



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

FRANK DE LIMA SAGICA

**UMA CENA MUSICAL NEOTRIBAL NAS NOITES BELENENSES:
Traços multifacetados do mercado artístico**

**Belém - Pará
2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

FRANK DE LIMA SAGICA

**UMA CENA MUSICAL NEOTRIBAL NAS NOITES BELENENSES:
Traços multifacetados do mercado artístico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Maria Moraes Chada

Linha de Pesquisa: Teorias e interfaces epistêmicas em artes.

Belém - Pará
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas das Universidade Federal do Pará

S129c Sagica, Frank de Lima

Uma cena musical neotribal nas noites belenenses: traços multifacetados do mercado artístico / Frank de Lima Sagica. - 2018.

100 f. : il. color; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2018.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Maria Moraes Chada

1. Cena musical – Belém-PA. 2. Etnomusicologia. 3. Neotribalismo. 4. Música e mercado. I. Título.

CDD 780



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e sete (27) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezoito (2018), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Moraes Chada ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Frank de Lima Sagica, Intitulada: **UMA CENA MUSICAL NEOTRIBAL NAS NOITES BELENENSES: TRAÇOS MULTIFACETADOS DO MERCADO ARTÍSTICO**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras Sonia Maria Moraes Chada (UFPA-Presidente), Ana Flávia Mendes Sapucahy (UFPA – Membro interno), Lia Braga Vieira (UEPA-Membro Externo). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Chada, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Chada agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. (CASO O ALUNO NÃO ENTREGUE A VERSÃO FINAL NO PRAZO DE 30 DIAS, CONTADOS DA DATA DA DEFESA ESTA ATA PERDERÁ A VALIDADE). Belém-Pa, 27 de Junho de 2018.

Prof.ª. Dr.ª. SONIA MARIA MORAES CHADA

Prof.ª. Dr.ª. ANA FLÁVIA MENDES SAPUCAHY

Prof.ª. Dr.ª. LIA BRAGA VIEIRA

FRANK DE LIMA SAGICA

Sonia Moraes Chada
Ana Flávia Mendes Sapucahy
Lia Braga Vieira
Frank de Lima Sagica

Ao meu eterno amor, Talita Barroso.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho, como tudo mais que criei em minha vida, é o resultado do esforço de uma enorme equipe. Carregarei para sempre em meu coração todas as demonstrações de carinho que recebi. A vocês, minha eterna gratidão.

Ao meu protetor e salvador, Jesus Cristo, por todos os milagres alcançados, ouvindo minhas preces nos momentos mais difíceis, onde já não havia esperanças. Ao Deus redentor o meu tributo.

À minha orientadora, Dr^a Sonia Chada, não há palavras para expressar toda a gratidão que tenho por tudo o que fizeste por mim, em tempos de trevas, segurou minha mão e iluminou meu caminho, dando esperança para seguir em frente. Dedico este trabalho e tudo que conquistei na minha jornada no PPGARTES a você.

Aos meus pais Júlia e Pedro, pela enorme dedicação e incentivo ao longo de toda a minha existência. Honrarei seus nomes até o meu último suspiro de vida.

Ao meu amor, Talita, pela dedicação e companheirismo em todos os momentos, por acreditar neste sonho e por me apoiar incondicionalmente mantendo minha vida em ordem e equilíbrio. Amo-te.

Ao meu irmão Rômulo e toda a sua família.

Às pessoas que merecem especial agradecimento neste trabalho: Roosevelt Bala, Markinho Duran, Bruno Rodriguez, Artur Bestene, Marcos Guerreiro, Márcio Mourão, Ângela Guimarães, Flaviano Ramos e Karinne Corrêa; este trabalho só foi possível pela enorme contribuição prestada por vocês, e por isso, dei o meu máximo para que vocês fossem representados da melhor forma possível, obrigado.

A todos os professores do PPGARTES pelas valiosas contribuições em minha pesquisa.

Ao professor Áureo Déo de Freitas pelo carinho e respeito na minha passagem pela Orquestra de Violoncelistas da Amazônia.

Aos meus amados colegas do Mestrado pela maravilhosa convivência nestes dois anos de muito aprendizado.

A todos da secretaria, Marcus, Líliam e Jaqueline, por me receber sempre tão bem, auxiliando no que foi preciso.

Aos meus amigos, que me auxiliaram em algum momento, e para não ser injusto, não citarei nomes, mas sintam-se abraçados.

À professora Lia Braga e Ana Flávia por fazer parte desta realização.

À Capes pelo apoio singular no financiamento deste projeto.

E a todas as pessoas que participaram de forma direta ou indireta para que este sonho se tornasse real.

“As pessoas precisam de conectores, escritores, heróis, estrelas, líderes para dar sentido à vida. A caixa de areia de uma criança virada para o sol. Soldados de plástico na guerra suja em miniatura. Fortalezas. Navios de guerra de garagem. Rituais, teatro, danças para reafirmar necessidades tribais & memórias, um chamamento para o culto, unindo acima de tudo, um estado anterior, um desejo da família e a magia certa da infância.”

Jim Morrison

RESUMO

SAGICA, Frank. **Uma cena musical neotribal nas noites belenenses:** traços multifacetados do mercado artístico. 2018. 100 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Resumo: A presente pesquisa etnográfica propõe um novo conceito – *cena musical neotribal*, utilizado como sistema de análise para tratar uma cena musical em Belém/PA até então não investigada no meio acadêmico. Esta cena está constituída por uma superposição de vários gêneros musicais que abarca múltiplos espaços de interação e experiência coletiva aonde os grupos experimentam diferentes tipos e formas de sociabilidade e peculiaridades intersubjetivas em um determinado contexto cultural. Para a compreensão da formação e trajeto desta cena, o recorte etnográfico focalizou três artistas paraenses - Roosevelt Bala, vocalista da banda *Zona Rural*; Markinho Duran, artista solo; e Bruno Rodriguez, vocalista da banda *Reggaetown*. Sendo o *rock*, o *pop* e o *reggae* seus respectivos gêneros musicais. A investigação aborda o cruzamento de uma prática teorizada sob o viés mercadológico com a produção no campo musical. Três foram os locais selecionados para a pesquisa de campo: Mormaço Bar e Arte, Old School Rock Bar e Templários Bar e Restaurante. Investigar como se articula o fazer artístico musical com as dinâmicas de mercado noturno na capital paraense, sob uma perspectiva etnomusicológica, foi o objetivo principal desta pesquisa. O estudo tangencia pontos de confluência entre os processos de produção, circulação e consumo de música, orientados pela análise dos aspectos da vida social e análise cultural da música, em que foi determinado alcançar, ao término deste processo, uma forma de valorização e reconhecimento da qualidade da produção musical local e da diversidade cultural de nosso Estado e, conseqüentemente, trazer contribuições não somente para o âmbito da etnomusicologia, como também para o meio artístico.

Palavras-chave: Cena musical. Neotribalismo. Música e mercado. Cosmopolitismo.

ABSTRACT

SAGICA, Frank. **A musical scene neotribal in the evenings in Belem/PA:** multi-faceted artistic market traits. 2018. 100 fls. Dissertation (Master in Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém.

Abstract: This ethnographic research proposes the new concept - *neotribal music scene*, used as analysis system to treat a musical scene in Belém/PA hitherto investigated in academia. This scene is composed of a superposition of various musical genres that includes multiple spaces of interaction and collective experience where groups experience different types and forms of sociability and intersubjective peculiarities in a given cultural context. For understanding the formation and path of this scene, the three artists from Pará focused ethnographic clipping - Roosevelt Bala, lead singer of the band *Zona Rural*; Markinho Duran, solo artist and Bruno Rodriguez, lead singer of the band *Reggaetown*, being the *rock*, *pop* and *reggae* their respective musical genres. The investigation covers the intersection of theorized under the marketing bias with the production in the musical field. Three were locals selected for field research: Mormaço Bar and Art, Old School Rock Bar and Templarios Bar and restaurant. Investigate how articulates the artistic practice with the dynamics of Pará's capital night market, under an ethnomusicological perspective, is the main goal of this research. The study touches points of confluence between the processes of production, circulation and consumption of music, guided by the analysis of the aspects of social life and cultural analysis of the music, he was determined to reach, at the end of this process, a form of appreciation and recognition of the quality of local music production and cultural diversity of our State and, consequently, bringing not only contributions to the field of ethnomusicology, as well as the artistic medium.

Keywords: Musical Scene. Neotribalism. Music and Market. Cosmopolitanism.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Pôr-do-sol no Mormaço	34
Fotografia 2 – Decorações com materiais recicláveis	36
Fotografia 3 – Fachada do Old School	36
Fotografia 4 – Pia em formato de automóvel clássico	38
Fotografia 5 – Maçaneta em formato de braço de guitarra	38
Fotografia 6 – Estilo de fonte característico dos anos 70	39
Fotografia 7 – Ambiente interno do Templários	40
Fotografia 8 – Arquitetura baseada nos padrões antigos	41
Fotografia 9 – Evento Quintarrada com Félix Robatto	42
Fotografia 10 – Primeiro show oficial com o nome Stress, 1977	47
Fotografia 11 – Reggaetown abrindo o show do O Rappa	52
Fotografia 12 – Formação atual da banda Reggaetown, 2017	52
Fotografia 13 – Gravação do clipe “O papo é Reto”	58
Fotografia 14 – Banda Zona Rural em evento particular	58
Fotografia 15 – Ângela à caráter em show de rock	66
Fotografia 16 – Flaviano à caráter em show de reggae	67
Fotografia 17 – Karinne, à esquerda, em show do Markinho Duran	68
Fotografia 18 – Show no Mormaço Bar e Arte, 2017	70
Fotografia 19 – Show Old School Rock Bar	70
Fotografia 20 – Show no Templários Bar e Restaurante	71

LISTA DE FIGURAS

IMAGEM 1 – Programação do Templários Bar e Restaurante	31
IMAGEM 2 – Programação do Mormaço Bar e Arte	32
IMAGEM 3 – Programação atípica do Old School com DJ's	32
IMAGEM 4 – Primeiro LP da banda Smeryl, 1993	48
IMAGEM 5 – Primeiro Álbum da banda Zona Rural, 1997	49
IMAGEM 6 – Formação do Violeta Púrpura, 1993	50
IMAGEM 7 – Formação Markinho e Banda, 2003	51
IMAGEM 8 – Encarte do CD, Banda Alternativa, 1994	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. AS CENAS: TERRITORIALIDADES CULTURAIS	21
1.1. Circuitos híbridos no espaço urbano	25
1.2. A cena neotribal Belenense	27
1.3. Os locais - multifaces da cena	31
1.3.1. Mormaço Bar e Arte	34
1.3.2. Old School Rock Bar	36
1.3.3. Templários Bar e Restaurante	40
2. OS ARTISTAS: ENTRE O QUIMÉLICO E O COMPELIDO	43
2.1. Os Artistas - memórias e histórias	45
2.1.1. Roosevelt Bala	47
2.1.2. Markinho Duran	49
2.1.3. Bruno Rodriguez	51
2.2. Formação de um artista - autodidatismo e o saber musical acumulado	53
2.3. Construção de um estereótipo - dos seus ideais e representações	56
2.4. Estratégias de atuação - criação dos repertórios e uso das mídias	59
3. O PÚBLICO: MÁSCARAS CONTEMPORÂNEAS AFETIVAS	62
3.1. Da lógica da aparência - identidades e identificações	65
3.2. Música como agente gerador de processos cognitivos	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75
APÊNDICES	83
ANEXOS	87

INTRODUÇÃO

Belém do Pará é uma cidade conhecida musicalmente por transpirar elementos de sua tradição, hábitos contextuais e todo o regionalismo paraense, incorporados em suas produções audiovisuais, letras de músicas, sonoridades e ritmos acuradamente nativos. Sendo a capital do Estado do Pará, a metrópole possui aproximadamente um milhão quatrocentos e quarenta e seis mil habitantes¹. Entre os mais diversos gêneros musicais, o *carimbó*, o *brega* e a *guitarrada* encabeçam o topo da lista como modelos referenciais de identificação à cultura da terra.

Em meio a toda essa diversidade de manifestações culturais típicas presentes no Estado, ocorrem, nos principais segmentos do mercado musical informal da cidade, circuitos de festas que englobam não somente os gêneros já citados, mas também outros de alcance global - *jazz*, *pop*, *blues*, *rock*, *country*, *reggae*, entre outros, formando hibridações em torno de determinada cultura nestes circuitos destinados ao consumo de música, transformando simples espaços em diferentes tipos de nichos difusores de comportamentos, hábitos, preferências, gostos, articulando interações e outras formas de sociabilidade em distintos territórios.

O foco desta pesquisa incide sobre o arcabouço conceitual da *cena musical* como instrumento de análise e estudo, para discorrer sobre as dinâmicas, fruições e experiências socioculturais que circunscrevem as práticas musicais nestes espaços, as inúmeras significações fundadas na vivência coletiva, os valores e interesses em comum dos sujeitos participantes, de suas representações, estilos, identidades e afins.

Intensificado no decorrer das décadas, diversos autores trouxeram à luz noções dos processos de territorialização cultural do espaço urbano para os estudos acadêmicos (BAUMAN, 2000; BECKER, 1982; HAESBAERT, 2004; HALL 2003; MAFFESOLI, 1998; MAGNANI, 2005; STRAW, 1991). A proposta aqui lançada propõe uma nova definição da noção de cena, com o intuito de uma maior compreensão das instâncias que legitimam a carreira de um artista paraense em determinado fragmento mercadológico. A tipologia *cena neotribal* será empregada como sistema próprio de análise, matriz de orientação, inclusive, para decifrar meu lugar epistemológico frente ao fenômeno estudado. Tal abordagem incide

¹ Segundo dados obtidos pelo censo demográfico do ano de 2017, realizado pelo IBGE. Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2017/estimativa_dou_2017.pdf> Acesso em: 07/07/2017.

sobre três artistas escolhidos para o recorte etnográfico: Roosevelt Bala (Zona Rural), Markinho Duran e Bruno Rodrigues (Reggaetown). Sendo o *rock*, o *pop* e o *reggae* seus respectivos gêneros musicais. Todos os artistas que contribuíram para a pesquisa possuem grande representatividade no segmento em que se propõem a atuar e são modelos referenciais em seus estilos concernentes.

Sobretudo, é oportuno mencionar que as raras pesquisas sobre as cenas musicais em Belém, aliadas à escassez de fontes que forneçam informações precisas e elucidativas sobre o tema, evidenciam a importância de se buscar um maior aprofundamento investigativo no sentido de agregar elementos que possam subsidiar o reconhecimento das práticas musicais nestes circuitos, das dinâmicas locais de sociabilidade em torno da cultura, das suas estruturas e interconexões em diferentes segmentos e espaços.

É pertinente mencionar a conceituação defendida por Blacking (2000, p. 10), versada a capacidade inerente do homem em captar e conceber sistemas sonoros, da musicalidade como constituinte humana geradora de padrões sociais, políticos e afetivos: “A música é fruto do comportamento de grupos humanos, seja ele formal ou informal: é som humanamente organizado”. Neste caso, passamos a admitir como proposição básica de investigação da música, não apenas o concernente aos seus aspectos da estrutura formal, mas também a prática musical inserida em um contexto/organização sociocultural.

Para os estudos etnomusicológicos, é imprescindível compreender a imbricação entre música, cultura e sociedade que circunscreve os aspectos musicais e valores sociais subjacentes de cada indivíduo presente nas diversas manifestações culturais, como proposto nesta investigação. Chada (2011, p. 6), comentando sobre os estudos nessa área, afirma que:

A ênfase é no papel da música como comportamento social humano. A música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística.

Buscando na memória, há mais de dez anos, muito antes de imaginar ingressar em um Curso de Licenciatura Plena em Música e muito menos produzir uma pesquisa sobre música, já atuava como músico em toda sorte de bandas pelos estabelecimentos que promoviam apresentações ao vivo, e, desde aquela época, desejava descrever/registrar os processos que envolviam aqueles acontecimentos, contudo não tinha subsídio teórico para fundamentá-los, tampouco uma finalidade específica para tal. No entanto, sabia que no fundo daquela manifestação informal, por trás de todo aquele universo hedonista, residia um forte valor cultural agregado e que poderia servir como objeto de estudo para futuras pesquisas.

Hoje, sem dúvida, é um privilégio integrar o Programa de Pós-Graduação em Artes realizando investigação por uma perspectiva etnomusicológica para a compreensão de como se articulam as dinâmicas entre o fazer musical e os meios de reprodutibilidade sob um viés mercadológico, em todos os seus estágios: produção, circulação e consumo. Creio ser relevante para o reconhecimento e valorização de artistas locais que fomentam há tanto tempo o mercado, entretém um público fiel semanalmente e exercem uma forte influência na multiplicação e crescimento de pensamentos, ideologias, signos e outras inúmeras representações de linguagem decodificada e reproduzida de diferentes formas por cada sujeito.

Minhas inquietações em abordar o cruzamento de uma prática teorizada e a produção no campo artístico levaram-me a perscrutar as complexidades do fenômeno artístico na contemporaneidade, das formas de aquisição e apropriações de cultura, dos processos de confluência entre formas de sociabilidade, consumo e o fazer musical. O conceito de elevar a Arte não apenas aos limites das avaliações estéticas, mas como fenômeno social e parte da cultura, trouxe-me ao seguinte questionamento: Como se desenvolve a relação entre o fazer artístico e o mercado musical paraense?

Vale ressaltar que mediante a prerrogativa de que estes espaços supostamente prezam por mesclar diversidade de rótulos e gêneros musicais em suas programações; diversidade esta que por sua vez constitui um complexo processo interessante à pesquisa, em que a partir destas tensões entre distintos gêneros musicais, subentenderá segmentos de mercados e modelos de consumo diferenciados.

Considerando que a preferência e o gosto musical, na maioria das vezes, estão diretamente ligados ao nível cultural/social do indivíduo, a formação de grupos nestes contextos parece ser orientada pelo meio onde ele está inserido e a música que irá consumir. Poder-se-ia utilizar como linha de raciocínio a pluralidade que estes artistas conferem ao seu repertório musical, muitas vezes não se limitando a um gênero musical específico. Assim, há conflitos entre público e artistas envolvidos em diferentes contextos? De que forma acontecem? Quais valores são evocados para a inserção deste artista neste mercado, seus critérios e orientações?

Partindo desta linha de raciocínio, dos questionamentos expostos e por meio de um exercício investigativo, delineou-se uma pesquisa que teve como objetivo geral: Investigar como se articula o fazer artístico musical com as dinâmicas de mercado na capital paraense. Com isso, para desdobramento da investigação, os objetivos específicos foram: Identificar os principais espaços e múltiplos locais onde ocorrem as performances musicais, aferindo as

relações de valores socioculturais presentes, que se configuram dentro destes locais; descrever e analisar as experiências e vivências musicais dos artistas que constituem a cena, levando em consideração suas concepções a respeito de carreira, formação e produção musical e, apontar os diferentes grupos formados nestes estabelecimentos, com base em suas interações, individualidades, hábitos, gostos, entre outros.

