

## Belém: música e identidade na cidade plural

Henry Burnett<sup>1</sup>

**Resumo:** Quando se está imerso na própria identidade normalmente não sabemos do que somos feitos. A identidade não é uma questão, ou um tema, quando não precisamos discutir quem somos ou quando essa interrogação é vã. Só quando a dinâmica cultural se impõe é que nossa marca precisa ser impressa e às vezes defendida, porque já não basta pertencer a este ou aquele lugar, mas fundamentalmente devemos mostrar do que somos feitos “de verdade”. Talvez em outras circunstâncias esse conflito se desse entre países, entre religiões em conflito com seus diversos deuses e concepções políticas; no Brasil a identidade é uma questão doméstica, uma querela entre regiões distantes que mal se comunicam e que se nutrem de suas próprias culturas. Se quisermos radicalizar ainda mais, para chegar ao tema deste ensaio, às vezes precisamos entender quem somos dentro de uma única cidade. É o caso de Belém e de sua musicalidade plural.

**Palavras-chave:** música paraense, identidade, canção popular, tecnobrega

**Abstract:** When we are immersed in our own identity, normally we do not know who we are. When we know who we are or when this is an empty question, identity is not a question or a theme. Only when dynamic cultural are imposed we need to leave such a mark, that sometimes must be held, because belonging to a certain place it is not enough anymore, but we fundamentally need to show who we are. Maybe in other circumstances, this conflict takes place between countries, between religions in conflict with their various gods and political concepts; in Brazil, the identity is a local issue, a quarrel between distant regions that promote their own cultures and can barely communicate themselves. If we want to achieve the aim of this essay, we need to understand who we are inside a single city. It is the case of Belem and its plural musicality.

**Key words:** music in Pará; identity; folksong; tecnobrega

---

<sup>1</sup> Professor de filosofia da EFLCH/UNIFESP.

## Intro

Quando se está imerso na própria identidade, ou no que pensamos ser essa delimitação, normalmente não sabemos do que somos formados. A identidade não chega a ser uma questão quando não precisamos saber do que somos feitos ou quando essa interrogação é vã porque nada acrescenta ao que pensamos à vida comum. Só quando a dinâmica cultural se impõe é que nossa “marca” precisa ser impressa e às vezes até mesmo defendida, porque já não basta pertencer a este ou aquele lugar, mas fundamentalmente mostrar do que somos constituídos “de verdade” – há quem acredite que esse debate sobre identidade não deveria nem se aplicar ao Brasil, cujo mérito seria não tê-la; mas não é o que acontece, de fato. O tema da identidade é recorrente em diversos níveis nos estudos das Ciências Humanas e da crítica da cultura desenvolvidos no Brasil desde o final do século XIX.

Talvez em outras circunstâncias esse conflito se desse entre países, entre religiões em conflito com seus diversos deuses e concepções políticas; no Brasil, entretanto, a identidade é uma questão doméstica, uma querela entre regiões que mal se comunicam e que se nutrem de suas próprias culturas quase autóctones. Se quisermos radicalizar ainda mais, para chegar ao tema deste texto, às vezes precisamos entender quem somos dentro de uma única cidade; é o caso de Belém e da recente exposição nacional de parte significativa de seus bens culturais, da culinária à fotografia, mas sem dúvida num movimento de reconhecimento que tem a música como porta de entrada, apresentada a partir de um recorte da sua produção recente. A necessidade de se autocompreender, no momento em que sua música passou a ser executada maciçamente em nível nacional, e justamente no que há de mais estabelecido, isto é, nas novelas globais, tem causado a uma cultura até então isolada inúmeras indagações, veladas ou não. O nome de proa dessa descoberta, para quem conseguiu ainda não ouvir seu nome, é Gaby Amarantos, porta-voz de um estilo musical chamado Tecnobrega; o qual ela representa, mas que não a limita.

Como um micro-país, Belém tem uma história antiga e razoavelmente bem conservada, graças ao seu isolamento histórico, geográfico e cultural dos grandes centros metropolitanos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Essa distância nem sempre foi tão espaçosa, e é cada vez menor, graças precisamente a essa curiosa descoberta por parte da Rede Record e da Rede Globo que, de uns tempos pra cá, utilizou regiões bucólicas como a ilha do Marajó como locação para suas novelas. É sobre esse interesse e suas consequências que gostaria de tecer algumas considerações. Para isso, precisamos recuar em algumas décadas e retomar alguns dados históricos. Outra necessidade é ainda mais fundamental: fazer acompanhar a leitura deste artigo da audição dos exemplos musicais que serão citados, fundamentais para o bom acompanhamento do comentário.

