento externo. Por meio de uma letra banal e mesmo contraditória, a canção estabelece a oposição entre o local e o nacional, sugere a corrosão do comunal pela potência nacional com algumas notas de melancolia, questiona a falta de reconhecimento do local pelo nacional e deixa em aberto a sugestão de identidade. A letra talvez não transmita uma sensação precisa do impacto social causado, mas ajuda a compreender a questão colocada:

*Vão destruir o Ver-o-Peso
Pra construir um Shopping Center
Vão derrubar o Palacete Pinho
Pra fazer um Condomínio
Coitada da Cidade Velha,
Que foi vendida pra Hollywood,
Pra ser usada como um albergue
No novo filme do Spielberg
Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês
A culpa é da mentalidade
Criada sobre a região
Por que é que tanta gente teme?*

*Norte não é com M
Nossos índios não comem ninguém
Agora é só hambúrguer
Por que ninguém nos leva a sério?
Só o nosso minério³*

Percebe-se uma “escala”, um estágio, uma “etapa” nacional marcante, como que delimitando o espaço entre as dimensões local e global do artista amazônida. É como se, antes de ter uma dimensão global, a música paraense precisasse ser reconhecida pelo Brasil nacional. Também se pode perceber que essa dimensão latente da música que quer ser nacional se vê refletida nos estereótipos da cultura nacional sobre a região. Esses estereótipos são marcados pelas imagens grotescas e icônicas do espaço amazônico na percepção dos brasileiros médios de outras regiões. Essas imagens estão em contraponto com imagens igualmente icônicas da percepção local sobre a exploração nacional: em vez de reconhecer nossa “cultura”, os brasileiros exploram o “nosso minério”.

O arranjo da canção tem um tom grandiloquente, que faz referência ao rock progressivo e a interpretação do cantor Edmar Farias, com uma voz empostada, lhe dá uma dimensão dramática que lembra um lamento. Essa dramaticidade é ampliada, ainda, pelo fato de que a canção contrasta com o restante da produção da banda, notadamente irreverente. Por fim, referimos a presença de alguns acordes de carimbó, tocado por um dos grupos parafolclóricos⁴ mais conhecidos de Belém, o Tamba-Tajá, no final da canção. Isso marca e acentua o sentimento de identidade e, ao mesmo tempo, é usado como um recurso de marketing, que se anuncia como uma espécie de *soft power*⁵ da música regional.

O SENTIMENTO GLOBAL DA BANDA STRESS

“Belém-Pará-Brasil” teve seu momento áureo quando o chamado rock brasileiro despontou como produto comercial dos mais bem cotados nas gravadoras instaladas no país. Antes que houvesse uma definição de estilos e uma formação identitária do próprio “rock nacional” (ALEXANDRE, 2002), porém, várias bandas regionais disputavam espaço no eixo econômico do país. Uma delas era a paraense Stress, que teve grande repercussão em sua trajetória após gravar um disco no Rio de Janeiro sob condições técnicas precárias mas que lhe imprimiu características até então inéditas, levando os fãs do gênero a classificá-lo como o primeiro disco de *thrash metal* do Brasil.

Constituída no ano de 1976, a banda Stress sagrou-se como pioneira na capacidade de articulações entre jovens que começaram a formar uma cena de rock na cidade de Belém. Surgida, como muitas bandas, da interação de amigos que cultuavam o gênero musical, o grupo ganhou força com a entrada do guitarrista Pedro Valente, recrutado depois que os amigos o viram escutando *heavy metal* em uma loja da cidade, fato pouco comum naqueles tempos em Belém. Graças ao acesso de sua família, de classe média, a bens importados como discos, revistas e instrumentos, Valente era um privilegiado da cena, com franco acesso ao produto “rock”.

O grupo ganhou espaço aos poucos, produzindo seus próprios shows e juntando dinheiro para gravar de forma independente o seu primeiro disco, hoje cultuado em muitos países. Sua projeção nacional, inicialmente, foi cercada pelo fato de serem de uma banda “da Amazônia”, coisa que intrigava os fãs, que se multiplicaram após o show de lançamento do seu primeiro disco, no Circo Voador, no Rio de Janeiro.