A pesquisa foi elaborada e desenvolvida com abordagem qualitativa. Foi estabelecida como procedimento metodológico a etnografia, privilegiando a visão êmica, rica em dados descritivos, baseada nas raízes fenomenológicas que dão ênfase à subjetividade do comportamento humano. A vertente etnográfica que tem origem na Antropologia Social, um dos quatro campos da Antropologia, propõe uma variedade de mecanismos e procedimentos de coleta de dados: observações diretas dos grupos; entrevistas com os seus informantes; aproximação sistemática e possibilidade de transitar entre apreciação e análise, entre outras. Seeger define-a da seguinte maneira:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (2008, p. 239).

Para a coleta de dados e pesquisa documental as principais fontes de pesquisa foram fotos, recortes de jornais e revistas, *flyers*, documentos em geral disponibilizados na internet (redes sociais e blogs), em todos os casos tive acesso ao acervo pessoal de todos os colaboradores no ato das gravações das entrevistas. Outrossim, a fonte de pesquisa para o referencial teórico valeu-se do acervo presente em bibliotecas públicas de Belém, principalmente as disponíveis no PPGARTES, UFPA e UEPA, ambientes virtuais - bibliotecas digitais, sites especializados e acervo pessoal.

Na realização do trabalho de campo, mais especificamente para os registros das entrevistas, utilizei uma câmera de filmagem juntamente com um microfone de lapela. Considerando esta etapa se tratar de uma entrevista semiestruturada, construí questionamentos básicos para permear os pontos fundamentais quanto aos objetivos propostos no projeto.

Os locais escolhidos, todos em Belém/PA, foram: Old School Rock Bar, como o próprio nome sugere, é um bar de *rock*, seu ambiente tem característica de um Pub Londrino, com uma atmosfera setentista; Mormaço Bar e Arte - mesmo tendo, eventualmente, um apelo maior do público *reggae*, no local se encontram diferentes tipos de públicos, suas programações mesclam diversos gêneros musicais e tem como peculiaridade sua ornamentação, sendo um trapiche às margens da Baía do Guajará; Templários Bar e

Restaurante - casa de show voltada para um público mais reservado, com comida, bebida e características medievais em sua decoração.

A designação destes locais está expressamente ligada à diversidade de gêneros característicos e peculiaridades específicas de suas estruturas físicas, público e programações. Toda esta carga de experiência cultural que caracteriza tais locais acaba se tornando componente essencial para cativar segmentos de público.

Embora, a princípio, a pesquisa tenha uma orientação de mercado, da venda de um “produto musical” para uma determinada circunstância, por conta da preocupação em atrair e satisfazer um público interligado com as principais novidades e tendências musicais correntes em meios de transmissão de informação local e redes de circulação global como a internet, certamente, este estudo contemplará várias questões paralelas como: significação da música, no caso, sua funcionalidade como agente estimulador de significações para o indivíduo na qual ela pode produzir inúmeras sensações, sentimentos e diferentes estados emocionais; formas de aquisição de conhecimentos e apropriações da música pelo artista, autodidatismo e o saber musical acumulado; construção do artista, valores que orientam suas ações e representações; o processo criativo, criação dos repertórios musicais, como são idealizados e definidos para cada ocasião; preferência e gosto musical, associados a elementos de identificação coletiva - modos de falar, maneira de vestir, estilo de vida, entre outros.

As questões que fazem parte do cenário musical independente na capital paraense advogam a importância desta investigação para compreender como se legitimam as transformações culturais e mediações sociais oriundas destas relações. Herschmann (2010, p. 54) reforça essa importância:

Torna-se cada vez mais evidente que em diferentes localidades do Brasil vêm emergindo novos circuitos (e cenas) musicais independentes que estão alcançando expressivo êxito, mas infelizmente ainda são casos pouco estudados. (...) há evidências de que os sinais de recuperação da indústria da música estão relacionados à experiência sonora presencial e merecem uma atenção especial do meio acadêmico, das lideranças, autoridades e poder público.

Minha perspectiva quanto à representação do fazer artístico-musical dentro deste contexto orienta-se por meio de três categorias: cena, artistas e público; categorias estas que irão funcionar como norteadoras nesta pesquisa.

No primeiro capítulo, permito-me explorar as cenas musicais existentes em Belém, os nichos formados nos espaços urbanos onde acontecem distintas práticas musicais. O canadense Will Straw (1991) foi precursor na introdução do conceito de cena musical, designando-o, inicialmente, como um modo diferencial de circulação de música nos tecidos

urbanos. Tal conceito põe em evidência o caráter lúbrico e anti-essencialista das cenas, de suas dinâmicas socioculturais e econômicas presentes nos ambientes onde se materializam as especificidades de cada grupo.

Para Straw, as cenas são modos de teatralizar os valores que orientam os sentidos de pertencimentos dos sujeitos, demarcando espaços, moldando identidades:

Cena é um modo de falar da teatralidade da cidade – da capacidade da cidade de gerar imagens de pessoas ocupando espaço público de modos atrativos. Nesse respeito, *cena* captura o senso de efervescência e exibição que são características duradouras de uma estética urbana, como tem sido elaborada na literatura, música e cinema. Aqueles cujos interesses primários são as dimensões lúdica ou experiencial da cultura urbana são levados à *cena* como um conceito que expressa essas dimensões de formas flexíveis. [...] Cenas emergem do excesso de sociabilidade que cerca a busca de interesses, ou que abastece a inovação e experimentação contínuas dentro da vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter elusivo e efêmero das cenas, ao mesmo tempo em que reconhece seu papel produtivo e até mesmo funcional dentro da vida urbana. Cenas são elusivas, mas elas podem ser vistas, mais formalmente, como unidades de cultura da cidade (como subculturas ou mundos da arte), como uma das estruturas de evento através da qual a vida cultural adquire sua solidez. Cenas são uma das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução (2004, p. 412-413).

Nesta perspectiva, a noção de *cena* pode ser compreendida nesta pesquisa como uma miscelânea cultural, que abarca não somente as especificidades dos seus participantes, mas ainda a paisagem arquitetônica que constitui o ambiente, como a de trapiches localizados nas margens da Baía do Guajará, na Cidade Velha, na riqueza associada a um universo simbólico, enraizado nos seios de nossas tradições que nos remontam ao clima ribeirinho, do rio e palafita, este que vem associado inevitavelmente a gêneros musicais como a *guitarrada* e o *carimbó*, que se emaranham com outros tipos de gêneros em nível global, como o *pop*, o *rock*, o *reggae*, entre outros. Esta carga de experiência cultural que caracteriza tais locais acaba se tornando componente essencial para cativar segmentos de público. É importante frisar essa pluralidade de gêneros que caracterizam as cenas, seus pontos de convergências e *tensionamentos* entre atores sociais diferentes.

O segundo capítulo centra-se em reconstruir, na perspectiva da narrativa, a formação e trajetória tomando como fonte principal as memórias dos três artistas da pesquisa - Roosevelt Bala, Markinho Duran e Bruno Rodriguez. Utilizo a etnografia como instrumento de análise para interpretação dos arquivos pessoais destes artistas, bem como da descrição de suas concepções de carreira, identidades e representações em diferentes épocas de sua linha histórica artística. Os relatos quanto ao percurso e todos os valores evocados para inserção destes, face aos pontuais períodos de sua carreira; as análises das narrativas em interface com a memória, tendo como fonte primária os arquivos pessoais, encontrarão aporte nos

fundamentos de música, cultura e sociedade apontados por John Blacking (1995, 2000), de modo a evidenciar os aspectos das práticas musicais destes artistas, suas apropriações e particularidades, bem como sua concepção a respeito de carreira, formação e o produzir musical dentro dos principais nichos formados no cenário musical paraense.

Sobretudo o artista, imerso em uma ação performática, projeta-se na liminaridade entre o plano artístico/imaginário e profissional/real, na qual essa dualidade reflete diretamente a maneira de apropriação de determinadas características que o moldam, englobando desde particularidades como a escolha minuciosa de uma indumentária, até o ecletismo musical incorporado em seu repertório com finalidade de afagar opiniões e formar conceitos junto ao público local.

Inevitavelmente, tais artistas não se limitam a tocar apenas o seu estilo particular, pela viabilidade comercial que está estritamente ligada com a diversidade de gostos musicais do público, o que torna estes circuitos cada vez mais multifacetados, competitivos e segmentados, à medida que novos tipos de conexões entre música e mercado são formados, gerando novas programações, e angariando mais público. Sob esta ótica, a categoria “artista” assume um papel de importante relevância para a pesquisa, pois é com base nos resultados obtidos através dela que se poderá atribuir significações aos conteúdos incorporados e transmitidos pelos atores locais e afins.

O terceiro capítulo será utilizado para a compreensão dos públicos que constituem os espaços, o raciocínio traçado por Maffesoli em sua análise dos aspectos da vida social na pós-modernidade, na composição do que ele intitula como tribalismo, sujeitos que compartilham um sentido ético e estético específico, identificando-se através de gostos e interesses em comum. Para o autor, as tribos são integradas por um conjunto de afetos, emoções, sensações - o corpo social: “O emocional, no caso, fundamenta-se em sentimentos comuns, na experiência partilhada, na vivência coletiva” (1996, p. 96). Interações que dão origem a ideologias, hábitos, preferência musical, modos de falar, entre outros.

A abordagem da categoria “público” “bebe” diretamente do conceito de tribalismo e da ideia de persona (máscara mutável), pontos recorrentes nas obras do referido autor e constituem-se como elementos norteadores para desenvolver conceitos acerca da formação do corpo social denominado no projeto como cena:

A distinção, sob todas as suas formas, filosófica, sociológica, política, a divisão em entidades tipificadas: identidades, classes, categorias socioprofissionais, filiações partidárias, ideológicas ou religiosas, tudo isso tende, progressivamente, a dar lugar a um vasto sincretismo de contornos pouco delimitados, onde cada qual é chamado a desempenhar papéis diversos, no jogo sem fim das aparências (MAFFESOLI, 1998, p. 52).

Decerto que o estudo da cena neotribal em Belém, considerando todos os seus movimentos - produção, circulação e consumo - constitui-se como um corpo de estudo riquíssimo para reflexões, que no tocante à etnomusicologia, engloba: cultura midiática, difusão tecnológica e seus fluxos; identidades e identificações; formas de experiência coletivas estéticas, sensíveis e intersubjetivas, entre outras. Portanto, buscou-se neste trabalho investigar de forma mais precisa e efetiva todo o potencial e importância na qual este tipo de modalidade musical contribui para o mosaico cultural existente nos principais locais dos centros urbanos de Belém, seus trâmites e fruição.

1. AS CENAS: TERRITORIALIDADES CULTURAIS

Ao pensar nas principais programações noturnas de música em Belém, costuma-se intuir um amplo plantel de diferentes festas, cada uma tematizada de acordo com um determinado gênero estabelecido. No entanto, incide o foco deste trabalho para desvelar uma cena até então, no mínimo, incartografada no meio acadêmico. Antes de tratá-la, uma suposição: parece-nos natural atribuir tipologias para delimitar espaços geográficos específicos que são ressignificados para práticas culturais em torno da música. Dentre várias, é comum cunhar o termo *cena musical* para se referir a um conjunto de peculiaridades, gostos, interações etc. experimentado por um grupo que articula sentido a estas práticas em um contexto bem definido. Mas, pode o conceito de *cena musical* transpor os limites imutáveis de aceção que compete ao termo?

Muitos autores utilizaram diferentes tipos de categorias para perquirir o terreno sobre o qual se assentam os debates que envolvem a análise de territorialidade² (Cf. HAESBAERT, 2004), ora no sentido de circulação de indivíduos, circundados por uma lógica mercantil na circunjacência de uma produção cultural, ora como sociabilidades, símbolos e significados gerados a partir destes espaços, dentre vários conceitos: “paisagens sonoras” (SCHAFER, 1969; CHAMBERS, 1993), “cadeias produtivas” (TRHOSBY, 2000), “mapa noturno” (MARTÍN-BARBERO, 2004), “comunidades” (BENNETT, 2004a), “subcultura” (CLARKER, 1981, KRUSE, 1993), “mundo das artes” (BECKER, 1982; FINNEGAN, 1989) “territorialidade sônico-musical” (HERSCHMANN, 2010), entre outros. Neste estudo irei me ater tão somente aos conceitos de *cena* e *circuito musical*, à medida que acredito ser, em absoluto, profícua a referida aproximação destes com as experiências sensíveis urbanas que encontram lugar no referido estudo.

A noção de *cena musical* está diretamente ligada à maneira como são construídas as múltiplas relações entre diferentes estilos culturais e sensibilidades estéticas/afetivas, tangenciando conexões entre práticas, consumo e peculiaridades intersubjetivas em torno de preferência e gostos associados a elementos de identificação coletiva - modos de falar, maneira de vestir, estilo de vida, entre outros, que se estabelecem em um mesmo contexto que ora se delineiam.

² - Rogério Haesbaert compreende *território* tanto em seu sentido propriamente tangível, do domínio atrelado ao poder exercido sobre um espaço, como também, no sentido simbólico, de produzir significados, “desdobra-se ao longo de um *continuum* que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’” (2004, p. 95-96).

Em meados da década de 40, para caracterizar o modo de vida marginal e boêmio do submundo do *jazz* (posteriormente, *rock* em locais turísticos de Memphis e Liverpool, *country* de Nashville, *jazz* de nova Orleans, *blues* de Chicago, entre outros), o termo *cena* foi originalmente empregado pelo meio jornalístico para retratar as experiências sociais que encontravam suporte na circulação e consumo da música nestes contextos.

Conseqüentemente, o termo foi aos poucos sendo difundido em outras conjunturas, como: movimentos sociais, literários, teatrais, entre outros. Segundo Bennet (2004a, p.2):

Nos anos seguintes, o jornalismo aplicou o termo vagamente a uma grande variedade de outras situações - "cena da poesia do *Venice West*", "cena do beatnik do *East village*", "cena do teatro de Londres", "cena gótica", "cena punk", "cena hip-hop" e similares. Este discurso jornalístico não serviu apenas para descrever a música e a conduta apropriada de uma cena, mas também funcionou como recurso cultural para fãs de gêneros musicais particulares, permitindo que moldem suas expressões coletivas de identidade "underground" ou "alternativa" para identificar sua particularidade cultural a partir do "mainstream"³.

Foi só no começo dos anos 90, com a apresentação do artigo "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music" (1991), publicado na revista *Cultural Studies*, que Will Straw⁴ introduziu a perspectiva de cena com enfoque na trama de fios que costuravam as relações convergentes e inconsonantes entre os jovens que formavam a cena do *rock alternativo* e *dance music* do Canadá (Montreal, Toronto), Estados Unidos (Detroit, Los Angeles) e Inglaterra (Londres).

Tomando como ponto de partida um artigo de Barry Shanks (1988) em que este apontava a utilização conceitual para um tipo de noção de "cena"⁵ orçando os relacionamentos entre diferentes práticas musicais que se desdobravam dentro de um mesmo espaço geográfico, Straw fundamenta-se, primeiramente, nas *noções de campo das práticas culturais* (procedimentos e princípios de validação) de Pierre Bourdieu (1979)⁶; em seguida,

³ in the years since, journalist have applied the term loosely to a wide range of other situations - "venice west poetry scene", east village beatnik scene", this year's London theater scene", "goth scene", "punk scene", "hip-hop scene", and the like. This journalistic discourse not only has served do described the music, dress, and deportment appropriate to a scene, but also has functioned as a cultural resource for fans of particular musical genres, enabling them to forge collective expressions of "underground" or "alternative" identity and to identify their cultural distinctiveness from the "mainstream".

⁴ Ph.D. e Professor-associado do Departamento de História da Arte e Estudos pela Universidade McGill, do Canadá.

⁵ In a suggestive paper, Barry Shanks has pointed to the usefulness of a notion of 'scene' in accounting for the relationship between different musical practices unfolding within a given geographical space (1988). As a point of departure, one may posit a musical scene as distinct, in significant ways, from older notions of a musical community.

⁶ - The first, drawn from Pierre Bourdieu's (e.g., 1979) notion of the 'field' of cultural practices, is meant to suggest those procedures through which principles of validation and means of accommodating change operate within particular cultural spaces so as to perpetuate their boundaries.

baseia-se na *lógica social de mercadorias culturais* (atentando principalmente aos processos de produção), de Bernard Miège (1986)⁷; por fim, nas *práticas e modos de consumo culturais no cotidiano* (sentido da lógica de movimentos circunstanciais) de Michel de Certeau (1990)⁸, que postula a distinção entre *comunidade* e *cena*, contrastando com a relativa estabilidade da composição dos grupos, dentro de variáveis sociológicas, que formam o conceito de *comunidade* e define *cena musical* como:

Espaço cultural no qual uma série de práticas musicais coexiste, interagindo uns com os outros dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias amplamente variáveis de mudança e fertilização cruzada⁹ (STRAW, 1991, p. 373).

Embora outros autores, a exemplo de Irwin (1977)¹⁰, já utilizassem a aplicação do termo *cena* ou similar¹¹ anos antes, Straw trazia um embasamento sólido como perspectiva de análise. Destarte, tal artigo inseria a noção de *cena* no status de modelo acadêmico de análise dos estudos de culturas urbanas.

Anos mais tarde, sob o escopo do viés sujeito/espço, Straw (2004) aponta um interesse maior em analisar a noção de *cena* com enfoque nas dinâmicas socioculturais e econômicas no espaço urbano e das relações afetivas geradas a partir dos seus participantes, reputando-a sobre a transitoriedade dos fluxos de bens culturais e elasticidades das relações dos seus atores sociais nesses coletivos musicais.

É pertinente mencionar como são frutíferas as construções epistemológicas perspectivadas a partir das noções de *cena* no campo da música, embora existam outros *locus* onde uma *cena* pode se cristalizar. É na prática musical que são mais notáveis os aspectos processuais das articulações econômicas e afetivas em todas as suas fases, desde a emissão do produto sonoro, a avulsão e reprodução simbólica deste produto pelos seus participantes e as relações que são geradas na dependência de todo este processo.

⁷ Bernard Miège's (1986: 94) elaboration of a 'social logic' of cultural commodities, while concerned principally with processes of production, may be extended to an examination of the ways in which cultural commodities circulate within their appropriate markets and cultural terrains.

⁸ Finally, and in what is admittedly an act of trivialization and infidelity, I would take from the writings of Michel de Certeau (1990) the sense of a logic of circumstantial moves.

⁹ A musical scene in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectory of change and cross-fertilization.

¹⁰ Irwin, em *Scene* (1977) interpreta, de forma sistemática e teórica, a primeira aplicação do termo *cena* que basicamente descreve sobre as diversas formas de expressões de culturas juvenis em diferentes grupos.