## Um pouco de história

Houve um primeiro momento, nos idos dos anos 70, que um poeta, um compositor e uma cantora, respectivamente Ruy Barata, Paulo André Barata e Fafá de Belém tornaram a atmosfera paraense conhecida massivamente nos grandes centros de distribuição de bens culturais. Naquele momento, versos da canção “Foi assim” (Paulo André e Ruy Barata),

*Foi assim  
Como um resto de sol no mar  
Como a brisa da preamar  
Nós chegamos ao fim*

*Foi assim  
Quando a flor ao luar se deu  
Quando o mundo era quase meu  
Tu te fostes de mim*

*Volta meu bem, murmurei  
Volta meu bem, repeti  
Não há canção nos teus olhos  
Nem há manhã nesse adeus*

*Horas, dias, meses se passando  
E nesse passar, uma ilusão guardei  
Ver-te novamente na varanda  
A voz sumida em quase pranto  
A me dizer, meu bem, voltei*

*Hoje essa ilusão se fez em nada  
E a te beijar, outra mulher eu vi  
Vi no seu olhar envenenado  
O mesmo olhar do meu passado  
E soube então, que te perdi*

pertenciam ao que chamamos de MPB, isto é, à tradição da música popular comercial brasileira, ou ainda, a um estilo bem definido pelo par letra/música já consagrado àquela altura – ressalto isso porque acredito que o termo “popular” utilizado na sigla nem sempre foi utilizado no sentido de uma música massivamente conhecida ou mesmo reificada ou industrializada; antes como um espelho ou eco de sua origem. Uma das provas disso é a resistência desta canção ao tempo, sua permanência na memória dos ouvintes de música popular, para quem ela permanece ainda hoje como um retrato instantâneo da Belém da época. Isso se aplica também a outra canção da dupla, cujos versos são ainda mais entranhados do ambiente amazônico, principalmente o marajoara:

*Uma cantiga de amor se mexendo  
Uma tapuia no porto a cantar  
Um pedacinho de lua nascendo  
Uma cachaça de papo pro ar  
Um não sei quê de saudade doendo  
Uma saudade sem tempo ou lugar  
Uma saudade querendo, querendo...  
Querendo ir e querendo ficar  
Uma leira, uma esteira,  
Uma beira de rio  
Um cavalo no pasto,  
Uma égua no cio  
Um princípio de noite  
Um caminho vazio*

*Uma leira, uma esteira,  
 Uma beira de rio  
 E, no silêncio, uma folha caída  
 Uma batida de remo a passar  
 Um candeeiro de manga comprida  
 Um cheiro bom de peixada no ar  
 Uma pimenta no prato espremida  
 Outra lambada depois do jantar  
 Uma viola de corda curtida  
 Nessa sofrida sofrência de amar  
 Uma leira, uma esteira,  
 Uma beira de rio  
 E o vento espalhado na capoeira  
 A lua na cuia do bamburral  
 A vaca mugindo lá na porteira  
 E o macho fungando pelo curral*

*O tempo tem tempo de tempo ser  
 O tempo tem tempo de tempo dar  
 Ao tempo da noite que vai correr  
 O tempo do dia que vai chegar*

O clima de “Pauapixuna” (Paulo André e Ruy Barata) não é desses que se lembre fácil, ou que remeta um público afeito ao ambiente urbano – mesmo o belenense, ao qual o ambiente da canção é refratário – e a seu universo úmido e silencioso; quer dizer, a canção é muito amazônica, mas no sentido de ser uma representação de um tempo e de um lugar. Nessa dificuldade de imprimir imagens que só fazem pleno sentido para quem as vivencia, é igualmente admirável sua força de arrebatamento e de perenidade no ambiente de consumo letrado fora do Estado do Pará. A canção popular paraense pode não ter nascido pelas mãos de Paulo André e Ruy Barata, mas foi com eles que se deu sua integração à história da música popular urbana brasileira. Uma história breve, ainda que marcante.