Apesar do assédio dos fãs, a banda nunca atribuiu a si mesma o rótulo de “banda da Amazônia”, pelo menos não diretamente. Não estimulava características exóticas como mistura de ritmos ou letras com referências culturais e naturais da região. Ao contrário, no início, a banda começou a compor em inglês, segundo relatos do vocalista, mas aos poucos foi incorporando a missão de fazer um “metal brasileiro”, cantado em português, estratégia que denotava uma marcada disposição para trazer o gênero para uma identificação nacional. Gradualmente esse movimento se afunilou em direção ao local. Apesar de não utilizar temáticas “tipicamente amazônicas”, o grupo abordava um sentimento de comunidade a partir da paixão pelo gênero *heavy metal* - que localizava Belém como berço periférico de um gênero universal. À medida em que o reconhecimento da banda aumentava, essa abordagem comunal se tornou mais flagrante. Em 2005, preparando o relançamento do disco “Flor Atômica” na Europa pelo selo português “Metal Soldiers”, o grupo regravou a música “Coração de Metal”, composta em 1985, acrescentando um verso que dizia “*Eu sou de Belém*” na letra original.

A adaptação referia o espírito comunitário de Belém dos anos 1980 e inaugura, na produção da banda, uma visão de compartilhamento que denuncia o sentido de pertencimento a uma cena, por assim dizer, “glocal”. Flagrante notar na letra a afetividade como fator de articulação que liga a comunidade local à comunidade global do *heavy metal*:

*Eu sou parte disso aqui
Sou desta cidade*

*Dessas veias vão fluir amor e liberdade
E eu não vou negar de onde vim
Eu sou de Belém
O rock vai explodir dentro de mim
E de vocês também*

Esse movimento, mesmo atenuado, parece demonstrar uma tendência de valorização do local, ou do glocal. Curiosamente, ele dissimula um trânsito inverso ao movimento local-nacional-global, presente em “Belém-Pará-Brasil”. É como se tivéssemos um movimento do mundial, para o nacional e então para o local. Fato é que há implícito, no sentido da letra, tal como se nota na produção visual da banda Madame Saatan, como veremos adiante, um movimento em se fazer reconhecer como pertencente a um dado lugar.

A DIMENSÃO ESPETACULAR DA MADAME SAATAN

Na produção roqueira de Belém a trajetória da banda Madame Saatan é singular no trato do espírito nativista. Surgida em 2003 para fazer a trilha sonora de uma montagem de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, a banda passou a atuar na cena independente, mantendo em suas apresentações um visual e uma atitude performáticos centradas em variações do *heavy metal*. Identificando-se com o público GLBT e com estilos híbridos do rock, como o pós-punk, o hardcore até mesmo agregando o público de um modismo emergente chamado no Brasil de emcoreó a banda cultivava uma atitude performática pouco comum na cena de Belém. O metal praticado por Madame Saatan era difícil de ser enquadrado no gosto dos apreciadores tradicionais do gênero: letras extensas, quase faladas, suítes instrumentais com grande número de variações de ritmo e temáticas surreais compunham o som da banda nos seus dois primeiros trabalhos, *Tao do Caos* (2005) e *Madame Saatan* (2007). Porém, aos poucos a banda foi transformando a sua própria imagem e passou a buscar identificações com características culturais do Pará. Um videoclipe para a música “Vela” mostrava a vocalista Sammliz entre a multidão do Círio de Nazaré em contraste com imagens do Auto do Círio, celebração não-oficial da festa tradicional. Já o clipe “Devorados” é ambientado nas palafitas da Vila da Barca, tradicional área de moradias de madeira suspensas sobre a Baía do Guajará, que margeia parte da cidade de Belém. A banda passou a investir na associação entre o metal e as “coisas da terra”.

Com a transferência para São Paulo, em 2010 e com o lançamento do álbum “Peixe-Homem” (2011), a banda passou a se identificar com o rótulo de “metal amazônico”. Com um som mais duro e direto, trabalhado por produtores do “eixo” que buscavam

uma forma mais palatável até mesmo para o público do rock, o grupo lançou o single “Respira” com *riffs*7 monocórdios e letras diretas que narravam a história fantástica protagonizada por um ser chamado “Peixe-Homem” habitante de uma cidade submersa:

*Peixe-homem engole o homem
Joga do barco para os braços
De barro da morte
Fecha os olhos, cheios de água
Invoca a chuva para apagar
Um grande fogo
Respira
Da cidade que mora embaixo
Do céu de rios
Calor, concreto, aço e lama
Da cidade que dorme tarde
Na grande onda que afoga*