¹¹ Em 1982, o sociólogo norte-americano Howard Becker traz a teoria do objeto-metafórico "mundo das artes" (art worlds), em que analisa as redes de pessoas que se organizam na circunscrição de segmentos específicos de trabalho artístico, como na música (rock, jazz, erudito), pintura, escultura etc. Conceito este próximo do que viria a ser problematizado na década seguinte com outras terminologias.

Podemos visualizar inúmeras formas de especificar as cenas. Straw (2004, p. 412) distingui-as de “acordo com a sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal), o gênero da produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como nas referências a cena *electroclash*)”, distinção esta que pode ocorrer também pela “Atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma (como nas cenas urbanas de jogo de xadrez ao ar livre).”¹² De modo geral, pode-se inquirir que

É uma cena a) a congregação de pessoas num lugar; b) o movimento destas pessoas entre este lugar e outros; c) as ruas onde se dá este movimento; d) todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; e) o fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; f) as redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta autoprodução contínua (cena) à cidade? Todos estes fenômenos foram designados como cenas (STRAW, 2012, p. 6).

Devido à mutabilidade que lhe é inerente, o conceito de *cena* ainda continua até os dias de hoje envolto em certo grau de complexidade de definição concreta, podendo constituir tanto o estudo de categorias de agrupamentos sociais quanto formas de compreensão das atividades musicais que são modeladas no espaço, buscando sentido de lugar originado destas práticas. Ainda assim, mesmo com inúmeros trabalhos relevantes sobre o tema, inclusive no Brasil (HERSCHMANN, 2010; JANOTTI, 2006; SÁ, 2011; TROTTA, 2005; entre outros), Straw (2012, p. 9), em uma de suas últimas entrevistas, deixa gravitar uma possível conclusão definitiva da noção de cena:

Existe algo de má fé em minha definição inicial. Como alguns apontaram, eu estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilos quanto com as espécies de mundos em que as pessoas viviam sua relação com a música. Este último interesse se tornaria o foco dos estudos sobre cena, gerando bastantes trabalhos interessantes (aliás, boa parte dos quais de intelectuais brasileiros). Eu hoje definiria cena como as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos. Contudo, isto não resolve nada!

Neste sentido, parece viável inferir que uma saída para a limitada sistematização metodológica do termo pode residir em substituir a acepção descritiva do evento sonoro para um entendimento mais próximo dos atores sociais e suas relações de sociabilidades nos fenômenos urbanos, trazendo a ótica da simples análise funcional de unidades culturais para arrendamentos no campo ético/estético.

¹² Scenes may be distinguished according to their location (as in Montreal’s St. Laurent scene), the genre of cultural production which gives them coherence (a musical style, for example, as in references to the electroclash scene) or the loosely defined social activity around which they take shape (as with urban outdoor chess-playing scenes).

1.1 Circuitos híbridos no espaço urbano

As hibridações culturais em torno das práticas musicais nestes circuitos em Belém são elementos fundantes das novas estruturas de agenciamentos social e interações e trocas simbólicas que se originam a partir da diversidade dos conteúdos que são experienciados em um mesmo âmbito. Ao tratar sobre a miscigenação entre diferentes culturas no continente latino-americano, Canclini trabalha com o conceito de hibridação cultural que pode ser compreendido como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2003, p. 284-285).

Observando os contornos das dinâmicas dos agrupamentos sociais gerados pelos produtos culturais, que são designados como culto, popular e massivos, ele discorre sobre as configurações que moldam uma sociedade, como - ideologias, tradições, religiosidade, entre outros, analisando os contrapontos engendrados pela modernidade/pós-modernidade e tradição, utilizando entrecruzamentos existentes nos diferentes fenômenos desencadeando novas identidades a partir dos processos híbridos de recepção, apropriação e reprodução cultural.

No multiculturalismo, que está sendo a tônica do mundo atual, acompanhado do crescente avanço tecnológico nos meios de comunicação, favorecendo a intensificação e difusão de informações, é interessante perceber que a relação entre o valor e sentido que esta modernização traz, adquire uma dimensão conflituosa por colocar em debate os cruzamentos socioculturais que promovem a heterogeneidade cultural fundante das relações em sociedade.

A aproximação sistemática dos direitos de apropriação partindo dos interesses individuais sejam eles sob a égide de classe, etnia e/ou gênero, com os da alçada coletiva, atestaram uma abordagem propriamente singular em relação ao discurso da simultaneidade de conteúdos em um mesmo território que a noção de multiculturalismo infere alcançar. Em outras palavras, essa pluralização do “outro” agregou discursos mais abertos, colocando-se deliberadamente como vetor emancipador de novos olhares transdisciplinares, o que requer outras formas de análise e possibilidades de experimentações no campo do itinerário humano, do mercado e das práticas culturais.

Partindo desta conjectura, aciono a noção de hibridismo para versar sobre o processo de *mixagem* de diferentes raízes culturais que fazem parte em Belém. O circuito de produção independente - que atua em múltiplos segmentos do mercado musical informal na cidade, a exemplos de bares e casas noturnas - estabeleceu um crescente segmento com propostas a

alcançar um público cada vez mais diversificado no cenário musical paraense, reproduzindo variados gêneros musicais, além dos já citados, também, de nível global, a exemplo do *pop*, *rock*, *reggae*, *blues*, *jazz*, *black soul music*, entre outros. Os segmentos de produção independente são, em sua maioria, marcados pela informalidade de divulgação, a exemplo dos ambientes virtuais por meio de páginas em redes sociais, canais de vídeos, blogs, entre outros, nos quais são disponibilizados materiais destes artistas.

Localizo o conceito de hibridismo neste contexto – que não incumbe em estigmas convencionais, como “subalterno/hegemônico” ou “culto/popular” – em pontos de interseção e choques entre fronteiras de diferentes representações em um mesmo espaço. O advento das trocas de arquivos de toda espécie pela internet, potencializou o processo de multiculturalismo regido pelas leis de mercado, aproximando o modo de conceber/compreender as peculiaridades alheia dos agentes sociais envolvidos de maneira a relativizar as diferenças, como assinala Canclini:

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e o do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado. Cada vez podem prescindir menos da informação e da iconografia modernas, do desencantamento de seus mundos autocentrados e do reencantamento que a espetacularização da mídia propicia. O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos autossuficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente “expressão” de seus criadores. (CANCLINI, 2003, p.22)

A própria volatilidade de transformações que afetam a natureza do indivíduo devido à velocidade de informações, associado a um caráter fluido, propenso a metamorfoses identitárias, adaptações em conjunturas e conexões que são componentes incorporadores da antípoda estereotípica do sujeito contemporâneo. Bauman (2001) corrobora tal reflexão acerca da ideia de imprevisibilidade da ação, do sujeito amorfo frente às circunstâncias cotidianas que o rodeiam, num tempo regido pela constante evolução e aceleração de informações, onde a volatilidade do espaço e tempo evidencia a fluidez das relações sociais na contemporaneidade:

Para que as possibilidades continuem infinitas, nenhuma deve ser capaz de petrificar-se em realidade para sempre. Melhor que permaneçam líquidas e fluídas e tenham “data de validade”, caso contrário poderiam excluir as oportunidades remanescentes e abortar o embrião da próxima aventura (2001, p. 81).

1.2 A cena musical neotribal belenense

Na rota percorrida ao longo de toda a fase de efetivação deste trabalho, havia questões que realmente me inquietavam. Sempre estive, de alguma forma, conectado com estes espaços reservados a performances ao vivo, atuando como músico no palco ou simplesmente como ouvinte. Todavia, para mim, era incompreensível definir todo aquele evento sonoro-social que se exprimia tão orgânico, exótico, primitivo.

Quando decidi me debruçar, nesta pesquisa de mestrado, sobre uma cena musical multifacetada que está diretamente ligada a mim, sabia que seria difícil um atravessamento sem intemperanças provenientes de hipóteses pré-concebidas. No entanto, a relação da minha vivência musical nestes espaços com toda a trajetória acadêmica percorrida até aqui possibilitou um olhar menos intuitivo e ao mesmo tempo mais profundo, me abstendo do equívoco do bifurcar abrupto entre o campo teórico e prático, desvencilhado de quaisquer suposições e vícios, mesmo que ao início da pesquisa fosse difícil dissociar memórias que até então eram tão intrínsecas à minha história, ao que havia experimentado há tão pouco tempo.

A primeira questão que me provocava era como iria percorrer todas as nuances de um fenômeno marcado por peculiaridades que até aquele momento nunca haviam sido estudadas? O desafio inicial estava lançado, pretendia seguir de modo a não restringir a investigação apenas a concessões de viés acadêmico, mas mostrar todos os “atores”, “cenários” e “bastidores” que envolviam aquele “espetáculo”. Havia decidido explorar a noção de *cena musical* (STRAW, 1991) para vasculhar os fluxos humanos que constituíam os territórios sônicos da cidade, bem como as atividades socioeconômicas que permeavam os locais; junto com a análise das dinâmicas nos territórios identitários, na ótica do neotribalismo (MAFFESOLI, 1998). De imediato, percebi a instabilidade das relações formadas, dos deslocamentos e tensões geradoras de espécies de “grupanismos”, da eferescência afetiva e sensível, da adaptabilidade dos sujeitos em contextos diversos. Segundo Maffesoli (1998, p. 8-9), esse nomadismo contemporâneo pode ser apoiado num paradoxo essencial:

O vaivém constante que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos que chamarei ‘tribos’. Trata-se da tensão fundadora que me parece caracterizar a socialidade deste fim de século. A massa, ou o povo, diferentemente de proletariado ou de outras classes, não se apoiam numa lógica da identidade. Sem um fio preciso, elas não são os sujeitos de uma história em marcha. A metáfora da tribo, por sua vez, permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (persona) é chamada a representar dentro dela. Claro está que, com as massas em permanente agitação, as tribos, que nelas se cristalizam, tampouco são estáveis. As pessoas que compõem essas tribos podem evoluir de uma para outra.

Assim como os públicos que se emaranhavam por todo o espaço, os artistas se orientavam por essa tribalidade, isto era atestado em como se portavam, desde suas vestimentas, repertórios, gestos, comunicação etc. A dimensão friccional presente nos contextos se desalinhava com desenho metodológico proposto, engessando a forma como eu pretendia abordar os colaboradores, e, conseqüentemente, a construção de uma linha de raciocínio que descrevesse fidedignamente os fatos como eles eram vivenciados.

Tais constatações me levaram a refletir sobre a necessidade de um atual debate conceitual, um novo modelo metodológico que se tornava imprescindível e mais claro à medida que a pesquisa ia se aprofundando. Um aspecto importante a sublinhar: a liberdade que o PPGARTES - como um lugar vital e criativo – me deu para readaptar a pesquisa. Foi de suma importância receber orientações relativas ao que tange à subjetividade da criação, mostrando-me que cada processo criativo abre possibilidades de se trabalhar com métodos diferenciados, visto que, muitas vezes, as pesquisas pautam em cima de formas já estabelecidas, comprometendo o desenvolvimento de códigos de linguagem própria relativos às vivências que poderiam ser apropriadas.

A ênfase de ter que abordar um novo modo de olhar: interpretativo, dinâmico e fluido sobre a tensão entre o regionalismo e o cosmopolitismo entranhado nos atores sociais envolvidos, do viés mercadológico ensimesmado, do choque entre massas emocionais etc., postula inter-relacionar potencialidades de ordens mais díspares possíveis, no entanto, o referencial teórico delimitado inicialmente, por si, não dava conta da diversidade do fenômeno que se apresentava, o que me levou à criação de um conceito para enquadramento teórico mais consistente.

Um ponto chave para o entender o conceito de *cena musical neotribal* é que ele abrange toda a *cena*, isto é, artista, público e local. Logo, o conceito tem como particularidade a unicidade dos elementos que constituem o fenômeno, um organismo dependente de todos os “órgãos” para funcionar. Compele-se examinar - considerando, neste caso, a *cena* como um corpo na totalidade de sua similitude e interconexões, do seu itinerário geográfico humano de dimensões lacunares e fluídas – os quais sojornam todos os valimentos grupais de indivíduos no mesmo espaço, compartilhando fruições das mais diversas.

Defino a *cena musical neotribal* como uma sobreposição de várias camadas estruturais que constituem um território musical: social, econômica, política e cultural. A transitoriedade da dinâmica cultural contemporânea, fluída e glocal em consonância com a vasta utilização da música em distintos universos, torna-se uma inquirição cara aos estudos da etnomusicologia nos dias de hoje:

Estruturar questionamentos, problematizações em sintonia com os desafios da contemporaneidade, desenvolver capacidade de leitura social, política, ética das performances culturais que medeiam o cotidiano de sujeitos globalizados, resume algumas das principais preocupações atuais dos estudos desenvolvidos no âmbito da Etnomusicologia em diálogo com a Antropologia. Vale lembrar que o mote fundamental da Etnomusicologia ao longo do século XX foi o de constituir-se como espaço de problematização da categoria música, desnaturalizando as crenças de sua abrangência universal, pelo trabalho de campo intensivo em diferentes regiões do mundo. (LUCAS, 2013, p. 11).

Sobremodo, o artista ganha um realce maior, pois a partir de sua inserção na trama, movimentará outras instâncias. Isso leva ao primeiro princípio do conceito: *a versatilidade multifacetada intrínseca ao artista*. Esta multifuncionalidade adaptativa envolve uma infinidade de estratégias que são criadas para ele sobreviver nos circuitos de música. O progressivo avanço nos meios tecnológicos e de comunicação facilitou a disseminação de ideias, estilos, modas, em ritmo veloz, ocasionando mudanças significativas nas estruturas onde a música se materializa. Dentre inúmeras transformações, constata-se a ruptura dos padrões tradicionais de consumo da música: CDs, DVDs e outras formas de mídias físicas tornam-se obsoletas no apogeu da *Era Digital*.

O paradigma regente do homem contemporâneo apreciador de música é regido pela emergência do consumo, tudo pode, tudo deve ser consumido rapidamente. A organização social no tempo presente vai se remodelando a partir de trocas de conteúdos via *internet: WhatsApp, redes sociais (Facebook, Instagram), canais de vídeos (Youtube, Vimeo)* etc., este aspecto afluente e facilitado do acesso a estes conteúdos, da interação e também da crítica, torna o processo da formação do gosto e preferência musical suscetível a pluralidade e experimentações infinitas.

A razão de em um *click* oportunizar o indivíduo a escuta de um número significativo de gêneros diferentes e, o mais interessante para alguns, sem pagar por isso, ocasionou uma revolução no que diz respeito ao nível cultural do homem globalizado. Assim, quem está presente nos shows ao vivo, a priori, possui um arsenal vasto de músicas prediletas, interessantes ou “audíveis”. A contemplação de um repertório, neste caso, não é fixa, mas profusa, e o artista é um ser consciente deste fato, ele sabe em qual direção conduzir o repertório para satisfazer seu público.

O segundo princípio permeia a fluidez concomitante dos sujeitos: *a busca extensiva do experimentar abrangente*. As articulações das relações compartilhadas entre grupos permitem a fluidez e mudanças que dão base a uma sociedade concatenada com as últimas novidades do mercado global. Conforme postula Maffesoli (1998), as *neotribos* possuem esta característica do vaivém dos sujeitos, logo, as construções das identificações passam a serem mutáveis e

transitórias. Mesmo com toda a dispersão inerente à noção de *neotribalismo*, isso não necessariamente torna o indivíduo segregado a outros vínculos. As conexões emocionais são factíveis, desde que não haja conflitos entre as normas particulares entre tribos diferentes.

De fato, ao contrário da estabilidade induzida pelo tribalismo clássico, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. E é assim que podemos descrever o espetáculo da rua nas megalópoles modernas. O adepto o *jogging*, o *punk*, o *look rétro*, os “*gente-bem*”, os animadores públicos, nos convidam a um incessante *travelling*. Através de sucessivas sedimentações constitui-se a ambiência que, pontualmente, podem ocorrer essas “condensações instantâneas” (Hocquenghem-Scherer), tão frágeis, mas que, no seu momento, são objeto de forte envolvimento emocional. É este aspecto sequencial que permite falar de ultrapassagem do princípio de individuação (MAFFESOLI, 1998, p. 107).

Neste cenário, os tipos de públicos que frequentam as casas de show desta investigação possuem comportamento, linguagem, adereços próprios, são notáveis, mesmo no inextricável da massa humana que se aglomera, suas predileções inalienáveis são facilmente detectadas na zona proximal com os artistas, da exigência do diverso, da crítica dos adornos, da relação de domínio, de disputas de ego, condão e tudo que venha a demarcar superioridade entre os bandos. O paradoxo é que estes embates não afastam, e sim aproximam. O magnetismo entre os conjuntos não se restringem apenas a experiências afetuais como sugerido na noção de Maffesoli, mas se localizam em diversos aspectos que estruturam a coletividade pós-moderna, entre eles, o de ordem divergente.

O terceiro princípio e último é um *mix* das anteriores, unindo os aspectos multifacetados e conflituosos dos artistas e público, o local tem a incumbência de *comportar as diversidades incompatíveis e híbridas*. Em contraponto com o relativo nível de conservadorismo (apesar de mínimo, essencial) que as casas de shows exigem para autenticá-la, como fornecer bebidas e comidas; pequenos gostos e hábitos são formados, apoiados na efervescência de cores de sociabilidade desenhadas entre “espécies” diferentes do público frequente em paralelo com a hiper-acerabilidade de mudança em nível de suas práticas, hábitos, gostos, fruições, entre outros. O local se organiza com o papel fundante de abarcar toda esta carga complexa de pessoas e atos consoantes e dissonantes. Visualizo um *insight* destas imposições de rótulos e regras com a abordagem “outsider” de Howard Becker:

Todos os grupos fazem regras sociais e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. (BECKER, 2008, p.15)

Todas estas atividades ritualísticas autenticam, nestes locais físicos, um tipo de territorialização cultural a que venho chamar de *cena musical neotribal*. Todos estes pontos serão apontados e aprofundados mais à frente.

1.3 Os locais - multifaces da cena

Para compreender todo o conglomerado de gêneros que transitam juntos atualmente nas festividades espalhadas pela urbe, é necessário destrincharmos como se deu esta construção processual de integração ao longo do tempo. Observa-se que embora o regionalismo seja um fator geracional de valores e tradições difundidos Brasil a fora, as programações de música em Belém sempre acompanharam a contínua e regular mudança ditada pelo mercado midiático, cujas mudanças mais significativas neste contexto (casas de show, bares e restaurantes, especificamente) foram implementadas e notadamente mais consistentes por gêneros não necessariamente regionais, por assim dizer.

A partir da década de 2000, observa-se uma predominância nas programações das casas noturnas, trata-se de uma combinação constituída de vários gêneros musicais, mantendo o modelo entre *rock* e/ou *pop* e/ou *reggae* mais outro gênero musical. Tais hibridações de estilos se tornaram padrão estratégico para atrair o maior número de pessoas possíveis.

Imagem 1: Programação do Templários Bar e Restaurante.