Antes desse momento, isto é, antes que Fafá de Belém e a música paraense circulassem no eixo Rio-São Paulo, o nome do compositor Waldemar Henrique pertencia a um domínio não menos conhecido, mas certamente mais distante dos canais de mídia de massa; sua obra fora estudada por famílias cultas e abastadas dos mesmos centros que um dia acolheriam Fafá e seu sotaque. No entanto, Waldemar Henrique pertencia ao domínio da música clássica, era um compositor frequentado sobretudo nos conservatórios e escolas de música – tudo isso antes das apropriações posteriores, como a da própria Fafá, mas também de Mônica Salmaso e Zizi Possi, que o aproximariam do ambiente popular ao qual ele também pertencia, ainda que de modo menos nítido. Para perceber o quanto este compositor esteve próximo da tradição carioca e paulista – tanto de um Villa Lobos quanto de um Mário de Andrade, para ficarmos em dois exemplos – basta consultar seu verbete no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*.<sup>2</sup> São dois momentos importantes, que mostram uma inserção nacional dessa cultura musical isolada e provinciana gerada dentro dos limites de uma capital com algum conteúdo cosmopolita e, ao mesmo tempo, profundamente apartada pelo tempo e pelo

---

<sup>2</sup> Ver <http://www.dicionariompb.com.br/waldemar-henrique> (acesso em 28/04/2011).

espaço. Dentro desse mesmo patamar de penetração talvez sejam os únicos exemplos de generalizado reconhecimento nacional de sua música popular; únicos, até a chegada do Tecnobrega, mais de 30 anos depois da primeira aparição.<sup>3</sup>

### Quem sois índio-mulato?

Foram décadas de silêncio midiático entre, digamos, aquela “primeira” Fafá de Belém, ligada à MPB tradicional, e Gaby Amarantos. Longos anos que nutriram de músicas algumas gerações, sem que se soubesse, fora de Belém e de cidades de médio-porte no interior do Pará, quem eram esses artistas e que música eles faziam. Foram décadas de uma auto-sustentação cultural, principalmente no interior, já que a capital se comunicava com as ondas musicais de massa de modo completo, bastando para isso relembrar o nome de dois eventos que aconteceram durante muitos anos em Belém: Parafolia e Carnabelém – sendo dispensável explicitar que se tratava de festivais de música baiana, notadamente do estilo conhecido como axé-music. Cabe inclusive retomar um dado curioso nesse movimento de autoafirmação cultural pelo viés do combate. Compositores líricos, como Ronaldo Silva, iniciaram um processo de resistência autoral contra o massacre que a produção local sofria em relação às bandas baianas. O resultado dessa mudança estilística em parte de sua obra resultou na popularização do *Arraial do Pavulagem*, grupo que extrapolou a dimensão da apreciação musical pura e simples e se tornou um movimento de grande apelo popular, reunindo milhares de pessoas em seus “arrastões”. Como se vê, o mercado de música local reagiu, mas não tinha a extensão *pop* das aparelhagens de onde nasceu o Tecnobrega, permanecendo até hoje como um entrave na cena local.

Por todas essas razões, não se deve estranhar a surpresa que pode acometer um ouvinte menos atencioso, seja de Belém ou de fora, ao passar sem conexão de “Tamba-tajá” (Waldemar Henrique) para “Ela tá beba doida (Beba doida)” (Gaby Amarantos) como se vira uma página. Abaixo as duas letras:

#### “Tamba-tajá” (Waldemar Henrique)

*Tamba-tajá me faz feliz  
Que meu amor me queira bem  
Que seu amor seja só meu de mais ninguém,  
Que seja meu, todinho meu, de mais ninguém...*

---

<sup>3</sup> Este artigo parte de um recorte histórico reduzido, por isso alguns nomes são indispensáveis ao leitor não familiarizado com a produção musical daquele Estado: Nilson Chaves, Vital Lima, Walter Freitas, Ronaldo Silva, Mestre Verequete, Mestre Vieira, Pinduca, entre dezenas de outros, são artistas centrais para o entendimento da história da música popular do Pará. Um livro com muitos problemas de precisão nas informações, mas que pode ser consultado como uma boa listagem é *A música e os músicos do Pará*, de Vicente Salles, Belém, Secult/Seduc/Amu, 2ª ed., 2007. Esta ponderação é fundamental, na medida em que, alguns mais outros menos, vários desses músicos conseguiram projeção fora do Estado, ainda que uma projeção restrita a certos círculos de consumo. Outros, como o compositor Walter Freitas, são desconhecidos mesmo nos circuitos alternativos, mas criaram obras de grande significado para o que se poderia chamar de uma estética musical popular amazônica. Recentemente, foi defendida uma Dissertação de Mestrado na PUC/SP sobre sua obra, por Marlise Borges, *Do Registro ao Documentário: uma tradução verbo-visual-sonora na Amazônia*, orientado por Jerusa Pires Ferreira, e que dá bem a dimensão de seu único registro fonográfico, *Tuyabaé Cuaá*, selo Outros Brasis, 1987.