Além dos elementos técnicos que moldam a música aos padrões do rock industrializado, sintetizando técnicas de produção musical, e dos elementos estéticos externos à dimensão musical, Madame Saatan tratou de agregar novos elementos de espetacularização, como a presença do norte-americano P.R. Brown e do francês Jaron Present, responsáveis por clipes de sucesso de bandas de rock internacionais, como Foo Fighters e Smashing Pumpkins, na direção e fotografia dos clipes “Respira” e “Até o Fim”, as duas primeiras “músicas de trabalho” do álbum. O primeiro deles tem sua locação num igarapé de águas barrentas no meio da floresta. Os integrantes emergem do rio e executam a música a meio corpo na água, com instrumentos parcialmente submersos. A fotografia destaca insetos e a textura das cores da floresta, um mistura de barro, madeira e o verde da vegetação em tom sépia. Os músicos estão todos de preto (de luto?) e têm olhares sombrios. No segundo clipe, que constitui uma continuação do primeiro, a banda sai do rio e se encontra nas ruas sujas da Cidade Velha, primeiro bairro de Belém, tendo como companhia urubus - aves que, como se sabe, se alimentam de restos mortais de outros animais. Os músicos andam pela cidade esgueirando-se e a vocalista foge de uma personagem invisível representada por uma câmera subjetiva. A letra dessa canção sugere um ato final:

*Até o fim que me cabe
Até o fim que se sabe
Até o fim que me cabe
Eu quero ir*

DISCUSSÃO: A CENA FANTASMA

Straw observa como é necessário manter e até ressaltar a pertinência local da “cena” (2006). Este local seria onde os fluxos e as práticas se regularizam, onde se estabelecem as éticas e os contratos de relacionamento. O rock feito em Belém constitui uma dessas *inter-cenas* musicais, formadas pela disseminação dos sentidos do rock em experiências sociais diversas. Em Belém, fluxos e práticas do rock se regularizam no contexto desse desejo intersubjetivo de firmar, ou defender, fronteiras e experiências sociais.

A produção social de um *topos* político amazônico, ou melhor, de uma identificação topológica produtora de sentidos e socialidades, tem sido uma constante na produção musical do estado do Pará, desde, ao menos, a década de 1960. Observando esse processo de identificação, Castro (2011) assinala que ela possui agentes sociais estruturadores, construtores dos sentidos que poderão ser disseminados no corpo social e que, dentre esses agentes, os intelectuais e artistas da cidade de Belém ocupam um papel destacado. Esses agentes sociais teriam um compromisso ético central com o corpo social do qual fazem parte, o qual seria marcado pelo “*desejo de assinalar a Amazônia como um lugar*” (CASTRO, 2011. p. 214).

A ordem topológica de “assinalar a Amazônia como um lugar” pode ser compreendida como um movimento de questionamento de sentidos dominantes, ou melhor, como um questionar das representações sociais e midiáticas dominantes existentes sobre a Amazônia. O objetivo, ainda que difuso, seria o de reterritorializar o espaço amazônico, reivindicando uma espécie de direito de narração - e por vezes um direito de revisão das narrações dominantes - assinalando experiências sociais e processos culturais existentes, mas pouco percebidos e, por vezes, não respeitados.

A pretensão a uma reterritorialização não se faz, é claro, sem a correlata pretensão a uma desterritorialização. Na rica batalha de imagens geográficas que atualmente se acompanha, tanto no debate acadêmico como no debate mais franco travado no espaço público, esse movimento equivaleria, provavelmente a um processo de questionamento de referenciais regionais. Quem desterritorializa uma referência à região, questiona a narrativa sobre o “regional”, embaralha as cartas em jogo. Quem reterritorializa um espaço, inverte a ordem da narrativa e redistribui as cartas em jogo. Isso porque a ideia de região pressupõe que algo (o regional), seja apenas a parte de um todo. Enquanto região, a Amazônia, essa Amazônia narrada pelas representações sociais e midiáticas

dominantes, não é um *lugar*. Enquanto reivindicação - do direito de narração, de autonarração e, também, do direito de revisão narrativa - ela se projeta, ao contrário, como lugar.

Esse redizer a Amazônia, que, segundo Castro, não consiste em movimento cultural, escola ou corrente estética ou reflexiva, mas, simplesmente, num “pacto geracional”, numa experiência de comutação de socialidades (CASTRO, 2011) que, por sua vez, produz um *corpus*, ou diferentes *corpora* narrativos, constituídos anaforicamente, repetitivamente, por meio de um processo de sedimentação de sentidos.