Fonte: Acervo de Marcos Guerreiro. Belém, Mar. 2017.

Em algumas ocasiões, estas hibridações podem comportar mais de quatro gêneros musicais em uma só festividade, misturando gêneros regionais, nacionais e globais, neste caso, artista com reconhecimento no meio da *guitarrada*, do *brega*, do *samba*, do *pop*, etc.

Imagem 2: Programação do Mormaço Bar e Arte.



Fonte: Acervo de Márcio Mourão. Belém, Set. 2017.

Até mesmo casas de show que em sua essência foram projetadas para atender exclusivamente um estilo de público, aos poucos, integraram outros gêneros de apelo regional (*tecnobrega*, *tecnomelody*, *eletromelody*), exigência vinda principalmente de pessoas não assíduas do estabelecimento.

Imagem 3: Programação atípica do Old School com DJ's.



Fonte: Acervo de Artur Bestene. Belém, Fev. 2017.

Podemos perceber como esta atmosfera cosmopolita sempre esteve arraigada inclusive nos seios de produção musical paraense a partir das ramificações geradas pela permuta entre uma sonoridade reconhecidamente nativa com outras de esfera global. Esta alteridade confluyente pode ser muito bem identificada no *tecnobrega*, gênero musical popular local que ganhou visibilidade a partir dos anos 2000, em Belém do Pará, que consiste na combinação do gênero *brega* com elementos da música *tecno*, utilizando técnicas de gravações com *softwares* específicos de edição de áudio, como *loops*, *samples*, *auto-tune*, entre outros, para a construção de ritmos, timbres, melodias e harmonias que caracterizam o estilo. Foi amplamente difundido em festividades conhecidas como “festas de aparelhagens”, ganhando visibilidade nacional.

Em meados dos anos 70 poder-se-ia reconhecer os embriões estéticos que definiriam o que hoje são consubstanciados em moldes específicos dentro de nichos do mercado musical belenense. Bruno Rodriguez afirma que neste período havia certa carência de bandas que se apresentassem ao vivo, normalmente eram DJ's que tocavam em *tertúlias e bibocas* pelas periferias da cidade. No gênero *reggae*, um destes primeiros locais a comportar este segmento foi a Toca do Reggae, fundada pelo Ras Fernando Ripi, nos fundos de sua casa, localizada no bairro da Pedreira. Embora não seja possível afirmar categoricamente quem exatamente iniciou o movimento, DJ's como Ras Alvim, Ras Margalho, Jorge Motora, DJ Lídio, Maestro Bernard, Fernando Ripi, entre outros, são sempre lembrados como pioneiros do *reggae* paraense.

Em paralelo, a vertente *rock* também já dava seus primeiros passos. De acordo com Roosevelt Bala (Zona Rural), a banda Smeryl abriu o circuito de shows aberto para um público que se reunia nos pubs, boates e bares tocando *covers*; concatenados com bandas de *rock* mundialmente conhecidas, que na época eram Deep Purple, Led Zeppelin, The Who, Black Sabbath, entre outras.

Na década de 70, havia na cidade uma escuderia de carros de corrida, que basicamente eram clubes formados por aficionados por veículos incrementados, por essa razão, a banda foi formada para representar aquele clube, inicialmente, nas festas organizadas pela escuderia, no entanto, o sucesso das apresentações foi ganhando proporções maiores e a banda iniciou carreira nos circuitos de bares e casa de shows da cidade.

De modo geral, os espaços em que acontecem suas performances são locais onde gêneros, estilos, preferências, gostos, estéticas distintas se misturam, convergem, divergem e ao mesmo tempo se entrelaçam em uma trama de fios que permitem a reconfiguração de espaços determinados para o consumo da música, articulando nichos para diversas formas de

interação e convívio social, formando um tipo de programação que é comumente conhecido como “música ao vivo”. Para Herschmann, o mercado da música ao vivo, materializada através de shows, festivais, eventos musicais, entre outros, reforça-se como ponto essencial para a manutenção de uma carreira artística baseada *a priori* como independente:

O dado novo dentro desse contexto de crise e reestruturação do mercado é que está crescendo a consciência dos profissionais de que a produção de música ao vivo continua valorizada e muito demandada pelo público. Os músicos, produtores e gestores de *indies* que concentram seu poder nos eventos musicais têm tido não só um retorno interessante, mas também a possibilidade de perceber que a “questão da pirataria” passa a ser incorporada não mais como um problema, mas uma oportunidade para divulgação da obra (como uma estratégia para se angariar reconhecimento junto ao público) (2010, p. 118).

1.3.1 Mormaço Bar e Arte

Fotografia 1: Pôr-do-sol no Mormaço Bar e Arte.



Fonte: Acervo de Márcio Mourão. Belém, Set. 2017.

Há 42 anos o barqueiro Zenaldo Oliveira Mourão converteria uma de suas pescarias em um dos maiores empreendimentos de música da capital paraense. Após a pesca e venda de um raro espadarte, também conhecido como peixe-espada – atualmente extinto na região norte, Zenaldo conseguiria a quantia necessária para a aquisição de uma quitanda, localizada na passagem Carneiro da Rocha, bairro da Cidade Velha. Inicialmente o pequeno estabelecimento começou vendendo sopa e mingau para moradores das proximidades, tempo depois acrescentou a venda de cerveja. No decorrer dos meses o negócio foi crescendo, a demanda para expansão era inevitável, já que clientes de outras localidades iam se

aglutinando para conhecer aquela pequena quitanda aconchegante às margens do rio Guamá, posteriormente Zenaldo herda a área por completo do seu pai, dono do terreno.

No início dos anos 90, com o nome Mormaço Bar e Arte, o espaço passa efetivamente a funcionar como um restaurante com atrações de música ao vivo (considerando o fato de que na época o *brega* atingira o seu auge), para em seguida transformar-se numa casa essencialmente de *brega*, originando uma competição que duraria anos com a casa de Show Palmeiraço, referência como casa de *brega*. Entre os anos 1998 a 2000, acompanhando as tendências musicais do momento, o Mormaço passou a mesclar o *pagode* e o *reggae* nas programações e, entre os anos 2001 e 2002, acrescentou o *rock* e o *carimbó*, atingindo seu ápice de sucesso de público e se estabelecendo como casa de show referência que abrangia gêneros musicais distintos em suas programações.

Com o slogan “Mormaço de todas as tribos”, que acompanha a casa desde os primórdios, Márcio Mourão, herdeiro e sócio atual do estabelecimento, afirma que esta “mistura” tribal sempre foi o segredo da longevidade e prestígio que atravessou tantas décadas e permanece até hoje:

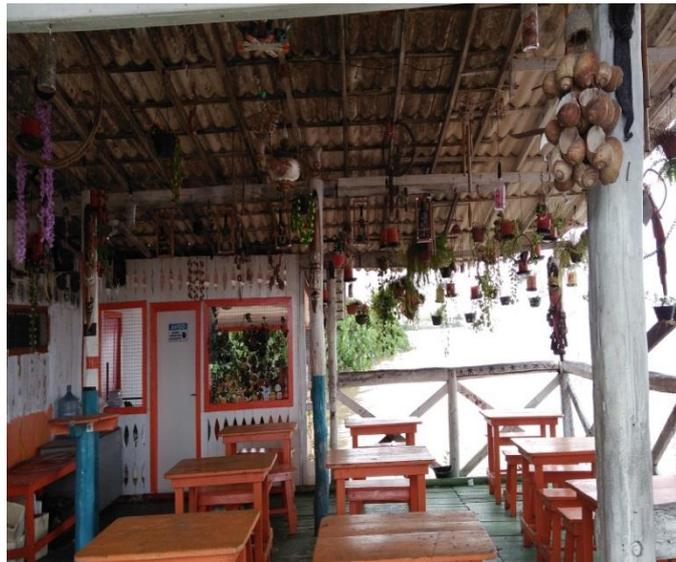
A mistura é o segredo. O Mormaço mistura e divide ao mesmo tempo, este detalhe tem um poder de agradar o maior número possível de clientes que já sabem o que irão encontrar, no caso, gêneros como rock, reggae e carimbó, que são “carrão de cena” da casa. Sempre com ênfase em artistas locais, procurando valorizar o que é nosso, mas, à medida que novos gêneros vão surgindo e sendo incorporados pelas bandas locais, a tendência é integrar tudo em uma só programação e entregar ao público a novidade do momento, isso tem funcionado, contribuindo bastante para trazer e manter a galera na casa. (MOURÃO, entrevista realizada em 20/09/2017)

Assim, para sustentar este conglomerado díspar, estratégias são criadas para anular provenientes choques entre públicos em um mesmo evento. Algo ocorrente nas primeiras festas com três gêneros na mesma programação era que uma parte do público do *rock* não aceitava a proposta e ficavam vagando pelo estabelecimento até se dispersarem por completo e ir embora. A solução criada foi, com a disposição ampla do espaço, colocar o DJ em um ponto específico tocando um repertório composto só de *rock*, que se estendia até ao final da festa. Tal estratégia pode ser observada até mesmo em outras casas que adotaram esta solução, onde se tem mais de três tipos de música tocando simultaneamente em diferentes ambientes da casa, já que para o empreendedor, o importante é manter por máximo de horas seus clientes, gerando assim mais consumo, e conseqüentemente, mais lucro.

É evidente, ao observar a decoração da casa, que o objetivo reside em sempre agregar vários nichos de mercado. Tudo é milimetricamente bem planejado, o casamento dos gêneros se emaranha com a atmosfera rústica gerada pelos adornos feitos inclusive por materiais

recicláveis da própria festa, dispostos na extensão do local. O clima ribeirinho, estrutura de madeira, com a visão para a Baía do Guajará, frases e contos paraense nas paredes, tornam-se elementos fundantes que mantêm toda a tradição acumulada de mais de quatro décadas, vivências de várias épocas, que trazem nostalgia tanto aos novos e antigos clientes, como também, para turistas que acessam tais memórias e lugares por intermédio de toda simbologia expressa no ambiente.

Fotografia 2: Decorações com materiais recicláveis.



Fonte: Acervo de Márcio Mourão. Belém, Set. 2017.

1.3.2 Old School Rock Bar

Fotografia 3: Fachada do Old School Rock Bar.



Fonte: Acervo do autor. Belém, Fev. 2017.

“Tudo começou com o sonho de ser músico, cantor de *rock ‘n’ roll*, sonho que persistiu tanto que me motivou a abrir meu próprio bar para poder me contratar”. Com esta afirmação, Artur Bestene, proprietário do Old School Rock Bar, explicita sua paixão como principal combustível para gerir o principal bar de *rock* paraense e um dos mais diferenciados estilisticamente em território nacional. Cozinheiro, formado em gastronomia, vertente esta herdada dos seus avós, sempre esteve de alguma forma ligado com o empreendedorismo dos circuitos de bares em Belém, tanto como empresário quanto exercendo sua profissão como chefe de cozinha.

Artur sempre esteve à frente de grandes estabelecimentos, como a primeira hamburgueria de Belém, a Hamburgueria Circus, que atua há mais de dez anos no mercado, funcionando no bairro do Jurunas, e conta com um cardápio que copila suas principais influências - a comida paraense e árabe, influência esta adquirida das iguarias de sua mãe, o que ele chama de “experiência empírica familiar”, referindo-se à ancestralidade advinda de uma família de cozinheiros. Mesmo com a Hamburgueria Circus nutria um desejo ardente pelo Old School, era seu bar favorito e nunca escondeu seu propósito em possui-lo. Foi até que em fevereiro de 2015 a oportunidade surgiu, “benção divina” em suas palavras.

Criado em 2009, o Old School Rock Bar é essencialmente o templo do *rock* das noites belenense. A peculiaridade de sua ornamentação se enreda com a personalidade excêntrica do seu proprietário que considera como primeira categoria de venda o ambiente em sua totalidade: “Cerveja vende em todo lugar, comida idem, o próprio *rock* pode ser ouvido em outros lugares, seja por música mecânica ou ao vivo, então, as pessoas buscam o que tem substância, onde tem o espírito e atitude verdadeiramente *rock*”. Artur afirma que embora o bar tenha uma inclinação para o *rock*, não há restrição quanto a casa acolher bandas que toque não necessariamente *rock*, mas que tenha o espírito do estilo:

O Old School é uma casa essencialmente de rock ‘n’ roll, mas o rock permeia vários estilos, o rock não é apenas um estilo, é uma atitude (...) então aqui já tocou coisas de atitude rock ‘n’ roll. Já tocou por exemplo brega (DJs), dance, surf music. Se alguém chegar aqui tirando um barato, “fazendo uma brincadeira”, tirando... como diz o paraense, “tirando uma graça” com o estilo, acho totalmente pertinente que toque aqui. (BESTENE, entrevista realizada em 19/02/2017)

É notório como flui em harmonia a identidade visual da casa através de objetos clássicos que fazem referência ao termo “Old School Rock”, como a pia caracterizada como automóvel antigo, maçanetas no formato de braço de guitarra, cardápio estilo vinil, estátuas de ícones do *rock*, entre outros.

Fotografia 4: Pia em formato de automóvel clássico.



Fonte: Acervo do autor. Belém, Fev. 2017.

Fotografia 5: Maçaneta no formato de braço de guitarra.



Fonte: Acervo do autor. Belém, Fev. 2017.

As cores foram pensadas de acordo com um tipo de linguagem baseada em traços simples, com ressaltos nos contornos em preto e branco, limitado a uma paleta de cores específica, referência às tatuagens que eram comuns em meados da década de 70, o que garante a associação aos apreciadores do *rock*, principalmente motociclistas. A inclinação predominante do preto e branco traduz toda morbidez simbólica peculiar do estilo, apesar de que não são necessariamente apenas estas cores (ou ausência, se tratando do preto) que se destacam, mas a história mostra toda uma alegoria de cores que o rock incorporou ao longo de várias épocas, a exemplo dos The Beatles, Van Halen, Stryper, Rolling Stones etc.

Fotografia 6: Estilo de fonte característico dos anos 70.



Fonte: Acervo do autor. Belém, Fev. 2017.

Em um tempo de crescente avanço tecnológico nos meios informacionais e de comunicação, é importante evidenciar como ações de marketing utilizando as redes digitais atuais, principalmente as redes sociais (facebook, instagram, twitter) apresentam-se como requisito básico para a circulação das programações da casa, funcionando como canais de transmissão de suas atrações. Artur pontua que atualmente o artista ideal não é necessariamente aquele que domina por completo seu instrumento, mas o que está concatenado com os aspectos técnicos por onde se engendram os processos de divulgação em que se faz o uso da internet como ferramenta publicitária:

Hoje em dia, ser músico, tocar, não pode se limitar apenas ao ato de tocar. Estamos em 2017, é preciso que se promova, se produza, se venda. Não basta ser bom músico, ser virtuoso. É preciso que se tenha um público. Aquela época de se contratar, tocar e receber cachê, aqui não existe mais. Existe muito músico, muito bom, gostaria muito que tocasse aqui, mas não tem esse “approach”, não evoluiu neste sentido, infelizmente, músicos, não tem e-mail, não tem whatsapp, não tem rede de relacionamentos. Estão no ostracismo se lamentando, porque não acompanharam as redes, não acompanharam o mercado. São excelentes músicos, tem um repertório de resgate, mas a casa não pode fazer sozinha o trabalho de divulgação, o que é uma pena, e este é um dos critérios para se desenvolver um trabalho aqui. (BESTENE, entrevista realizada em 19/02/2017)

Em sua programação o Old School conta com uma vasta lista de bandas que se inserem nas categorias cover e autoral, em alguns casos, algumas bandas contemplam as duas categorias ao mesmo tempo. Estas bandas são responsáveis em criar e divulgar os eventos; trabalham em um esforço incomensurável para trazer o público. Um exemplo disso foi o projeto “Quarta Autoral”, que traz bandas recém-formadas, que nunca tocaram em local nenhum, exclusivamente autorais, na quarta-feira. Interessante notar que o fortalecimento

deste tipo de evento, que não tem um apelo de público forte, pelo fato de que não há uma cena de *rock* autoral consistente neste segmento, se dá pelo apoio não apenas dos poucos fãs que a banda tem, dos familiares e amigos, mas principalmente das bandas que compõem o quadro, que tocaram e que ainda irão se apresentar.

1.3.3 Templários Bar e Restaurante

Fotografia 7: Ambiente interno do Templários Bar e Restaurante.



Fonte: Acervo de Marcos Guerreiro. Belém, Mar. 2017.

Na intensidade da vida noturna paraense, com mais de 30 bons bares, pressupõe-se que, quando uma pessoa sai de casa para escolher um estabelecimento, ela quer um lugar para passar momentos agradáveis, com bom atendimento, uma boa música, uma boa cozinha. Para as quatro, cinco horas que ele passar na casa, o ambiente tem que ser aconchegante, o cliente tem que ficar à vontade e se divertir. Foi com essa filosofia que, em 2006, Marcos Guerreiro e seu tio, Atanagildo Martins, fundaram o Templários Bar e Restaurante, localizado à Rua 28 de Setembro, Reduto, um dos pioneiros em bares no estilo pub, se destacando também por sua excelente cozinha, reconhecida pela extensa variedades de pratos, inclusive os típicos da Região Norte.

A abrangência em transitar por vários estilos musicais, proposta buscada em todas as suas festas, consiste no fato de que a casa mantém em paralelo com o funcionamento do bar reservas para aluguel de eventos, aniversários, formaturas e casamentos. O padrão estético da arquitetura do ambiente, decorações e disposição dos móveis, foram projetados com o propósito de servir a ambas as ocasiões. Geralmente os contratos de aluguel para tais eventos surgem de clientes que estão presentes em dias normais de funcionamento da casa, por isso a

necessidade do ambiente atender às exigências em diferentes níveis de qualidade, bem como a imprescindibilidade das bandas que compõe as programações possuírem um repertório eclético.

Fotografia 8: Arquitetura baseada nos padrões antigos.



Fonte: Acervo de Marcos Guerreiro. Belém, Mar. 2017.

Uma questão levantada pelo Marcos refere-se à dificuldade para receber apoio de órgãos competentes, empresas e afins para manutenção das atividades do estabelecimento, por meio de políticas públicas na área da cultura, a exemplo das leis de incentivo. O proprietário argumenta que o direcionamento dos investimentos não devem somente contemplar a esfera pública, pois, tanto o *Templários* como demais casas são a principal fonte de renda dos principais artistas que vivem da música em Belém.