*Tamba-tajá me faz feliz...  
Assim o índio carregou sua macuxy  
Para o roçado, para a guerra, para a morte,  
Assim carregue o nosso amor a boa sorte...  
Tamba-tajá  
Tamba-tajá-a  
Tamba-tajá me faz feliz  
Que meu amor me queira bem  
Que seu amor seja só meu de mais ninguém,  
Que seja meu, todinho meu, de mais ninguém...  
Tamba-tajá me faz feliz...  
Que mais ninguém possa beijar o que beijei,  
Que mais ninguém escute aquilo que escutei,  
Nem possa olhar dentro dos olhos que olhei.  
Tamba-tajá  
Tamba-tajá-a*

**“Ela tá beba doida (Beba doida)” (Gaby Amarantos)**

*Ela tá beba, doida  
Ela tá beba, doida  
Ela tá beba, doida  
Tá beba, tá doida.  
Ela chegou  
Ela é um perigo  
Só sai da mesa  
Quando ela seca o litro.  
Começa na cerveja,  
Bebe a noite inteira  
Mistura tudo  
E vai pra cima da mesa.  
Começa na cerveja  
Bebe, à noite inteira  
Mistura tudo  
E vai pra cima da mesa.  
Ela tá beba, doida  
Ela tá beba, doida  
Ela tá beba, doida  
Tá beba, tá doida.  
(Ela só sai carregada, querida)*

Creio ser possível afirmar que estamos diante de um problema novo, ou seja, a discussão a respeito dessa herança musical passa hoje pela afirmação do que é e do que não é paraense, isto é, pelo problema enunciado no início deste texto: sobre a questão da identidade. Salvo engano, esse tema nunca esteve presente no horizonte dos belenenses. Ninguém nunca perguntou se Pinduca, o “Rei do Carimbó”, era mais paraense que Walter Bandeira, que foi o grande intérprete da cidade, embora fossem em alguma medida opostos quanto ao recorte estético e quanto à escolha do repertório – embora Bandeira interpretasse com a mesma naturalidade tanto Waldemar Henrique quanto Édith Piaf ou Frank Sinatra. Dito isso, do que se trata o misto de orgulho e vergonha

que acomete os paraenses toda vez que Gaby Amarantos aparece em cadeia nacional?<sup>4</sup> A resposta não tem nada de simples e envolve um complexo esquadro onde podem entrar tanto valorações de gosto quanto elementos psicanalíticos; ambos igualmente arriscados para quem se propõe comentar essas questões no calor da hora.

Embora o tema da identidade paraense não tenha sido digno de observação sociológica até há pouco, não se pode dizer o mesmo do momento de estabelecimento da música urbana brasileira, a passagem do século XIX para o século XX. Voltemos às primeiras décadas do século passado, quando o terreno da música brasileira era um campo movediço. Começemos com a retomada de um projeto nuclear dentro dos estudos etnográficos e musicológicos brasileiros, a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, organizada por Mário de Andrade em 1938. Em linhas gerais, a *Missão* tinha como tarefa capturar em gravações, fotos e filmes as manifestações populares que todos julgavam ameaçadas pela penetração das novas tecnologias e pelos processos iniciais de veiculação comercial da música; um temor expresso principalmente por Mário de Andrade, o grande idealizador do projeto de registro.<sup>5</sup>

Não é por acaso que partimos desse projeto. Os discos 5 e 6, respectivamente dedicados a Paraíba e Maranhão, Pará e Minas, guardam um dado curioso, se os confrontamos hoje a partir das especificidades de dois Estados vizinhos: o registro de carimbó foi feito em São Luiz do Maranhão e o registro de boi-bumbá foi gravado em Belém. Deixando de lado a ausência de fronteiras estanques, e desconsiderando o já citado grupo *Arraial do Pavulagem* e suas toadas – por ser uma “tradição” de pouco mais de uma década, e mesmo assim com um *sotaque* muito distinto daquele que se consolidou no Maranhão – e tirante não se saber de nenhum cantador de carimbó maranhense que tenha levado adiante aquele passado ligado ao estilo registrado pela equipe da *Missão*, seria estranho pensar que o documento que pretendia revelar e conservar identidades hoje não representaria bem – pelo menos oficialmente – nem os paraenses nem os maranhenses; tudo, claro, sem descuidar do registro irônico: “O carimbó é nosso, a tradição do boi-bumbá é deles” – poderia ser o mote de uma campanha de resgate cultural do Governo do Estado do Pará.