O esforço geracional, intersubjetivamente construído, para produzir uma “cultura” e um “lugar” amazônico é, como dizíamos, um esforço ético e político. Um esforço de projeção. É da essência da ação política a projeção. Projetar uma identidade, um lugar, uma gramática se assemelha a um processo de positivação de ideias, a um processo de desvelamento dos fantasmas que assombram a cena referida.

A ideia de *fantasma* nos remete a Derrida (1994), que discute os efeitos de sentido presentes na vida cotidiana, principalmente na vida ideológica, por meio da noção de “espectro”. O “*desejo de assinalar a Amazônia como um lugar*” (CASTRO, 2011) seria um espectro topológico por meio do qual a “moderna tradição amazônica” vivencia, intersubjetivamente, a experiência política de questionar as referências hegemônicas que a reduzem à condição de subalternidade, de ser a parte de um todo e, mais ainda, a parte sequer percebida de um todo. O fantasma sobre o qual falamos reporta à construção de uma condição colonial, e é nesse sentido que podemos descrever a cena musical do rock de Belém como uma cena fantasmática, assombrada por uma condição colonial.

A condição colonial vivenciada pelas populações amazônicas, sobretudo as do estado do Pará, onde os conflitos topológicos possuem uma dimensão histórica bem mais aguda, não é, como em toda cena fantasmática, uma condição evidente. Não se trata de uma relação de contiguidade, ou de oposição simples entre dois lados de uma questão, pois, nublada, dúbia, imprecisa como todo encontro com um fantasma, não há aí um jogo claro de papéis e de posturas. Por exemplo, no protesto da banda Mosaico de Ravena, pode-se ter, à primeira vista, a ideia de que o conflito topológico entre o “local” e o “nacional” é bem preciso:

*A culpa é da mentalidade
Criada sobre a região*

*Por que é que tanta gente teme?
Norte não é com M*

Mas a verdade é que, embora haja aí uma precisa indicação de “culpados” - e, assim, uma aparente definição de lados, é preciso perceber que esses versos, como, aliás, toda a canção “Belém-Pará-Brasil”, na verdade, são construídos com imensa carga de negativa, efeito de sua própria fantasmaticidade. Carga denegativa pode ser entendida como uma ambivalência produzida no *ethos* da narrativa, como uma superposição indefinida de papéis sociais. A carga denegativa desses versos está na palavra “região”, que afirma, contraditoriamente, a versão que o *ethos* da canção se propõe a combater, pois quem afirma a *parte* de um *todo*, afirma o *todo*, com seus poderes hegemônicos sobre a *parte*. Há, portanto, uma contradição, compreensível porque toda fantasmaticidade é, inerentemente, contraditória.

A denegação de uma “identidade” consiste em enunciar essa “identidade” por meio do discurso que se sugere combater. Esses versos, isolados, sintetizam a assombração que paira sobre o *ethos* do rock belemense, mas de maneira denegativa: o agente que define a Amazônia como “região”, pode-se dizer, afirma o discurso hegemônico e, assim, denega os motivos que o levaram a uma postura ética, ou política, de questionar essa hegemonia. Como diz a letra, a “culpa” é da mentalidade sobre a “região”, mentalidade essa que envolve, por vezes, a própria música, a própria banda e o próprio ato de tratar desses assuntos enquanto produção artística.

O mesmo efeito fantasmático, fundamentalmente denegativo, está presente, também, nos versos que citamos de canção da banda Stress:

*E eu não vou negar de onde vim
Eu sou de Belém*

Ora, por que se deveria negá-lo? A afirmação dos versos partem do pressuposto, apenas sugerido, de que aquilo que é dito o é contra um não dito, mas o que dizer se esse não dito é considerado como um *a priori* lógico, do qual partem as próprias expectativas e compromissos éticos de *dizer*? Se o enunciador afirma que não vai negar de onde veio supõe-se que a ação, a postura social esperada, consiste, justamente, em negá-lo. Eis aí outra forma de denegação.

A denegação é uma fantasmagoria, por vezes tópica, por vezes metafórica e que, tende a se constituir como uma figura de assimetria: entre o Eu e o outro, o próximo e o distante

etc. Uma fantasmagoria sempre fluida. A música da banda Madame Saatan que citamos também evoca uma relação assimétrica para qualificar - e denegar - a relação entre colonial que assombra o rock paraense. Coisa que se percebe, por exemplo, nos versos

*Fecha os olhos, cheios de água
Invoca a chuva para apagar
Um grande fogo*

Nos quais se sugere uma assimetria entre um “Peixe-homem” que engole um “homem”, o primeiro dos quais, vitimizado pelo “grande fogo” promovido pelo segundo, fecha os olhos e evoca uma força identitária fantasmática com a qual possa reorganizar sua condição ética, nessa relação e, eventualmente, promover alguma forma de reação. A fantasmagoria da relação colonial também constrói uma relação tópica que se forma por meio de metáforas identitárias: água e chuva são, aqui, indícios da identidade do “Peixe-homem”.