Entretanto, mesmo criando programações essencialmente com música paraense, como a *Quintarrada*, festa encabeçada por Felix Robatto, ícone do gênero *guitarrada* no Estado, que traz a mistura da *guitarrada* com o *merengue*, *cúmbia*, *lambada* e *carimbó*, nunca conseguiu captar recursos para custear as despesas dos artistas convidados:

O Estado e o Município não enxergam nosso estabelecimento e outros como uma base sólida para o desenvolvimento da cultura, não tem interesse algum para conceder incentivos. O que a gente vê é todo mundo correndo e lutando atrás de patrocínio direto, tanto artistas como empresários, porque não existe incentivo. Já trouxemos atrações de Barcarena, como o Mestre Vieira, que a gente sabe da dificuldade, é uma pessoa idosa; Dona Onete também, ela que aonde vai está com a bandeira paraense estampada no peito; grupos de guitarrada de Abaetetuba, de carimbó de Cametá, até o Pinduca e muitos outros. Valorizamos tudo que é feito aqui, independente se é ou não regional, o artista paraense é valorizado aqui, mas não conseguimos avançar por falta de recursos. (GUERREIRO, entrevista realizada em 04/03/2017)

Fotografia 9: Evento Quintarrada com Félix Robatto.



Fonte: Acervo de Marcos Guerreiro. Belém, Mar. 2017.

Na visão de Marcos, o descaso com os principais canais de difusão da música na cidade não só afeta a continuidade do trabalho da casa de show, mas, principalmente, dos próprios artistas que dependem exclusivamente da lotação da casa para poder exercer suas atividades. Para ele, a visão distorcida que pessoas de fora têm de que o dono da casa de show enriquece a custa dos músicos não reflete a realidade, pois os gastos para manter uma noite são altos o suficiente para diminuir uma margem considerável de lucro, pela quantidade de funcionários necessários para atendimento do público.

Eu acho que deveria haver uma lei onde o governo custeasse parte das apresentações das bandas, porque a gente faz o que pode mas nem sempre é suficiente. Às vezes trazemos bandas de fora de Belém e até do Estado e fica impossível a casa arcar com todas as despesas, pois temos gastos com seguranças, barmans, cozinheiros, bilheteiros, caixas, técnicos de som e luz, garçons e por aí vai. As bandas ajudam muito quando o movimento está baixo, reduzindo o número de músicos ou até mesmo abrindo mão de uma parte do cachê. (GUERREIRO, entrevista realizada em 04/03/2017)

2. OS ARTISTAS: ENTRE O QUIMÉLICO E O COMPELIDO

Na busca em remoldar significações à vida, o artista encontra-se em constante processo de criação e reordenação continuada de símbolos intercorrente com sua cultura. Ele simboliza ou cria apoiado em uma herança cultural local e universal. “a cultura é o campo de significação da arte como de tudo” (LOUREIRO, 2007, p. 17). A tendência do homem em produzir uma concepção simbolizadora de experiência vivida ressalta a habilidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir de sua realidade com mundo, de maneira particular, formulada no indivíduo e também coletiva que poderá interligar indivíduos pela mesma teia cultural.

A importância para o artista compreender a concepção fenomenológica dos aspectos das relações intersubjetivas de sociabilidade que lhe unem com o mundo através de sua arte/criação, partindo não apenas dos preceitos metodológicos e pragmáticos da razão, mas integrando sensações e sentimentos do que é frívolo, da banalidade do senso comum, do imaginário do homem simples, lhe fornece capacidade para exaurir as experiências e vivências sob uma sinergia entre o sensível e o insofismável. O ato de contemplação da música munido de relações íntimas de existência e conexões espirituais internas do sujeito despertam inúmeras formas de expressar diferentes estados afetivos, emocionais e sentimentais. É compreensível inferir que um artista é moldado por determinações intuitivas e racionais. A esta questão, é mister indagar: o que sustenta uma carreira musical? O coração ou o cérebro?

Devido à crescente segmentação de mercado e de sua autonomização em que determinadas práticas musicais são projetadas e desenvolvidas, a viabilidade comercial do trabalho do artista, sua criação, o seu produto, a sua música, acaba sofrendo grande influência do que é esperado pelo público, conseqüentemente complexificando o processo de produção musical. Visando à aceitação de um número expressivo e diversificado de público, o ato relativo ao fazer musical perpassa uma série de fatores que em alguns pontos comprometem as idiossincrasias no que concernem às subjetividades, preferências, significações do artista.

O dilema entre fazer o que de fato gosta e o que é imposto pelo mercado, talvez seja a principal razão de tantos conflitos internos, seja por depressão, uso exagerado de entorpecentes, crises de personalidade, falência e outras formas definitivas de dizer adeus aos seus sonhos.

Embora o argumento de que “vida de músico não é fácil” e/ou que não há espaço para arrendidos no caminho que todos já sabem o destino, existe uma relutância de permanência dos artistas nestes circuitos, que ressoa como um aforismo pervasivo em uníssono que é frequentemente declamado quando se é perguntado sobre o motivo da insistência: “continuo por amor à música”. Mas o que é esse tal amor?

Este amor foi descrito por expressões como: “a minha verdade”, “a verdadeira vontade” e “meu propósito de vida”. Um amor que a princípio é entendido na sua forma mais prolífica, do estudo obcecado, do arrepio que percorre a espinha, da respiração entrecortada, dos suores na mão e frio na barriga que antecede a apresentação em um transe místico. Não havia nem indícios de alguma consideração racional, caso existisse, talvez eles nem começassem a jornada. Tem muita paixão envolvida, absolutamente.

Pelo período que passei em contato com os artistas desta investigação, percebi o quanto deste amor é devotado para seguir em frente, mesmo com todos os obstáculos enfrentados diariamente, o coração e a alma estão cravados em alcançar um sonho, um ideal, que para outros pode parecer loucura. Algo quase palpável.

Visualizo o artista como um ser amorfo, disforme, que se transmuta ao adaptável, no conceito bachelardiano do elemento líquido carregado de significados e significações, tristezas, alegrias, marcas, sons, cores; onde seus devaneios se transfiguram para poder metamorfosear sonhos através de uma experiência onírica única, ideal, e que para isso, precisa ser como a água: mesmo que ela seja eventualmente frágil ou passiva de ser retida em um recipiente, pode contornar obstáculos entre pedras, transpor barragens, fluir em condições adversas. É viver em possibilidades diferentes, outras perspectivas.

Considerando Heráclito de Éfeso e sua concepção de morte no devir hídrico, a morte sendo a própria água, “É morte, para as almas, o tornar-se água” (HERÁCLITO, frag. 68), acrescento que para se tornar água é necessário se fazer morrer, extirpar-se de todos os preceitos orientados pelo ego, engessados em um temor insurgente a somente ao desconhecido, estrangeiro; sem o menor resquício de criatividade, renovação, emoção sincera.

O artista é um sonhador, e seu dilema é de ligar luz e imaginação a um mundo exterior cheios de frustração e opressão. Os sonhos e devaneios são capazes de fazê-lo; não o sonho noturno, mas o sonho onde o sonhador tem consciência de sua atividade onírica. Sonhos se aproximam e se afastam, surgem e desaparecem. Como deixar passar incólume tamanha miragem mutável?

O mundo onírico dos sonhos e dos devaneios poderá libertar o ser humano, aliviando o dos pesos e das angústias que o oprimem, tirando-lhe a força e o poder

que o impedem de viver numa existência feliz e harmoniosa. Os sonhos purificam-no e elevam-no. (FERREIRA, 2008, p.160)

2.1 Os artistas - memórias e histórias

Desde a origem do homem, este percebe a fecundidade, mudanças e surpresas do mundo em que vive e sua visão nunca deixa de se transformar com a realidade que o cerca. Ao tomar como história acontecimentos de um passado longínquo, podemos aferir nesta reflexão uma infinidade de fenômenos que irão se articular entre história, memória, espaço e tempo. Tal relação cristaliza imagens em linguagem decodificada, em que se exprime a peculiaridade do homem em produzir uma concepção simbolizadora de sua experiência vivida.

Pierre Nora, na obra “Entre memória e história – A problemática dos lugares” (1993), traça uma concisa distinção entre os conceitos de memória e história, “Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra [...] A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir.” (p. 9).

Apesar de que ambas as expressões nos remetem ao passado e serem concebidas semelhantemente num mesmo plano perspectivo - já que toda história retém uma camada de memória, na proporção segundo suas determinações históricas, a memória estaria mais ligada ao vivido, afetivo, simbólico, já a história, na concretização do acontecimento, registro, crítica e reflexão:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

Ou seja, a reconstrução do passado é moldada por uma trama de fios suscetível a diferentes acepções de acordo com a especificidade da fonte, que vai muito além da análise de imagens, documentos, vídeos, objetos, entre outras formas de registro. É o resgate do acontecimento experimentado com o entrelaç das influências dos agentes do presente, sejam eles de caráter cultural, social, político, entre outros.

A descrição da narrativa não se restringe apenas ao fato contado, mas leva-se em consideração a percepção de quem conta como também a de quem ouve, já que é fundamental

para o pesquisador, na condição de entrevistador, valer-se da visão ética perante a narrativa, pois, tornam-se imprescindíveis diferentes pontos de vista para exaurir o máximo das experiências e vivência do corpo de estudo em questão.

Ao trabalhar com fontes orais utilizando a etnografia como ferramenta metodológica de pesquisa é possível potencializar tais memórias utilizando arquivos pessoais onde objetos carregam lembranças interiores tão quanto exteriores. Philippe Joutard ressalta a efetividade da oralidade nos referidos estudos:

Não se pode esquecer que, mesmo no caso daqueles que dominam perfeitamente a escrita e nos deixam memórias ou cartas, o oral nos revela o "indescritível", toda uma série de realidades que raramente aparecem nos documentos escritos, seja porque são consideradas "muito insignificantes" - é o mundo da cotidianidade - ou inconfessáveis, ou porque são impossíveis de transmitir pela escrita. É através do oral que se pode apreender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão; que se descobre o valor de malhas tão eficientes quanto às estruturas oficialmente reconhecidas e visíveis; que se penetra no mundo do imaginário e do simbólico, que é tanto motor e criador da história quanto o universo racional (JOUTARD, 2000, p. 34).

Podemos considerar o arquivo como espaço de preservação de memória, “lugar em que a memória se torna participante do processo de identidade, como praxe e representação da sociedade da informação.” (BARROS, 2009, p. 56). Nora aborda tais espaços com a noção chamada “lugares de memória”, que nada mais são do que restos. São os ritos que definem os grupos, pinturas, materiais, monumentos, símbolos, instituições, entre outros:

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 13).

Com isso, surge a necessidade de apropriação destas instâncias materiais e imateriais, em sua dimensão funcional, para organizar a totalidade da experiência humana, dos seus fluxos e fruições, na transmissão de tradições, reafirmando o sentimento de construção de saberes, pertencimento cultural e identidades coletiva e/ou individual, que fora limitado por implicações de rupturas da memória com a história:

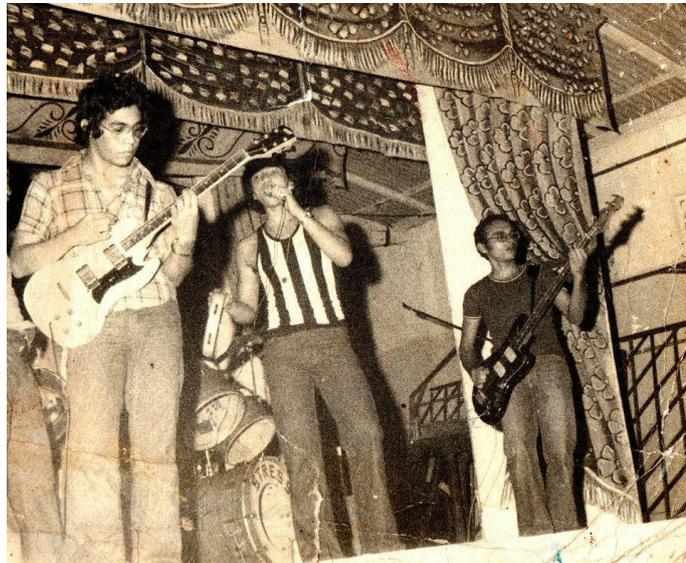
Os lugares da memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, elas seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória (NORA, 1993, p. 13).

2.1.1 Roosevelt Bala

Nascido em 23 de janeiro de 1961, Roosevelt de Miranda Cavalcante, que atende pelo pseudônimo de *Bala*, é uma das figuras mais icônicas do *rock* paraense. Como baixista e vocalista da banda *Stress* - considerados os pioneiros do *heavy metal* nacional - gravou há mais de quatro décadas o que é considerado o primeiro registro fonográfico de *metal* em território brasileiro. Sua paixão pela música começou muito cedo, aos nove anos de idade já colecionava seus LP's de *rock* favoritos ouvindo as principais estações de rádio que tocavam *rock* e captando em um pequeno gravador *Panasonic National* suas músicas até então prediletas.

Na metade da década de 70, ainda fazendo escola técnica, Bala é convidado por um amigo de escola, Wilson Silva, para integrar a banda Pinngo D'água, que tinha começado suas atividades em 1974 tocando covers de hits do *pop/rock* mundial. Um pouco mais tarde, em meados de 1977, a banda passou a ser chamar *Stress*, e viria a gravar seu primeiro álbum em 1982.

Fotografia 10: Primeiro show oficial com o nome *Stress*, 1977.



Fonte: Acervo de Roosevelt Bala. Belém, Fev. 2017.

Bala afirma que seu envolvimento com a música passou de uma atividade lúdica para uma forma de atividade de subsistência apenas no final da década de 80, quando ingressou na banda *Smeryl*, para em seguida formar a banda *Zona Rural*:

Eu assumi realmente a minha profissão de músico, 'músico da noite' mesmo (tocando em bares e casas noturnas), a partir de 1987, a partir dali comecei minha trajetória na noite. E tive bandas como a banda Smeryl, que chegou a tocar 'na

noite', e logo depois da Smeryl, a gente formou a (banda) Zona Rural, 1997. Naquela época, era contado nos dedos as bandas que faziam um trabalho semelhante com o nosso, concorrência praticamente não existia. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)

Imagem 4: Primeiro LP da banda Smeryl, 1993.

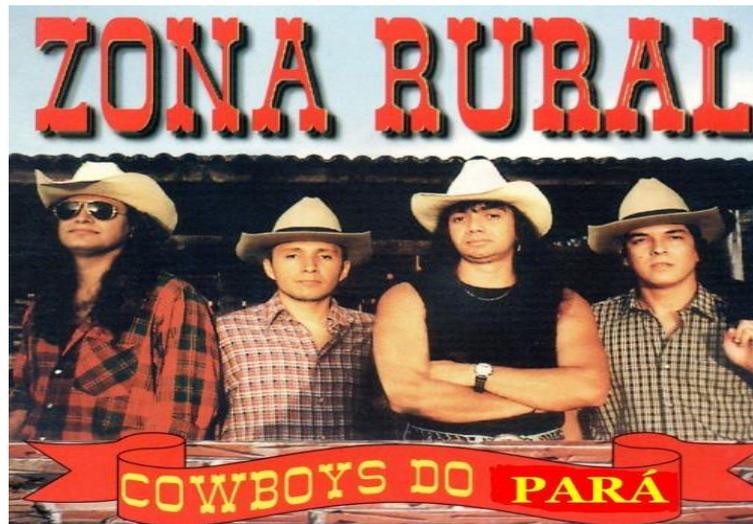


Fonte: Acervo de Roosevelt Bala. Belém, Fev. 2017.

A banda Zona Rural foi idealizada com a principal proposta de fazer um som eclético, diferenciado e com personalidade, que mesclasse o *rock* com outras sonoridades regionais, como *carimbó*, *guitarrada*, *brega*, com o *country* americano que aqui era eventualmente associado com o *sertanejo*, gênero que estava em ascensão na época. Segundo Bala, depois da catástrofe ocorrida no evento “Rock 24 horas”¹³, que, como sugere, seria um evento onde aconteceriam shows ao longo do dia inteiro, no terceiro ano, tiveram brigas, tumultos e vandalismo antes mesmo de começar a festividade, o que culminou em uma suposta má fama da cena *rock* e, conseqüentemente, todas as casas noturnas fecharam as portas para as bandas que recebiam tal rótulo. Foi daí que surgiu a ideia de continuar tocando *rock* transvestidos de “cowboys do country” para um público que já não tinha tanto espaço nas programações das casas de shows pela cidade.

¹³ Evento idealizado pelo artista plástico e músico Mariano Klautau Filho, no início dos anos 90, no qual se apresentavam bandas de rock ininterruptamente durante o dia inteiro no Teatro Waldemar Henrique e Praça Kennedy.

Imagem 5: Primeiro Álbum da banda *Zona Rural*, 1997.



Fonte: Acervo de Roosevelt Bala. Belém, Fev. 2017.

Com vinte anos de carreira, Bala afirma que a banda percorreu todas as tendências que surgiram desde o início da banda até os dias atuais. Mantendo a filosofia de agradar o maior número possível de público, o repertório da banda já conta com mais de seiscentas músicas:

Nós do Zona Rural, a gente procurou se livrar um pouco deste rótulo rock, sem é claro abandonar as nossas raízes. O que aconteceu: Nós começamos a abraçar outros ritmos, começamos a tocar o pop/rock, dance, anos 60, enfim. Zona Rural é uma banda que toca de tudo hoje em dia, é uma banda de baile e de show, de acordo com a proposta local, a gente vai e adequa ao repertório a o que as pessoas que nos contrataram querem ouvir. Então você tem que ter muito “jogo de cintura” se você quiser sobreviver nesse meio, porque se você tiver só uma tendência, e aquela for a tendência da moda naquele momento, ela pode não ser a tendência da moda daqui a um ano, daqui a seis meses. Então é por isso que nós do Zona a gente tem essa preocupação da gente não ter um rótulo fixo. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)

2.1.2 Markinho Duran

Marco Antônio Martins de Almeida, ou simplesmente *Markinho Duran*, nasceu em 14 de março de 1969 e iniciou sua carreira em 1987, altamente influenciado por bandas nacionais, como RPM, Capital Inicial, Legião Urbana, Blitz, Engenheiros do Hawaii e outras, juntamente com outros astros da música internacional como Rod Stewart, Queen, Michael Jackson, U2, Bon Jovi, e outros. Ao longo de mais de 30 anos, passou inicialmente por bandas como Produto Nacional (Nova Ordem), Arcádia, até chegar a banda Maléfica que pouco depois se transformaria na banda Violeta Púrpura, banda com grande repercussão na cena *pop/rock* do Estado.

Imagem 6: Formação do Violeta Púrpura, 1993.



Fonte: Acervo pessoal de Markinho Duran. Belém, Fev. 2017.