Esse é um bom ponto de partida para pensarmos sobre o que é *ser paraense* dentro dessa ausência de identificação entre público e arte pública.<sup>6</sup> É uma grande obviedade reafirmar isso, mas a música representa, desde sempre, a sociedade onde ela se produz. Por isso muitos estudam a música das sociedades quando querem entender dinâmicas econômicas, políticas e culturais próprias a determinados períodos históricos. Se, ao que tudo indica, quando se ouvia Ruy Barata e Waldemar Henrique havia reconhecimento e quando se ouve Gaby Amarantos esse reconhecimento desaparece, ou é escamoteado, é porque a sociedade onde Gaby se projetou artisticamente é outra. Sem falar que tal reconhecimento enviesado acomete apenas uma parte da cidade, arrisco supor que a menor, a mais abastada do ponto de vista financeiro e que, possivelmente, se julga dotada de gosto mais apurado – lá como em qualquer lugar do Brasil renda é

<sup>4</sup> Embora o leitor possa encontrar dezenas de referências a favor ou contra o tecnobrega, cabe dizer que o autor também se pautou por depoimentos, impressões e falas transmitidas diretamente.

<sup>5</sup> Hoje podemos acessar parte desse material num conjunto de CDs lançados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em parceria com o SESC-SP: Mário de Andrade, *Missão de Pesquisas Folclóricas*, caixa com 06 CDs, São Paulo, 2006.

<sup>6</sup> Como não lembrar que uma das perguntas centrais na Alemanha do final do século XIX era “Was ist Deutsch?”, ou “O que é alemão?”, que motivou muitos textos e acalorados debates quando o problema na ordem do dia era exatamente o nacionalismo e as identidades.

sinônimo de bom gosto, o que mantém viva a distinção entre *cultura* e *civilização*. Ou talvez possamos pensar que havia uma crença defasada em certa homogeneidade cultural, provavelmente equivocada, e que hoje desapareceu. Mas como essa perda de auto-identificação pode ter acontecido em tão poucos anos? São várias as possibilidades de responder a esta questão de parte a parte. Nenhuma dotada de total objetividade. Afinal, que Belém é essa que gerou a impetuosa Gaby Amarantos?

### **Eu sou Tu és**

Não é fácil explorar fenômenos midiáticos contemporâneos servindo-se de aparato clássico, sequer podemos assegurar a viabilidade dessa transposição, mesmo nos apropriando de análises mais próximas, como as que se originaram da crítica cultural filosófica da primeira metade do século XX. Entenda-se: de que adiantaria utilizar aqui conceitos clássicos como Belo, Trágico, Catártico e tantos outros para elaborar uma hipótese razoável sobre o espaço cultural amazônico e brasileiro do século XXI? Embora a percepção da música tenha um mesmo ponto de apoio, ditado por cada momento histórico e por suas formas de lidar com os artistas, já não parece possível tomar essas categorias como universais, nem mesmo como balizas seguras de formas musicais tipicamente resultantes da implosão das grandes gravadoras e de seus esquemas arranjados. Tais conceitos foram pensados de acordo com a observação de determinados filósofos para problemas estéticos bem definidos: é o caso de *catarse*, utilizado por Aristóteles como um modo de compreensão dos efeitos da tragédia grega sobre o público, e que se tornou central para toda a posteridade dos estudos estéticos desde que ele precisou criá-lo ou reposicioná-lo, quando os modos de percepção daquela representação lhe pareciam dignos de observação acurada. Assim também se deu com Kant e o conceito de *belo* e *sublime*, num momento em que a percepção da beleza exigia uma compreensão para além das distinções entre sensível e suprassensível, elevando o filósofo o nível da discussão para a compreensão fundamental sobre o juízo de gosto estético. A música, como se vê, foi pensada pela filosofia desde o início da história das ideias.

Se passarmos da Grécia para os Estados Unidos da primeira metade do século XX, encontraremos o filósofo alemão Theodor Adorno forjando os conceitos de *fetichismo* e *regressão da audição* para um entendimento das novas formas de se ouvir música, ditadas a partir do advento do capitalismo e das formas de captação e audição técnicas da música comercial que vinham a reboque. Foi preciso novamente que um filósofo pensasse com novas categorias um fenômeno novo, gerado pelo presente mutante e inexplicável à luz dos conceitos clássicos – que, embora importantes, exigiam novas formulações, ainda que como desdobramentos das reflexões anteriores.