Essas metáforas estão presentes, neste trecho, por meio da ideia de “invocar” (sic) a chuva - imagem recorrente na produção cultural de Belém desde meados do século XIX, tanto como figura literária como enquanto figura pictográfica ou musical, que faz referência à chuva diária e torrencial da cidade. A chuva diz Belém, dentro de uma tradição narrativa intersubjetivamente sedimentada.

Os três exemplos dados ilustram uma cena musical. São elementos que compõem a cena, ilustrando-a em algumas de suas dinâmicas. Essa cena se relaciona com outras cenas paralelas, presentes em formas de expressão cultural as mais diversas e que têm uma duração contextual iniciada com a integração forçada da Amazônia à sociedade nacional brasileira, mas permanentemente renovada, pelos contextos sucessivos da experiência social de seus enunciadores. Sua dinâmica intersubjetiva e fantasmática se produz topológica e assimetricamente. Topologicamente porque questiona referências hegemônicas de espaço e assimetricamente porque questiona referências hegemônicas de identidade. Porém, essa cena, justamente por ser, fundamentalmente, uma auto-provação fantasmática, não se autoproduz senão com muita duplicidade de sentidos, hesitação, indefinição de papéis sociais e de ideias. Por meio, justamente, de seus processos de denegação.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta**. O rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

CASTRO, Fabio Fonseca de. **Les identifications amazoniennes**. Figurations et représentations de l'Amazonie dans la production artistique contemporaine de Belém, au Brésil. Tese de doutorado em Sociologia, defendida na Université de Sorbonne-Descartes (Paris V). Paris, 2004.

_____. **Entre o mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll - Mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Pappers Serviços Editoriais, 2003.

_____. **Heavy Metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e Cantares**. Belém: SECULT/Pará, 1999.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SHANK, Barry. **Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas**. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: **Cultural Studies**. V5. Inglaterra: Abingdon, 1991.

_____. **Scenes and Sensibilities**. Revista Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação (E-Compós), vol 6, no.1, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>. Consultado em 02/08/2014.

NOTAS

1. Observe-se que artistas como Pinduca e o guitarrista Mestre Vieira foram resgatados como ícones “pop” no final do século 20 e início do século 21 por artistas paraenses de uma suposta vanguarda na Música Popular Paraense, que em alguns momentos, dentro da cena, foi nomeado como a “Nova Música Popular Paraense” ou ainda como “a Música Brasileira produzida no Pará”. O revival das guitarradas aconteceu após um documentário cartográfico que o antropólogo brasileiro Hermano Vianna realizou em 2000 para a emissora MTV Brasil intitulado “Música do Brasil”.
2. O sentido de conversação aqui se traduz na medida em que os “produtos” dessa efervescência, ou seja, o fruto da criatividade forma o cenário, o pano de fundo sobre a qual a cena se desenrola.

3. “Belém-Pará-Brasil”, com letra de Edmar Farias foi composta em 1986 e lançada no disco Cave Canem.
4. No Pará, os grupos que tocam música folclórica como carimbó, síria, lundu e outros ritmos são chamados grupos “parafolclóricos”. Normalmente são grupos que se apresentam em eventos sociais como uma demonstração da cultura local típica. São grupos comerciais que mantêm uma estrutura um pouco melhor estruturada do que os grupos familiares do interior onde a cultura do carimbó se desenvolveu como arte comunitária.
5. Para o sentido de Soft Power que aplicamos aqui, ver Martel (2012).
6. O emcore foi o apelidado dado a bandas de hardcore que fizeram sucesso com letras românticas, como NX Zero e outras. Não que a banda tivesse uma intenção em direção a esse subgênero mas o público nessa linha cresceu ao longo dos anos, tornando a banda uma das mais emblemáticas do cenário de Belém, levando grandes plateias a seus shows.
7. Riffs são frases musicais curtas executadas como tema de uma canção. O termo é proveniente do jazz mas se incorporou ao linguajar do rock.

Artigo recebido: 19 de março de 2014

Artigo aceito: 02 de janeiro de 2015