Um ponto interessante é que em 1994, motivado pelo fatídico ocorrido no evento “Rock 24 horas”, Markinho muda o rumo de sua carreira, na explosão do *axé music* daquela época, e aceita o convite para cantar na banda Alternativa, que tocava nas principais casas de show da cidade e era referência no referido gênero:

A partir de 1994, passei dois anos na banda Alternativa, levei um pouco dessa essência do pop/rock pra cima dos trios elétricos, porque o nosso Estado, queira ou não queira, até hoje é um estado muito modista, que absorve muito esse modismo que vem de fora, e devido à última edição do Rock 24 horas ter ocorrido um problema, [...] depois disso, o movimento do rock praticamente adormeceu, pouquíssimas bandas continuaram, tanto que foi por conta disso que eu fui para a banda Alternativa, muito a contragosto de uma namorada que eu tinha na época, que ela sabia que eu não curtia muito aquela coisa do modismo e tudo mais, mas a gente não estava com muita opção e eu acabei me vendo em uma condição de aceitar o convite da banda Alternativa. (DURAN, entrevista realizada em 18/02/2017)

Até que em 1997 Markinho decide iniciar sua carreira solo com o nome artístico *Markinho e Banda*, se consolidando como artista referencial do *pop* paraense. Mesmo que considere importante um artista profissional ter o domínio de percorrer por outros estilos por conta de uma demanda de mercado, Markinho afirma que tem que ter sinceridade para construir uma carreira de sucesso:

Se você acredita no seu trabalho, não adianta você ir pelo caminho mais fácil, o caminho mais fácil o que é? O que tá dando dinheiro na música? É forró! Ah, vou fazer forró. Agora forró não tá mais dando, o que tá dando dinheiro agora? É brega! Então vou fazer brega! O que tá dando dinheiro agora? Agora é sertanejo... Poxa, velho! Você tem que ‘ser’ sertanejo para você fazer sucesso. Você só vai fazer sucesso se na sua essência existe aquilo que você tá fazendo. Se você fizer só pensando no dinheiro... Você pode até ganhar dinheiro, mas a sua satisfação, lá no

íntimo você sempre vai dizer assim: ganhei dinheiro, comprei carro, tenho imóveis, tenho tudo do bom e do melhor, mas eu não sou feliz porque o que eu faço não é a minha verdade. (DURAN, entrevista realizada em 18/02/2017)

Imagem 7: Formação Markinho e Banda, 2003.



Fonte: Acervo pessoal de Markinho Duran. Belém, Fev. 2017.

2.1.3 Bruno Rodriguez

Bruno Anderson Santos Rodriguez, natural de Belém, lidera uma das bandas mais representativas do gênero *reggae* da cidade, o Reggaetown, formada em 2009 com mais três amigos: Pedro Villanueva (bateria), Lelo (baixo) e Pizzi (teclado). Misturando sonoridades das vertentes do *roots reggae* com *RaggaMuffin*, *Dancehall*, *Reggaeton*, entre outras.

Iniciou sua carreira aos 15 anos. Sempre teve predileção por cantar reggae, tendo como forte influência expoentes do reggae como: Damian Marley, Richie Spice, Burning Spear, Al Boroise, Steel Pulse, Gregory Isaccs, , Gladiators, Israel Vibrations e, principalmente, Bob Marley.

Nestes quase dez anos de existência, o Reggaetown alcançou grande projeção na cena *reggae* paraense, abrindo para grandes nomes nacionais e internacionais, como: Tribo de Jah, O Rappa, Planta e Raiz, Chimaruts, S.O.J.A., Ponto de Equilíbrio, Max Romeo, Israel Vibration, The Wailers, The Congos, Richie Spice, Alike, Massila Sound System, Gregory Isaacs, Alborosie, Dona Marie, The Pioneers, David Hindes (Steel Pulse), Dread Mar I The Maytones. Dividindo o palco como banda base para Eric Donaldson, Dagô, Dada Yute, Miranda, Nel The Maytones e Zeider (Planta e Raiz).

Fotografia 11: Reggaetown abrindo o show do O Rappa.



Fonte: Acervo pessoal de Bruno Rodriguez. Belém, Fev. 2017.

Bruno considera que a cena *reggae* tem passado por transformações nos últimos anos, à medida que novos imbricamentos entre gêneros dividem espaço no mesmo ambiente. No entanto, acredita que tais estreitamentos apenas confluem para novas formas de sociabilidade e outros tipos de fluidez do mercado musical:

A cena reggae mudou. Era reggae, agora tipo assim, tá mais misturado, com funk, swingueira, sertanejo, entendeu? A gente faz o nosso som no meio dessa rapaziada, eu acho bacana isso, a gente poder fazer o nosso som, que a gente toca tanto autoral quanto cover no meio da galera do sertanejo, no pagode, forró. A gente tocou em várias casas de forró, brega. Teve uma aceitação. (RODRIGUEZ, entrevista realizada em 12/02/2017)

Fotografia 12: Formação atual da banda Reggaetown, 2017.



Fonte: Acervo pessoal de Bruno Rodriguez. Belém, Fev. 2017.

2.2 Formação de um artista - autodidatismo e o saber musical acumulado

Em questionamento acerca da classificação do segmento musical no qual os artistas atuavam, o termo “músico da noite” foi a única definição utilizada em todas as entrevistas. A exiguidade no campo acadêmico de estudos dentro da epistemologia da música sobre os profissionais que trabalham no mercado musical noturno em Belém é um dos reflexos da desvalorização ressentida pelos artistas em outras instâncias, como a não consolidação de políticas públicas que reconheçam e legitimem suas práticas como parte integrante do plantel dos artistas regionais e, conseqüentemente, submetendo-os a exercer suas atividades quase de forma anônima e informal. Embora haja por parte dos artistas que constituíram esta investigação uma breve noção sobre música, não há formação acadêmica nem sistemática em instituições de ensino de música. Neste sentido, dado o relativo autodidatismo inerente à questão, o processo formativo destes artistas se dá por meio de acúmulos de conhecimento em ambientes propícios ao seu ofício, como bares, restaurantes, casas de shows, gravações em estúdios, apresentações em emissoras de rádio e televisão, entre outros.

Markinho Duran conta que a sua iniciação no meio musical partiu de uma brincadeira entre amigos e não tinha a menor pretensão em se tornar músico, mesmo que ele tivesse um apreço pelas artes de forma geral, mas não havia nenhum sinal que indicasse uma possível inserção no campo da música.

Eu comecei a ter uma ligação com a arte desde garoto, Deus foi muito generoso comigo, me deu vários dons, um foi de escrever, outro de ensinar e o terceiro não fui eu que descobri, na verdade eu nunca imaginei, nunca passou na minha cabeça que um dia iria ser cantor, mas foi mais ou menos assim: era o auge do rock nacional, a banda RPM era uma banda que me chamava muita atenção, a voz rouca do Paulo Ricardo etc., e eu resolvi fazer uma brincadeira, reuni alguns amigos para fazer uma banda cover apenas dublando, ficava treinando em casa na frente do espelho, sem técnica, sem nada, cantarolando livremente; só que quando chegava nos ensaios, em vez de eu dublar, eu acabava cantando algumas músicas. Quando acabava o ensaio, a banda chegava comigo e falava “cara, por que em vez de dublar tu não canta todas as músicas? Tu canta igualzinho, teu timbre é igual” eu respondia “mas quando, eu lá sei cantar”. E desta brincadeira, as coisas foram ficando cada vez mais sérias, quando me toquei, já estava com uma carreira de alguns anos. Eu me considero autodidata no sentido de nunca frequentar uma escola de música ou algo do tipo, mas sempre estou antenado com tudo relacionado à música. (DURAN, entrevista realizada em 18/02/2017).

Com uma trajetória musical mais recente, Bruno Rodriguez teve o auxílio da tecnologia para aprender todas as nuances utilizadas no *reggae*, mas salienta que o gênero não exige um conhecimento aprofundado sobre música, e sim de vibração:

Quando moleque, não tinha dificuldade para ‘pegar’ as músicas, tive a sorte de começar minha carreira quando a internet estava bombando, então como decidi apenas cantar e arranhar o violão, cifras, vídeo-aulas, letras e até como produzir um disco era algo não muito difícil de conseguir informação. Se tu parar pra ver, o

próprio reggae é um estilo de música com intenção de propagar reflexão, mudança, e não para demonstrar que sabe tocar melhor que o outro. (RODRIGUEZ, entrevista realizada em 12/02/2017).

Já Roosevelt Bala descreve as dificuldades que eram para se obter informações sobre *rock* em 1975, tratando-se de materiais de estudo musical, era praticamente inexistente. Até mesmo shows ao vivo de *rock* em Belém era algo que não se tinha registro algum:

Em 1975 não tínhamos nenhum tipo de referência rock pesado no Brasil. Em Belém, por exemplo, nem se fala. Os raros discos de rock que encontrávamos nas lojas chegavam com no mínimo uns três, quatro anos de atraso. Não havia sinais que revistas especializadas chegassem aqui, e as poucas que chegavam, ficavam surradas de tanto correr de mão em mão, emprestadas entre amigos roqueiros. Sobre teoria musical, era inimaginável. A união entre roqueiros era algo impressionante, era quase uma irmandade. Por exemplo, se alguém dissesse que lá na casa do cacete havia um roqueiro com o mais recente álbum do Led Zeppelin, Deep Purple ou algo assim, o cara ia voando com os seus melhores LPs e ia procurar o dito cujo. Chegando lá, rolava a clássica: “És tu o roqueiro?” Depois disso, era sentar, ouvir no talo os vinis na velha eletrola e a amizade estava feita. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)

Bala afirma que seu envolvimento com a música começou desde a infância, um pouco mais tarde, dedilhando algumas notas no violão, começou a compor com sua primeira banda, mas sem nenhum auxílio didático, apenas ouvindo seus LP's, fato este que ele considera o melhor exercício para se desenvolver como músico:

Desde criança já estava tudo escrito. Ouvia muita coisa, rádio então... Direto! Aos nove anos já tinha uma coleção de LP's e compactos, tirava as músicas no violão apenas ouvindo. Acho que grande parte do 'bom ouvido' que tenho, devo a estas sessões. Se hoje consigo fazer música, é graças a isso. Virei roqueiro com a Jovem Guarda, fui me enturmando no meio musical, no meio rock. Na minha primeira banda formada na escola, acho que eu tinha na época entre 14, 15 anos, todos começaram do zero, ninguém sabia tocar nada. Fui promovido ao posto de vocalista, pois vivia cantarolando no estilo Robert Plant. Ainda sem saber tocar direito o violão, me arrisquei a compor, fiz riffs e arranjos apenas ouvindo os caras e com um conhecimento básico de violão. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)

John Blacking em *How Musical is Man* (2000) coloca em um mesmo plano a discussão empreendida entre música, cultura e sociedade, sob enfoque comparativo entre a relação da música ocidental com a sociedade sul-africana chamada *Venda*. Em quase 22 meses convivendo com nativos ao sul da África (entre 1953 a 1958), Blacking dedicou seus estudos, dentre outras questões, à compreensão da capacidade do homem em produzir e decodificar sons, sendo a música

Uma síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume, e os efeitos que tem nas pessoas, são produzidos a partir de experiências sociais dos corpos humanos em diferentes ambientes culturais.

Por ser a música o som humanamente organizado, ela exprime aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade.¹⁴ (BLACKING, 2000, p. 89).

Lançado mão deste conceito, o autor postula a importância do aspecto auditivo, o que ele veio a denominar “escuta criativa” (*creative listening*), capacidade de perceber a “ordem sonora” (*sonic order*), atribuindo um alto grau de importância não apenas no processo de produção musical em si, mas no ato criativo do ouvinte, que não está somente na condição de receptor, mas como interprete e construtor de diversos significados e valores que transmitem e ao mesmo tempo são incorporados no comportamento de grupos humanos, maneado por impulsos emotivos e motivicos. Aqui reside uma das principais oposições de Blacking a respeito dos sistemas musicais ocidentais – distinção entre “música folclórica” e “música artística” - que são pautados principalmente na leitura e escrita, estruturada nos testes de talento musical que separam aspirantes a músicos em “aptos” e “não-aptos”:

Costuma-se ignorar a importância da audição criativa em discussões acerca da aptidão musical, e, no entanto, esta é tão fundamental para a música quanto o é para a linguagem. No que toca a genialidade precoce, o que importa não é tanto que alguns nasçam com dons aparentemente excepcionais, mas que a criança possa reagir à organização sonora da música antes que a ensinem a reconhecê-la. Sabemos, também, que crianças que não são precoces podem também reagir, ainda que possam não manter a mesma relação positiva com a música, nem tentar reproduzira sua experiência. [...] Em sociedades onde a música não é escrita, a audição culta e precisa é tão importante e tão sintomática da habilidade musical quanto a execução o é, pois trata-se do único meio de assegurar a continuidade da tradição musical.¹⁵ (BLACKING, 2000, p.10)

A vivência dos artistas da cena belenense nesta techedura oportuniza processos de aprendizagem por meio de métodos não formais e informais peculiares, como o desenvolvimento da escuta, conhecido no meio como “músico de ouvido”, sujeito que tem a capacidade de reproduzir instantaneamente o som ouvido. É pertinente frisar a distinção entre o “ouvido absoluto” e o “músico de ouvido”. Apesar de ambas remeterem ao mesmo escopo analítico, esta difere daquela no quesito desenvolvimento, já que um “ouvido absoluto”

¹⁴ Music is a synthesis of cognitive processes which are present in culture and in the human body: the forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society.

¹⁵ The importance of creative listening is too often ignored in discussions of musical ability, and yet it is as fundamental to music as it is to language. The interesting thing about child prodigies is not so much that some children are born with apparently exceptional gifts, but that a child can respond to the organized sounds of music before he has been taught to recognize them. We know, too, that children who are not prodigies may be equally responsive, though they may not relate to music in a positive way and seek to reproduce their experience. In societies where music is not written down, informed and accurate listening is as important and as much a measure of musical ability as is performance, because it is the only means of ensuring continuity of the musical tradition.

geralmente é associado a um talento natural concebido desde o nascimento, já o “músico de ouvido” é calcado na prática constante, na evolução.

O músico dotado de um ouvido apurado é extremamente requisitado no mercado, principalmente em ocasiões onde o tempo para preparar a banda é curto, cujo repertório é construído de acordo com as exigências do contratante, como em formaturas, 15 anos e casamentos. Um dos requisitos básicos para ter uma carreira com oportunidades neste circuito é ter o ouvido preparado, capaz de discernir e organizar o maior número de sons possíveis no menor tempo disponível.

2.3 Construção de um estereótipo - dos seus ideais e representações

A vida de um músico da noite é um mundo diferenciado, seja em função de suas rotinas diárias e de estudos, renúncias, questões financeiras, mas, principalmente, do personagem que é moldado de acordo com os valores vigentes em um dado contexto sociocultural.

Markinho Duran passou por vários momentos de transição entre as modas musicais que chegaram em épocas distintas em Belém, se adaptando ao que era posto, mas mantendo as suas características, o que ele considera incondicional:

Fazer música em qualquer lugar hoje em dia não é tão fácil quanto parece, muita gente pensa que é só pegar o instrumento e sair tocando e pronto, você é um músico! Mas a realidade não é esta, principalmente Belém onde as músicas do momento passam tão rápido que não te permite pensar muito, tem que estar atento e agir rápido. Quer ver uma coisa? Anos 90, época da axé music, micareta fora de época, tudo isso é uma invenção pra ganhar dinheiro, lógico, é um mercado que se abre, onde o mercado fonográfico se dá bem e as bandas também, e abra um mercado de trabalho pra terceirizados, todo mundo sai ganhando. Agora, poucas pessoas param para pensar como o artista tem que incorporar isso “crista da onda”, rapidamente, não somente tocar, mas incorporar expressões, gestos, a maneira de cantar, a maneira de se movimentar... Pega tudo isso e soma com a marca registrada do artista que tem que manter independente da tendência musical do momento, a essência tem que tá lá, é um trabalho que poucos conseguem fazer bem feito. (DURAN, entrevista realizada em 18/02/2017).

Imagem 8: Encarte do CD, Banda Alternativa, 1994.



Fonte: Acervo pessoal de Markinho Duran. Belém, Fev. 2017.

Dentre os três gêneros que investiguei, o *reggae* foi o que se apresentou mais fiel às suas raízes, não tendo modificações consideráveis quanto ao estilo de vestimenta e expressões de maneira geral, com exceção de acréscimo sutis quanto à sonoridade, elementos advindos do *hip-hop* e *rap*.

Com um mercado cada vez mais híbrido, Bruno Rodriguez menciona a necessidade de tocar cover pela grande demanda dos circuitos de festas da cidade, no qual predomina este tipo de modalidade:

Em Belém a cena reggae geralmente é a cena cover. Quando a gente entrou neste mercado do reggae, a gente sabia que tinha que fazer cover porque era o que é consumido na verdade, a cultura do DJ tocar ali e tal, então a galera quer ouvir o que o DJ toca, então automaticamente a banda tinha que também tocar o que o DJ toca. [...] A cultura de ouvir a música de fora sempre foi muito mais forte em Belém na cena reggae. Então geralmente as pessoas que vão à casa de show querem ouvir cover. (RODRIGUEZ, entrevista realizada em 12/02/2017).

Bruno lembra que nem sempre foi assim. Logo no início da cena *reggae*, quando bandas foram formadas para atuar nos circuitos, elas tinham como principal atributo o resgate da ideologia raiz do *reggae* propagado na Jamaica em consonância com o mix de tendências que eram resultantes de outras experimentações e abordagens:

Antigamente, quando surgiram as bandas que tocavam reggae, era uma coisa, um formato, uma linha de segmentação, era mais autoral, mais roots, mais cachoeira como os caras falam, que tem a ver com o rio, litoral. E tem também um lance mais "rua", no caso, new roots, digital reggae, que fala mais da cidade, que crítica, questões sociais, ele fala também de amor, cachoeira, lua e estrelas, mas o reggae é uma arma, saca? De pensamento e crítica. (RODRIGUEZ, entrevista realizada em 12/02/2017).

Fotografia 13: Gravação do clipe “O papo é reto”, 2014.



Fonte: Acervo pessoal de Bruno Rodriguez. Belém, Fev. 2017.

As mudanças do mercado musical nem sempre estão como fator dificuldade para as bandas, elas podem propiciar um aumento gradual do repertório à medida que novas músicas vão sendo acrescentadas para compor um novo trabalho. A banda Zona Rural em 20 anos já percorreu uma infinidade de gêneros musicais, com base em exigências da casa contratante e do público que faz o pedido nos shows ao vivo:

O Zona Rural começou, como o próprio nome diz, com o intuito de tocar a música rural, ou seja, o country americano, pra nós aqui o sertanejo, a gente optou por formar uma banda que não fosse rotulada como de rock, para que pudéssemos ganhar espaços nas casas. A saída alternativa que bolamos foi que ao longo dos shows, tocávamos um rock aqui, outro ali, junto com o fato de que os tempos foram mudando, outros tipos de modas foram surgindo, e íamos acrescentando mais e mais músicas. Com isso, hoje o mercado está amplamente aberto para nós, pois tocamos desde a dance music até o baião nordestino, podemos atuar de maneira bastante abrangente comparada com bandas que mantiveram o mesmo estilo desde o início. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)

Fotografia 14: Banda Zona Rural em evento particular.



Fonte: Acervo de Roosevelt Bala. Belém, Fev. 2017.