Ao que tudo indica, nem a adesão arrebatada das massas nem o peso tecnológico dão conta do que anda acontecendo no espaço urbano belenense, ou seja, nem podemos falar que o Tecnobrega é capaz – fosse o caso – de expurgar sofrimentos dos seus milhares de ouvintes, nem que sua fonte de produção técnica e mercadológica independente possa explicar por si o espanto e o ódio que ele gera ao dividir os paraenses. Radicalmente, o fato de não ter sido gerado dentro de um esquema pré-concebido, como o eram os das grandes gravadoras até bem pouco tempo atrás, não significa que o aporte performático seja diferenciado; antes pelo contrário, a penetração nos grandes esquemas de TV significa, sem sombra de dúvida, uma adesão *natural* aos padrões vigentes, consciente ou não; talvez nem fosse preciso dizer isso, mas sem tal



adesão nada é veiculado por seu valor cultural, a não ser quando se fala justamente no tema central deste debate, a cultura popular e seu primitivismo. Quando assistimos algum documentário sobre as manifestações ainda resistentes da chamada cultura popular, ou o recorte é pelo viés da conservação, do resgate etc., ou agentes ligados aos festejos inscrevem os próprios grupos nos inúmeros editais de divulgação, registro ou divulgação dessa parte hoje quase obscurecida de nossa fortuna cultural, também chamada, com ou sem ironia, de “Brasil profundo”.

Mas os conceitos não andam à solta na filosofia da arte recente. Talvez a tentativa de Rodrigo Duarte seja a mais próxima que temos ao nosso dispor, e que ele chamou de “construto estético-social”.<sup>7</sup> Não basta dizer que o Tecnobrega é uma versão “modernizada” dos antigos temas do estilo musical conhecido como *brega paraense* – como se isso pudesse salvaguardar seu sucesso de críticas mordazes. Afinal, fazer sucesso não é o ponto da questão, antes é preciso perguntar o porquê desse sucesso repentino ter acontecido de modo tão arrebatador. Parece mais adequado pensar em uma cesura entre uma cidade que existiu e que não existe mais, ou que existe de forma diminuta. É um instantâneo do que Belém hoje sintetiza e que até há pouco não exigia mais que um riso irônico – as bases do que hoje se chama de Tecnobrega, e inúmeros artistas que se projetam colados ao estilo, tem ramificações em uma história longa para nossos moldes, isto é, falamos de algumas décadas onde o brega exigia o riso, ria de si, algo muito distinto da cena atual, onde precisamos discutir se o estilo renovado e readaptado é ou não a vanguarda da música popular. Um quadro que nada tem a ver com valorações de gosto, mas que diz muito sobre as mudanças pelas quais a música dita cafona ou brega passou nos últimos tempos.

Talvez fosse possível conjecturar sobre o isolamento que acometia o Estado até bem pouco tempo, ou que talvez ainda exista, pois o reconhecimento de certa fatia da produção musical não significa um conhecimento real do que se passa no nível das experiências e vivências locais. A hipótese mais segura não deixa de ser simples: Belém foi incluída entre as grandes capitais porque agora fornece bens de consumo nacionalmente reconhecíveis; em que pese um necessário ajuste desse conteúdo a certos moldes. Se os ajustes são necessários para o sucesso, por que não? Hoje, por conta de intervenções políticas de grande impacto como o Terruá Pará, o Estado fornece grandes modelos que podem ser consumidos por todos, já que não estão mais restritos ao universo local.

O Tecnobrega hoje fala pelos paraenses, lhes representa, orgulha e entristece; é sobre esse misto de luz e sombra que gostaria de tecer algumas considerações finais.

### **Verdade seja dita**

Acredito que, para explicar a empatia que emana de uma performance de Gaby Amarantos em diversos segmentos da produção televisiva e midiática, precisamos de pouco. Mas pode ser uma falsa impressão. Seria por que ela tem o tino das cantoras performáticas, *pop*; por que seu disco apresenta inúmeros ritmos próprios da região

---

<sup>7</sup> Sobre este conceito, remeto para dois textos do autor: “O critério adorniano” (<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3156,1.shl>) foi publicado num dossiê sobre audição musical organizado por mim para a revista eletrônica *Trópico: ideias de norte a sul*, do site UOL; sugiro também o artigo original onde o conceito foi explicitado: Rodrigo Duarte, “Sobre o construto estético-social”, in Revista Sofia – vol. XI – nº 17 e 18 – 2007.

amazônica, até então quase desconhecidos; por que a Rede Globo aderiu a essa “estética amazônica” depois da saturação dos sobrevoos do Rio de Janeiro; tudo isso explicaria seu repentino sucesso? Esse levante proto-revolucionário enfrenta igualmente a forma tradicional de se fazer veicular, porque, herdeira de um momento ímpar da indústria cultural nacional, o Tecnobrega prescindiu – em sua origem e até onde se pode ver – dos esquemas arranjados de divulgação. Tudo somado, poderia parecer que estivéssemos diante de um movimento musical, como defendem alguns críticos defensores da causa. Mas isso é falso, justamente porque não é preciso pertencer aos grandes esquemas produtivos para ser de algum modo cooptado pelo sistema de produção e recepção de música popular hoje no Brasil, e talvez no mundo. A indústria cultural é onipresente e onipotente, a ponto de não precisar mais ser identificada? É pirata, logo não é indústria? É um arremedo pasteurizado do real, logo não é cultura? É preciso pensar nas razões que levaram o disco *Treme* de Gaby Amarantos ser lançado pela Som Livre, gravadora ligada à Rede Globo, que por sua vez insere a cantora em todos os programas de auditório de sua grade, ou isso é desnecessário? Não estamos diante de um sistema que, em sua estratégia consagrada, foi diagnosticado por Adorno há quase 100 anos quando ele estudou o fenômeno radiofônico estadunidense?

Uma hipótese possível é justamente pensar através da hipótese que sustenta que o conceito de indústria cultural hoje não faz mais sentido, que um autor como Adorno está defasado para dar conta dos processos musicais do século XXI, e outras do mesmo teor. Sem dúvida o conceito forjado por Adorno e Horkheimer em 1947 é difuso, mas os motivos são mais interessantes. O conceito se estabeleceu de tal modo ostensivo que, de fato, parece anacrônico ter que invoca-lo para descrever fenômenos como esse sobre o qual refletimos aqui. Gaby Amarantos talvez seja um dos principais explicadores dessa impossibilidade de conceituar, de comentar, de problematizar ou contextualizar corretamente seu próprio lugar em meio à produção comercial de música no Brasil. Seria simples e fácil ignorá-la em nome de afirmações de bom gosto, bastando para isso elencar uma dezena de compositores brasileiros, e seu lugar estaria logo nesse limbo onde jazem artistas populares de forte apelo popular. Mas isso não nos ajudaria a entender a função da música no novo século.

Tudo isso, por mais importante que seja do ponto de vista social, como muitos defendem, nunca é tratado a partir do que há de mais elementar na questão da percepção musical. Sobre a questão social, vale lembrar a alegação daqueles que retomam a origem humilde da cantora para legitimá-la como uma voz dos humildes, uma voz revolucionária, periférica etc. Esses críticos nunca falaram disso quando o artista é, por exemplo, um João Gilberto, nascido numa pequena cidade do sertão da Bahia e sinônimo enviesado da MPB de alto padrão, ou de Mano Brown, tão revolucionário quanto João Gilberto, seja na forma, seja no conteúdo e cuja origem me parece dispensável relembrar. Essa defesa do conteúdo ideológico é na verdade um argumento falho, porque o que está em pano de fundo é a defesa não do suposto conteúdo revolucionário, mas dos aspectos culturais da cena musical. Isso é básico, digamos: Os Racionais nunca vão tocar numa novela da Globo, porque o conteúdo ideológico causaria um curto-circuito imediato; Gaby Amarantos toca porque não representa um enfrentamento ideológico? Musicalmente, se quiserem, podemos dizer que isto nada tem a ver com ouvir, assimilar, memorizar, ensinar, antes se relaciona com ver, conduzir, arrebatá-lo e extravasar. Por isso sua luz pop orgulha seus fiéis, mas é por isso também que o lado sombrio, por hora esquecido diante do orgulho terrenal dos paraenses, acaba por ocultar aqueles para quem a música ainda é da ordem da contemplação, da

tranquilidade, do deleite. Esses são descartados como preconceituosos e insensíveis. Extremos...

Estamos diante de duas formas de se relacionar com a música, e mais, com um juízo de gosto que não tolera qualquer coisa depois que exportou Waldemar Henrique. Não deveria ser um caso de polarização, porque são esferas estilísticas distintas da criação musical, mas o maniqueísmo é incontornável, como sempre nesses casos. Talvez possamos cercar a questão “esquecendo” a música e pensando sobre o ambiente que a gerou. Esse desvio é importante porque é preciso lembrar que essa implosão de valores estéticos não é uma característica local, ao contrário, não há quem não tenha sido atingido pela mobilidade social.