2.4 Estratégias de atuação - uso das mídias e criação dos repertórios

Em uma cena onde coexistem vários gêneros musicais em uma mesma programação, a permanência de um artista nestes circuitos depende das estratégias que são adotadas para ele se manter no mercado. A massificação dos conteúdos musicais na internet a partir do século XX levou ao consumo desenfreado de todo e qualquer tipo de gênero musical feito ao redor do mundo, o que de certa forma contribuiu muito para a divulgação das bandas, das suas agendas, etc. Contudo, esta exacerbada busca pelo novo não necessariamente acompanhou as exigências de aspectos técnicos da música como foi nas décadas anteriores.

Roosevelt Bala relembra de forma comparativa duas épocas onde os meios de divulgação eram completamente distintos:

Na época do Stress (1975), morando aqui em Belém, não tínhamos tanta expectativa para divulgar nosso trabalho para os outros estados, como para o eixo sul e sudeste, tudo era extremamente artesanal, a divulgação para outros Estados do Brasil era feita na base da xerox e fitas k-7 enviados pelos correios ou passando de mão em mão, porém eficaz. Os shows quando eram realizados quase sempre lotavam, havia uma relação de união e cumplicidade entre os roqueiros. Atualmente, mesmo com toda a disparidade tecnológica, que permite divulgar todo o material que uma banda dispõe apenas em um click, eu posso afirmar que naquela época, a divulgação teria mais efeito. O próprio público mudou, ele não vai mais a busca de um tipo de música, mas está em busca de diversão, com isso a preocupação das bandas em produzir coisas mais elaboradas diminuiu. Não que esse seja o nosso caso (Zona Rural), mas é um fato. A divulgação facilitou muitos aspectos, mas a união, a magia, a força e cumplicidade se perderam pelo caminho. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)

Uma constatação importante: a análise prévia do local é o primeiro critério observado pelas bandas para moldar o repertório. Bruno Rodriguez menciona o papel decisivo que o público exerce sobre a escolha de cada música em um show:

Depende da casa, se a gente for tocar no Mormaço, que é uma casa diversificada de público, a gente já olha pra esse lado, monta um repertório mais cover, mais dançante, mas se for tocar por exemplo no Tábuas de Maré que é uma casa mais alternativa, a gente não se preocupa com isso, a gente toca a nossa música, só se preocupa com a ordem das músicas, qual vai entrar e tal, mas... Belém é complicado, não é tipo “tal lugar vou fazer só meu som, outro lugar só meu som também” não, não é assim. A chega no lugar, já sabe o ambiente, sabe o que tá rolando na festa, vê as pessoas, baseado nisso a gente define, mais root ou mais raga, mais cover ou mais autoral, começar pra cima ou na manha, de acordo com a vibe. (RODRIGUEZ, entrevista realizada em 12/02/2017)

Com a preocupação dos artistas em relação ao comportamento do público, observa-se que as tendências que orientam o mercado musical estão mais preocupadas na função exercida pela música em seus ambientes, seja a dança, a interação comunicacional, o consumo de bebidas, comidas e entorpecentes ou qualquer entretenimento gerado a partir disso. Blacking já apontava para esta direção ao sugerir que a música é produto humano, é competência inata

do homem e predisposta internamente antes de ser materializada, sendo objetivada na funcionalidade que ela irá desempenhar em dada circunstância, sem preocupação com o grau qualitativo composicional de sua estrutura:

Não obstante, a simplicidade ou complexidade da música é, em última análise, irrelevante: a equação não deveria ser MENOS = MELHOR ou MAIS = MELHOR, mas MAIS ou MENOS = DIFERENTE. É o conteúdo humano do som humanamente organizado o que ‘mexe’ com as pessoas. Mesmo que tal venha à tona como um contorno melódico ou harmônico, como um ‘objeto sonoro’ digamos, a sua origem ainda é o pensamento de um ser humano sensível, e é essa sensibilidade que pode estimular (ou não) sentimentos em outro ser humano, da mesma maneira como impulsos magnéticos transmitem uma conversa telefônica de um interlocutor a outro. A questão da complexidade musical se torna importante apenas quando tentamos avaliar a musicalidade humana.¹⁶ (BLACKING, 2000, p.33-34).

Mesmo que a interação entre público e artista seja comum em outras conjunturas, músicos inseridos dentro destes contextos têm o máximo de atenção quanto a isso, pois suas práticas exigem um nível de *feedback* diferenciado de outras modalidades musicais. Por exemplo, é comum uma “banda da noite” reproduzir rapidamente um pedido de música que chega ao palco, a execução pela banda é instantâneo, neste caso, a faculdade da memória é fator decisivo que o músico faz uso.

Markinho Duran defende a valorização da música paraense em sua totalidade, não apenas de representações regionais, mas de toda música produzida no território:

Temos um repertório que explora os mais variados estilos, afinal, tocamos em praticamente todas as casas de pop/rock de Belém e precisamos agradar o público presente. Com isso, carregamos um número imenso de músicas conosco, em muitos casos, temos que atender um pedido daqui, outro dali, eu só digo a música para o restante da banda e eles já saem tocando. Quando um não sabe, é questão de alguns segundos para ele “pegar as notas”. Esse tipo de destreza eu quase não vejo em outros estilos musicais, na verdade eu não vejo. Este é um dos motivos que eu endosso a questão do apoio das políticas públicas não só para quem toca o carimbó, o erudito, a guitarrada, porque nós temos o outro lado da moeda, o mesmo trabalho, ou até mais comparado com outras situações. (DURAN, entrevista realizada em 18/02/2017).

Cabe ressaltar, trazendo o entendimento de Blacking sobre quais expressões podem ser consideradas artísticas ou não, que nenhum estilo musical, seja ele popular, erudito, religioso, indígena, etc., detém superioridade absoluta em termos técnicos ou intelectuais, as distinções

¹⁶ And yet the simplicity or complexity of the music is ultimately irrelevant: the equation should not be **LESS = BETTER** or **MORE = BETTER**, but **MORE** or **LESS = DIFFERENT**. It is the *human* content of the humanly organized sound that "sends" people. Even if this emerges as an exquisite turn of melody or harmony, as a "sonic object" if you like, it still began as the thought of a sensitive human being, and it is this sensitivity that may arouse (or not) the feelings of another human being, in much the same way that magnetic impulses convey a telephone conversation from one speaker to another. The issue of musical complexity becomes important only when we try to assess human musicality.

devem ser orientadas por considerações sociais, culturais e na função que a música exerce em determinada civilização:

Se, por exemplo, todos os membros de uma sociedade africana são capazes de executar e escutar de maneira inteligente a sua própria música indígena, e se é possível demonstrar que essa música ágrafa, quando se a analisa no seu contexto social e cultural, se baseia em processos intelectuais e musicais, e produz nas pessoas uma gama de efeitos semelhantes aos que se encontra na chamada música 'artística' da Europa, é preciso que perguntemos por que habilidades musicais aparentemente gerais deveriam ser restritas a uns poucos eleitos, nas sociedades vistas como culturalmente mais avançadas. Será que o desenvolvimento cultural representa um avanço real na sensibilidade e habilidade técnica da humanidade, ou será mais um passatempo para as elites, um instrumento da exploração de classes? Será que, para que uns poucos possam ser vistos como mais 'musicais', é preciso que se considere a maioria como 'anti-musical'? [...] As divisões que hoje se reconhece entre Música Artística e Música Folclórica são, enquanto instrumentos conceituais, impróprias e enganosas. Enquanto índices de diferença musical, não são significativas nem precisas; no máximo, definem apenas os interesses e as atividades de diferentes grupos sociais. Elas expressam a mesma perspectiva de um verbo irregular que se conjugasse assim: 'eu toco música; você é um cantor folclórico; ele faz um som horrível'. É preciso que saibamos quais são os sons, e que tipos de comportamento as diversas sociedades houveram por chamar de 'musicais'; e até sabermos mais a esse respeito, não podemos começar a responder a questão do 'quão musical é o homem'.¹⁷ (BLACKING, 2000, p. 4-5)

¹⁷ If, for example, all members of an African society are able to perform and listen intelligently to their own indigenous music, and if this unwritten music, when analyzed in its social and cultural context, can be shown to have a similar range of effects on people and to be based on intellectual and musical processes that are found in the so-called "art" music of Europe, we must ask why apparently general musical abilities should be restricted to a chosen few in societies supposed to be culturally more advanced. Does cultural development represent a real advance in human sensitivity and technical ability, or is it chiefly a diversion for elites and a weapon of class exploitation? Must the majority be made "unmusical" so that a few may become more "musical"? [...] Currently recognized divisions between Art Music and Folk Music are inadequate and misleading as conceptual tools. They are neither meaningful nor accurate as indices of musical differences; at best, they merely define the interests and activities of different social groups. They express the same outlook as the irregular verb, "I play music; you are a folk singer; he makes a horrible noise." We need to know what sounds and what kinds of behavior different societies have chosen to call "musical"; and until we know more about this we cannot begin to answer the question, "How musical is man?"

3. PÚBLICO: MÁSCARAS CONTEMPORÂNEAS AFETIVAS

Nas sociedades contemporâneas, a Amazônia ocupa lugar de destaque por ser um lócus de diversidade em todos os aspectos: tradições, culinária, religiosidade, vestimenta, etc. Todos estes valores, subjetividades e experiências estéticas que compõe a vida cotidiana - tribalismo, hedonismo multiforme, culto dos objetos, narcisismo coletivo, entre outros - nos remetem a multiplicidade das práticas sociais que tomam lugar na contemporaneidade.

Nas obras “O tempo das tribos” (1988) e “No fundo das aparências” (1996), Michel Maffesoli analisa a dualidade existente nos aspectos da vida social situados em dois períodos: na modernidade, época regida pela tendência da homogeneização e racionalidade do indivíduo; e na pós-modernidade, época da persona (referência etimologicamente à persona) emocional, das multiplicidades de valores heterogêneos, na qual o corpo passa a ficar em evidência, numa sociedade que privilegia um conjunto de relações interativas.

Em face às experiências conferidas pelos sujeitos em busca de entretenimento, desfastio e inúmeras configurações de relacionamentos na contemporaneidade, o autor propõe um olhar prospectivo que veio a chamar de *neotribalização* ou *tribalismo pós-moderno*, sobre os fenômenos conectados às tendências de vínculos afetivos entre jovens de um mesmo universo organizacional. Na metáfora da *tribo*, reside um fator dúbio, que se mistura a um regresso exacerbado ao arcaico, racionalizado, primitivo, fruto de uma sociedade asséptica, massificada e trans individual; com a autoafirmação das subjetividades das relações com o próximo, dos avanços tecnológicos virtualizantes dos laços sociais preponderantemente empáticos como acontece na internet com suas redes sociais, das alteridades, encontros, desencontros, paixões, ódios, alegrias, tristezas, a simbiose horizontal que constituem as sedimentações sociais.

Este sentimento de pertença a um espaço, grupo, situação, em que se partilham afetos e emoções, fundamenta, em essencial, toda a vida cotidiana. Neste ambiente, corpo individual e corpo social se entrelaçam numa relação dialética, originando identidades fragmentadas e fluídas. Corpos com interação cultural e social, transformados constantemente pela aparência dentro de uma lógica do corpo social - grupo, tribo, sociedade, que dão origem ao estilo dos sujeitos - vestimenta, hábito, um gosto musical, entre outros, permitindo que elas compartilhem um sentido estético e se identifiquem através de gostos e interesses em comum.

Diferente dos padrões lógicos e lineares das dinâmicas sociais característicos da modernidade presenciamos, no período contemporâneo, novas formas de sociabilidade que

passam a privilegiar a compreensão da viscosidade e vitalismo dos laços sociais, da experiência vivida em compartilhar algo com alguém, isso nos leva à ideia obsessante do “estar junto”, formada no entrecruzamento e na correlação dos valores éticos, culturais, religiosos, sexuais, que por sinergia, moldam o eixo da comunicação:

É isso que pode servir de pano de fundo à estética e a sua função de ética. O fato de experimentar em comum suscita um valor, é vetor de criação. Que esta seja macroscópica ou minúscula, que ela se ligue aos modos de vida, à produção, ao ambiente, à própria comunicação, não faz diferença. A potência criativa cria um obra de arte: a vida social em seu todo, e em suas diversas modalidades. É, portanto, a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum. (MAFFESOLI, 1996, p. 28).

O valor tribal que fundamenta o narcisismo coletivo, que promove estilo particular, modo de vida, ideologia, uniforme vestimentário, valor sexual, a identificação que é promovida, dará existência à vida social reconhecendo-nos em outrem a partir de outrem. A esta existência serão atribuídas as representações da vida comum, a banalidade, que vêm através desta tribalidade, cujos atores principais são interpretados pelos mais diversos anônimos das sociedades. Daí as relações animadas por e a partir do que é intrínseco, banal, inútil, vivido no dia-a-dia com os outros será primordial, onde se apresentam diversas formas de existência corporal o “estar junto” faz parte deste jogo das experiências contemporâneas, tal atração que é integrada por uma boa dose de sensibilidades e emoções, unidas por uma ética da estética. “Eis a ética da estética: o fato de experimentar junto algo é fator da socialização” (MAFFESOLI, 1996, p. 38).

Na multiplicidade de explosões de vida, suas variações seguindo os lugares e espaços, a significância de um evento, seja ele artístico ou não, será determinado a partir do seu grupo. Esta socialidade sentimental é manifesta pelo desejo inerente ao que aproxima a interação entre indivíduos compatíveis na ótica das “aldeias urbanas”:

Podemos dizer que a partir da concepção que determinada época faz da Alteridade é que se pode determinar a forma essencial de uma dada sociedade. Assim, ao lado da existência de uma sensação coletiva, vamos assistir ao desenvolvimento de uma lógica de rede. Quer dizer: os processos de atração e de repulsão se farão por escolha. (MAFFESOLI, 1998, p. 121).

A ideia de *persona*¹⁸, da máscara mutável de Maffesoli (1996), é também totalmente aplicável ao que proponho neste capítulo (análise do público que povoa os eventos de música nos referidos espaços), em que o indivíduo assume múltiplas facetas, integrando-se a um valor tribal correspondente a um grupo específico, sobretudo, dentro de uma variedade de cenas,

¹⁸*Persona faz referência etimológica à pessoa que desempenha diversos papéis no seio das tribos a que adere.*

vinculada às interações e relações de consumo dos agentes envolvidos, em torno de gêneros e/ou rótulos musicais. Logo, a essa substituição do sentido de identidade para a lógica da identificação coletiva, é promovida pelas experiências animadas pelas atividades coletivas entre agrupamentos com elos em comum.

Ao analisar o sistema sógnico que compõe as comunidades de afinidade, nota-se a expressão de um valor estético enredado de sua função elementar, neste caso, a proxemia, conforme explica Maffesoli, caracterizando as identidades de cada integrante conforme as emoções e ideias partilhadas em sua própria comunidade, servindo como cimento à coerência, permanência e construção social do sujeito no grupo. A importância de experienciar com o próximo é fator de primeira grandeza:

Há momentos em que o indivíduo significa menos do que a comunidade na qual ele se inscreve. Da mesma forma, importa menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia-a-dia, as situações imperceptíveis que, justamente, constituem a trama comunitária. Estes são os dois aspectos que me parecem caracterizar o significado do termo “proxemia”. Naturalmente, devemos estar atentos ao componente relacional da vida social. O homem em relação. Não apenas a relação interindividual, mas também a que me liga a um território, a uma cidade, a um meio ambiente natural que partilho com outros. Estas são as pequenas histórias do dia-a-dia: *tempo que se cristaliza em espaço*. A partir daí, a história de um lugar se torna história pessoal. (MAFFESOLI, 1998, p. 169)

Na contemporaneidade, a unicidade cede espaço para a multiplicidade que levam as pessoas a desempenharem inúmeros papéis nas mais diversas instituições da sociedade: igrejas, clubes, bares, universidades, empresas etc. Pode-se incutir neste movimento dialético a interposição entre “social/sociabilidade” e “socialidade”. O “social” tem funcionalidade em um grupo estável, partido, associação, grupos contratuais ligados a sistemas sócio-políticos estabelecidos; é particularidade da modernidade essa ideia de fixação e imutabilidade característica da socialização. Já a “socialidade” está voltada ao universo de ideias compartilhadas, do contato orgânico e disperso, das representações identitárias, tanto dentro de sua atividade de trabalho quanto nas diversas “tribos” que participa.

As funcionalidades das máscaras sociais e a teatralidade de transfigurações mutáveis dão base à integração e fortalecimento que sustentam a “tribo”. Figurinos, estilo de cabelo, apetrechos, vícios, gírias, tatuagens, seguindo seu gosto cultural, sexual, religioso, compõem as peças no teatro do mundo pós-moderno. O surgimento das identidades forjadas na objetividade e individualismo - marca registrada do período moderno - não teriam mais espaço nesta nova estrutura; em vez disso, entramos na era regida pela casualidade e futilidade do cotidiano, com as relações plurais com o “Outro”, das diferenças e contradições, do “estar-junto à toa”, sem finalidade. “Com efeito, enquanto a lógica individualista se apoia

numa identidade separada e fechada sobre si mesma, a pessoa (*persona*) só existe na relação com o outro.” (MAFFESOLI, 1998, p. 15).

A partilha de afetos do grupo requer um arranjo particular que a máscara traduzirá sob a forma de signos percebidos pelo conjunto. A observação interpretativa evocará a síntese não somente de pertencimento ao clã como, também, do imaginário coletivo, suas crenças, suas ideologias, seus ideais simbólicos comunitários. Este sentimento coletivo da “tribo” desvencilharia quaisquer resquícios do EU singular, “desindividualizando-o”, conforme assinala o autor, como ser uno indivisível com o todo, não tendo distinção entre sua estigmatizada máscara e os valores que demarcam os membros do grupo:

Ao mesmo tempo, na esfera da proximidade tribal, bem como na esfera da massa orgânica, é utilizado, cada vez mais, o recurso da “máscara” (no sentido indicado acima). Quanto mais se avança mascarado mais se fortalece o laço comunitário. Com efeito, trata-se de um processo circular: para se reconhecer é necessário o símbolo, isto é, a duplicidade, que engendra o reconhecimento. Ao meu ver é assim que se pode explicar o desenvolvimento do *simbolismo* sob suas diversas modulações, tal como podemos observar em nossos dias. (MAFFESOLI, 1998, p. 134-135)

3.1 Da lógica da aparência - identidades e identificações

No decurso da pesquisa de campo realizada nos três espaços selecionados para este trabalho (Mormaço, Old School e Templários), inicialmente, foram entrevistados aleatoriamente pessoas com idade entre 18 a 32 anos, que circulavam nos espaços, sem distinção de nenhuma natureza. Conforme eu ia avançando nas entrevistas, notava uma proximidade nas respostas, assim, decidi fazer o recorte com apenas três entrevistados escolhidos a partir de suas interações com determinado artista, indumentária e constância em shows do mesmo artista. A intenção com esta estratégia era, a priori, chegar a um aprofundamento representativo particular, mas que de certa forma tivesse também uma dimensão coletiva.