Quem lê poesia hoje é o mesmo leitor-ouvinte que senta com um encarte de disco e o ouve de ponta a ponta. O que exige esse ato hoje quase raro? Tempo. Não apenas tempo livre, tempo de sobra, mas outro tempo, e que podemos chamar de tempo de dentro. Não é certamente o tempo que gastamos no cotidiano, o tempo que perdemos com sub-informação em noticiários televisivos. Esse tempo quase perdido, que podemos dividir com um outro ou com outros, é o tempo que se impacienta com a velocidade, com a lepeidez do trânsito, com a agonia dos ruídos, com a invasão do espaço sonoro promovida pelo outro, com a ruidosa exposição de ultrajes autoindulgentes expostos no mero ato de se colocar a caixa de som na janela, só que virada para a rua. É certo que esse ouvinte “de dentro” ainda existe, mas também é certo que sua comisseração por aqueles que ele considera estúpidos tem muito de intolerância, de impaciência e de hierarquia social. Mas é um tipo de ouvinte que não pode ser ignorado por sua aparente anacronia ou por achar-se que ele não acompanha o presente, o que existe, o que está em voga. A música não deve ser ditada apenas por sua capacidade de venda e popularidade, como parecem acreditar especialistas em economia.<sup>8</sup> Estudos como este demonstram que são necessários critérios alheios à audição e apreciação musical para dar conta de sua dinâmica atual, ou mais, de que é dispensável discorrer sobre questões de ordem qualitativa, a essa altura, julgam eles, inúteis. Nesse ponto, o estudo supracitado é quase um divisor de águas nos estudos de economia da cultura.

## Coda

Não existe nenhuma forma de negar que essas esferas distintas da produção musical paraense são frutos do meio social. Pares tão distintos como este que tomamos por extremos aqui sempre foram comuns, sempre conviveram em silenciosa harmonia. Talvez a força midiática do tecnobrega cause espanto, inveja, ressentimento, talvez seja apenas recalque dos que se incomodam. Tudo isso que movimenta o debate recente carece, a meu ver, de algo essencial, e que está para além do plano estético: tentar pensar a cidade que gerou essa música sôfrega que tanto se difere daquele ambiente perdido do qual muitos lamentam o fim. E um alerta: o que está na superfície não

---

<sup>8</sup> Ver Ronaldo Lemos e Oona Castro. *Tecnobrega. O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. Neste completo estudo sobre a comercialização do Tecnobrega não existem fatores artísticos em jogo, quando muito se fala em novo estilo; o movimento se explica por sua capacidade de disseminação mercadológica. O livro é o estudo mais completo sobre o ritmo, rico em informações e farto de estatísticas e gráficos para consulta. Pode-se ainda encontrar dados históricos sobre os antecedentes do ritmo, o chamado brega paraense.

representa o todo do que se faz e do que existe, isto é, Paulo André e Ruy Barata tem seguidores, sua música não está sepultada na proscricção da incapacidade de ouvir plenamente. Obras inteiras podem se desenvolver sob este manto da obscuridade e, ainda assim, pertencerem ao mundo, ao que existe, à criação. Claro que no mundo da hiperexposição é cada vez mais difícil acreditar em algo que não se vê, e no nosso caso, que não se ouve. É quase uma crença mítica. Permitam-me garantir que essas obras existem, e nem sempre a história sobre a qual elas se assentam as torna menos importantes, ainda que sobre elas pese certo anacronismo.

Belém mudou junto com o mundo, o que só comprova seu antigo traço cosmopolita, oculto pela distância e pela ignorância. Essa mudança muitas vezes não é percebida por quem vive nela – podemos fazer uma analogia com a impressão que os outros tem das crianças quando as encontram depois de um breve intervalo de tempo e as julgam diferentes, muito modificadas, enquanto os pais nada perceberam de tão radical. Sair de Belém e depois voltar é encontrar a criança maior e mais agitada, enquanto o *parente* acha que está cada vez mais viva, mais intensa, mais famosa. Os que teimam na contemplação não são intolerantes, mas apenas reticentes à essa mudança irrefreável. São minoria e inofensivos. Se não podem acompanhar o frenesi dos muitos tampouco podem desacelerar os que já andam à léguas de distância da calmaria do ler e do ouvir. É um embate vão. É tentar retroceder a um momento de serenidade no contrafluxo da multidão arrebatada. A música mudou e fez do ato de ouvir um puro choque, uma cesura que partiu ao meio a sensibilidade.

#### **Referências bibliográficas:**

- Duarte, Rodrigo. “Sobre o construto estético-social”, in Revista Sofia – vol. XI – nº 17 e 18 – 2007.
- Lemos, Ronaldo e Castro, Oona. *Tecnobrega. O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- Pinto, Lúcio Flávio. <http://www.lucioflaviopinto.com.br/?s=tecnobrega> (acessado em 12.11.2012); três textos do jornalista paraense sobre o tecnobrega.
- Salles, Vicente. *A música e os músicos do Pará*, de Belém, Secult/Seduc/Amu, 2ª ed., 2007.