No contexto das festas noturnas, elas aconteciam geralmente de quinta a domingo, reunindo grupos de jovens e adultos de diversos bairros da cidade, pertencendo a diferentes segmentos sociais e econômicos. A primeira constatação foi que, dependendo do local, havia uma predominância em determinada particularidade, seja ela na aparência, comportamento, modo de falar etc. Nas primeiras incursões que realizei pelos estabelecimentos, estas particularidades me pareciam tão nítidas que não tive dificuldade em definir um padrão de perfil para cada local. Contudo, à medida em que fui adentrando nos nichos, meu olhar sobre o fenômeno foi se modificando.

Não obstante, o termo tribo evoca uma espécie de primitivismo idílico, baseada na organicização da experiência simbólica social, conectado a ideias, referenciais, conteúdos, formas significantes, que legitimam e assinalam a identificação que se espalha nas descontinuidades das ações societárias e seus alhures.

Ângela Guimarães, 30 anos, roqueira incondicional, amante do estilo desde a adolescência, em entrevista realizada em 01 de março de 2017, aponta um aspecto fundante das delimitações sociais que são os códigos simbólicos e padrões estéticos que demarcam igualdades e diferenças por meio de intervenções corporais: maquiagem, cordões, pulseiras, roupas, etc.:

Essa é uma discursão muito grande dentro da própria cena rock. Tem muita gente que acha que não é necessário você se fantasiar, eu já penso diferente, eu vejo aquilo como uma tribo, e pra mim a música que ouço não é apenas música para o meu ouvido, ela é meio que uma filosofia de vida, eu levo aquilo a ferro e fogo a hora que acordo até a hora que vou dormir. Então para mim é importante, eu só ando com blusa de banda, eu trabalho com blusa de banda, eu me recuso a trabalhar em locais que não aceitam o jeito que sou, é como se fosse uma identificação cultural, eu quero que as pessoas me vejam... Vejam o que eu gosto, eu gosto de exibir o que eu gosto, mesmo que me achem diferente, que tenham preconceito todo que a gente sabe, por isso que faço questão de andar caracterizada, algumas pessoas acham que isso é bobagem, inclusive pessoas que curtem o mesmo som que eu, tudo bem, respeito, mas para mim, é fundamental, é como se definisse o meu estilo de vida, não de música. (GUIMARÃES, entrevista realizada em 01/03/2017)

Fotografia 15: Ângela, à caráter em show de rock.



Fonte: Acervo pessoal de Ângela Guimarães. Belém, Mar. 2017.

A imprescindibilidade de referir seu espaço se insere ao mesmo tempo como forma de pertencimento identitário necessário aos processos de socialidade, isso pode ser verificado na

fixação rígida dos marcadores que regulam por décadas os padrões do rock, como a predominância da cor preto e acessórios que remetem à morbidez.

A apropriação dos signos se expande quando elencado com outras formas de expressões culturais. Para Flaviano Ramos, 28 anos, além da vestimenta, ele acrescenta, em entrevista cedida em 24 de fevereiro de 2017, a utilização de estilemas vocabulares que convencionam códigos simbólicos próprios, determinando uma leitura específica, decifrada pelos pertencentes do grupo. Posto que no *reggae* – gênero com o qual Flaviano se identifica como integrante do movimento - há uma riqueza de linguagem típica:

Eu tenho uma troca, quando vou para um show de reggae eu me visto um pouco diferente do meu cotidiano normal, nada muito radical, mas eu gosto de ter uma arrumação especial pra curtir um reggae, pra ter uma identificação naquele lugar, é uma questão pessoal mesmo. No dia-a-dia eu percebi que o meu linguajar mudou um pouquinho conversando com as pessoas que têm aquela identidade, tem expressões mais específicas com relação a este nicho que eu acabei inserindo no meu vocabulário que eu não utilizava antes, como diamba (maconha), babilônia (mundo civilizado), bambu (seda de enrolar maconha), pedras (reggae clássicos), e por aí vai... (RAMOS, entrevista realizada em 24/02/2017)

Fotografia 16: Flaviano, à caráter em show de reggae.



Fonte: Acervo pessoal de Flaviano Ramos. Belém, Mar. 2017.

O *reggae*, elemento da cultura negra jamaicana, carrega em sua ideologia o uso da música como forma de crítica social. O modo de vida do povo jamaicano foi construído historicamente com base na religião, música e filosofia, e dos embates com os colonizadores espanhóis e ingleses na década de 1960. Neste contexto, a música rastafári ganha destaque como movimento religioso que utiliza a maconha com o objetivo de purificação da alma em

rituais. Já na cena *reggae* em Belém, conforme explica Flaviano, o consumo da maconha é subjetivo, podendo ou não ser estar ligado aos preceitos da cultura rastafári:

Com relação ao uso de alucinógeno e entorpecente é uma questão muito pessoal. O reggae carrega esse estigma, esse estereótipo da maconha, muito por causa do Bob Marley e dos caras que começaram o reggae. Antigamente lá na África era tradição, só que lá era uma tradição que se juntava com a religião, o movimento reggae lá não é um movimento só musical, é um movimento de estilo de vida e tem a questão do rastafári, o rastafári usa a erva para atingir as elevações espirituais isso junto com a música reggae está inserida tudo no mesmo contexto. Saindo da África e da Jamaica, acontecem distorções na cultura com relação ao uso, muitas pessoas usam indiscriminadamente, têm algumas poucas pessoas que conhecem a cultura, fazem o uso de forma religiosa, e têm aquelas pessoas que não tem a mínima noção disso e tão lá por questão de curtidão mesmo, pra ficar “alto”, sentir a “vibe”. (RAMOS, entrevista realizada em 24/02/2017).

A função sígnica estabelecida por todos os processos de representação dos conteúdos simbólicos formam a base do tecido que une artista e público. Ora, é evidente que as relações de vínculos entre sujeitos são regidas essencialmente pelo eixo central que conduz o evento, logo, o artista. No entendimento de Karinne Corrêa, 26 anos, fã da música pop, em entrevista realizada em 05 de março de 2017, a construção desse lócus identitário é fator essencial para sensações de proximidade entre o público e o artista, sendo fulcral a apropriação deste aos signos que regulam o gênero.

Fotografia 17: Karinne, à esquerda, em show do Markinho Duran.



Fonte: Acervo pessoal de Karinne Corrêa. Belém, Mar. 2017.

Seria ideal, pelo menos eu penso assim, e eu acho que isso não deveria ser importante, mas eu reconheço a relevância, de fato, porque traz a identificação do

artista, as pessoas fazem essa ligação do que o ele veste, do que o artista usa, faz, com aquilo que ele toca, tudo acaba se juntando no mesmo contexto. Então, pra imagem, se quiser fazer sucesso, ter uma repercussão, é importante ele assumir o máximo possível de características que façam as pessoas ligarem ele àquele estilo musical. (CORRÊA, entrevista realizada em 05/03/2017).

3.2 Música como agente gerador de processos cognitivos

Dentre as inúmeras funções que a música pode desempenhar em dada cultura e na vida cotidiana, é surpreendente como ela tem o poder de gerar emoções humanas, desde tempos longínquos até o tempo vigente. Alegria, raiva, tristeza, medo são alguns dos sentimentos que podem ser cristalizados pela música como forma de expressão.

Desse modo, toda escuta musical vem acompanhada por processos cognitivos de regulação emocional, sejam eles de ordem fisiológica, experiencial ou comportamental (SLOBODA; Juslin, 2001). No âmbito desta pesquisa, todos os gêneros (*pop, rock e reggae*) despertam um determinado nível de prazer, felicidade e/ou estado positivo em comum, mas com alguma especificidade. Ângela menciona que “os ideais de liberdade que o *rock* prega sempre foi a chave, o *rock* é uma música muito livre, então eu me sinto liberta quando estou escutando”. Já Flaviano descreve o sentimento ao escutar o *reggae* como um estado de espírito, um transe: “é meio difícil descrever na verdade, mas tu te concentras na vibe (vibração) e parece que tu não tens mais problemas, um estado de relaxamento, parece tão leve, é uma sensação arrebatadora”. Mais próxima dos estímulos corporais, Karinne pontua as manifestações de aspectos físicos despertados pela música *pop* “é pulsação, gosto de escutar algo que me ponha em ação, que me faça sentir viva, é quase como tomar um litro de energético, me sinto disposta para fazer qualquer coisa”.

Junto aos processos de regulação emocional surgem novos tipos e maneiras de expressão e movimento, com identidade própria, uma linguagem única, como afirma Flaviano:

A cultura reggae é muito rica, por exemplo, na Jamaica, na África, as pessoas dançam reggae curtindo uma energia sozinha assim e tal. E aqui no Brasil se inventou a dança à dois, aqui em Belém a gente dança de uma maneira que diferente que não tem em nenhum lugar do Brasil, no Maranhão também dança à dois, mas aqui tem um formato de dança em casal único. Posso te dizer que a dança é o principal, carro chefe. A maneira de dançar aqui no norte é uma coisa essencialmente nossa. Mas se tu for ver na parte musical, as harmonias e melodias das nossas bandas de reggae são coisas diferentes dos artistas de fora, eu não sei explicar como exatamente, tem uma mistura, tem um toque nosso daqui, a maneira dela cantar, é diferente do reggae da Jamaica, aí, eu não poderei ser específico, mas é uma diferença perceptível. (RAMOS, entrevista realizada em 24/02/2017).

Fotografia 18: Show no Mormaço Bar e Arte.



Fonte: Acervo de Márcio Mourão. Belém, Set. 2017.

Contudo, é importante destacar as relações de valorização das práticas e disputas entre os clãs que se estabelecem, ainda que haja um aspecto extremamente valorizado, conforme diz Ângela, o espírito, a força intangível que move os shows ao vivo é o segredo de união gregária que conecta o elo entre artista e público:

O público do rock é o mais chato. Quem ama mesmo, acha o som superior a muitas coisas que a gente ouve por aí. Eu me acho assim, do ponto de vista musical, superior a muita gente. (...). A linguagem visual, por exemplo, é um diferencial, mas não é o mais importante, ainda que eu tenha puxado a indumentária pra minha vida e queira ver pessoas vestidas de acordo com aquela linha que eu sigo, acho que o rock tem o diferencial mais importante que é transpirar energia mas que os outros estilos, tem aquela gana, tá ali no palco com prazer. Dependendo de qual for o público, se for um público amante daquela música, ele vai perceber que o cara tá ali por obrigação, ele pode tá vestido de branco, rosa, amarelo, se ele tiver com energia, ok, agora se tiver só por obrigação, pra mim, não é legal. A energia do público é reflexo da energia do artista. (GUIMARÃES, entrevista realizada em 01/03/2017)

Fotografia 19: Show no Old School Rock Bar.



Fonte: Acervo de Artur Bestene. Belém, Fev. 2017.

A cena musical neotribal em Belém, portanto, está estritamente ligada aos fatores sensoriais e emocionais vivenciados em grupo, em contravenção ao experimentado em casa ou do despretensoso entretenimento casual, do sair por sair, ouvir por ouvir, conhecer por conhecer. Karinne resume bem este raciocínio:

Acho que sair pra se divertir junto com outras pessoas e sentir a energia daquela coisa (música) acontecendo ao vivo, eu acho que é totalmente diferente. Apreciar a música em qualquer ambiente e com vários gêneros em uma só festa é uma coisa muito bacana, mas sair aos finais de semana pra se encontrar com os amigos, ouvir pop, sertanejo, rock, carimbó, reggae, dançar, beber, se divertir, bater um papo, e ver as bandas tocando, sentir aquela energia, é diferente, sei lá, é uma energia que passa pelo corpo, um sentimento daquela coisa acontecendo na hora. O sentimento e a energia em um show ao vivo é uma coisa que não pode ser gravada. Tu não podes registrar sentimento em uma gravação, às vezes até sente algo ouvindo em casa, mas não tem como viver aquilo plenamente, não tem como viver aquilo de outra forma a não ser estando presente ali. (CORRÊA, entrevista realizada em 05/03/2017).

Fotografia 20: Show no Templários Bar e Restaurante.



Fonte: Acervo de Marcos Guerreiro. Belém, Mar. 2017.

Em todo o caso, é necessário ter uma sensibilidade para compreender todos estes fenômenos sociabilizantes, por assim dizer, que se instauram nas vivências e experiências dos atores sociais, e não apenas uma sociologia para elucidá-los. A fruição das formas, sensações e imagens não são produtos de atos racionais, mas sim de transcendência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante o conjunto de dados logrado nesta etnografia foi possível explorar a potência que um determinado nicho musical mercadológico, o qual eu denomino *cena musical neotribal*, exerce nas festividades noturnas de Belém. Por meio das categorias de análise estabelecidas na pesquisa: cena, artista e público, foi exequível prosseguir com todas as delimitações traçadas nos objetivos iniciais propostos.

Buscou-se compreender a vitalidade destas urbes musicais da cidade pelo seu principal meio de circulação, os shows ao vivo. Os espaços que comportam estas atividades, que nesta investigação foram: Mormaço Bar e Arte, Old School Rock Bar e Templários Bar e Restaurante, alinham-se em sua autonomia econômica e na práxis resultante das estratégias de empreendedorismo e *marketing* geradas a partir das demandas impostas pelos principais canais difusores de informação/comunicação e afins. Em todos os casos, mesmo com a oferta da música como atrativo especial, seguido das comidas e bebidas, o ambiente - em sua totalidade exprimida na arquitetura e elementos decorativos - é a característica mais importante neste processo, a indissociabilidade entre as percepções auditivas e visuais são relacionais e, por conseguinte, fundante do fator lucrativo do negócio, entendimento este dos donos destes estabelecimentos que acreditam que todos os demais serviços podem ser encontrados em outros lugares.

Com base nos conceitos de “memória” e “história”, na perspectiva da “narrativa”, foi possível adentrar no universo atemporal dos colaboradores da categoria *artistas*: Roosevelt Bala, Markinho Duran e Bruno Rodriguez. Em uma relação dialógica com pontos factuais do seu trajeto musical, constatou-se a correlação das vivências experimentadas dentro das práticas musicais e as subsequentes adaptações face aos períodos regidos por diferentes gêneros, em dada época, e a volubilidade dos padrões com os quais se constrói o perfil identitário destes artistas. É válido apontar a coesão de orientação de mercado entre as categorias e unicidade de suas ações, sobremaneira, os donos atentam ao gosto musical inevitavelmente atual do público e impõe ao artista como condicional contratual. No entanto, a conexão do público com o artista, principalmente aquele que o segue semanalmente, é bem mais profundo e não se limita a simples regras enredadas no sustentáculo financeiro, configurando um processo bem mais complexo de compreensão de funcionamento deste sistema. Também foi constatado que a falta de uma formação sistemática em música proporcionou o desenvolvimento de uma faculdade muito importante neste meio, a escuta

aprimorada, ou como é conhecido quem a detém, o “músico de ouvido”. Essa é, sem dúvidas, a melhor ferramenta que um músico atuante no mercado noturno pode dispor para ser requisitado em seu ofício.

Importante destacar o amor devotado à música pelo artista, um sentimento que não necessariamente pressupõe considerações racionais. Viver de música é seguir o que o coração diz para alcançar a plenitude, a realização, a “verdadeira vontade”.

Os dados levantados sobre a categoria “público” foram transcritos e analisados apontando para uma desconstrução da estereotipização atribuída a identidades fixadas em modelos referenciais. O revivalismo dos grupos que se integram socialmente em tribos multifacetadas nestes circuitos indica uma ruptura dos padrões de signos representativos de distinção estética e comportamental, que eram, há uma década, invioláveis. Os efeitos desta tribalidade urbana podem ser constatados no cansaço singularizante de expressar uma autenticidade inflexível decorrente de novos paradigmas construídos em razão de que as leis de mercado que regem as tendências, seja ela de demarcação corporal que compõe um visual (indumentária, adornos) ou ideológico, são transitórios e intencionalmente híbridos. As linhas que separam fronteiras não são divididas por estilos, e sim por camadas afetuais.

Mesmo nesta condição pós-moderna em que vivemos, signos identitários como indumentária, ideologias, vícios etc., ainda são detalhes importantes preservados pelos grupos como forma de expressar uma identificação coletiva. As diferentes facetas que constituem o público são ligadas, em absoluto, aos fatores sensoriais e emocionais. O espírito, a força intangível é o motor propulsor que move os shows ao vivo, é o segredo da união das tribos.

Minha intenção com esta investigação, de certa maneira, não foi apenas evidenciar resultados alcançados como simplesmente um produto de ciência básica, mas lançar um conteúdo que possa ser referencial bibliográfico deste assunto para futuras pesquisas, que apesar da relevância do assunto suscitar sua inserção nos estudos no campo etnomusicológico, não há até o momento nenhuma pesquisa específica neste campo que compreenda toda a diversidade reunida em um conjunto de temáticas implicadas sob os aspectos sociais, políticos, econômicos e sociais de um fazer musical e seu engajamento em circuitos destinados a venda deste “produto”.

A carência de uma sistematização teórica sobre o tema no âmbito da etnomusicologia implica em uma compreensão que considere estes novos tipos de atividades musicais e do seu papel de re-significação dos espaços urbanos em Belém. O conceito de *cena musical neotribal* objetivou, ao curso desta investigação, ressaltar a importância deste fazer musical para o fortalecimento sociocultural e econômico da cidade e como estas práticas se situam no

dinamismo do mercado musical e na vida contemporânea na capital paraense. Por meio do conceito foi observado a versatilidade multifacetada intrínseca ao artista, onde estratégias são criadas para sobrevivências nos circuitos de música, a busca extensiva pelos sujeitos que constituem o público do experimentar abrangente de todas as novidades musicais promovidas por um mercado cada vez mais fluído e global e, o papel indispensável que o local tem em comportar as diversidades incompatíveis e híbridas que se organizam nas festividades semanais pelos bares, restaurantes e casas de shows pela cidade.

Mesmo ciente do risco e da grande responsabilidade em criar uma nova tipologia de análise, penso na liberdade criativa que se descortina apoiado neste sistema único, elaborado de acordo com as especificidades do fenômeno, possibilitando um maior aprofundamento na pesquisa e um olhar com mais complexidade e dimensão crítica em torno das particularidades de sua composição. Como uma primeira abordagem, entendo que o conceito pode expandir e, assim sendo, necessita de uma maior perquirição em estudos posteriores.

A alta demanda da música cosmopolita e a suposta ausência da música regional nos principais espaços musicais de Belém gera um paradoxo interessante acerca das práticas musicais e mercado local, bem como a validade do como é esteticamente idealizada e vendida a música paraense, da imagética de “identidade amazônica” – através da cooptação da cultura pelos *veículos midiáticos*, importante sublinhar – em nível nacional e mundial e onde de fato ela circunscreve-se. Diante do exposto, parto da premissa de que há necessidade de se desenvolver caminhos transdisciplinares os quais permitam um contato maior com as problemáticas presentes neste tipo de modalidade musical, fornecendo subsídios para a construção de novas políticas públicas que contemplem toda a diversidade cultural em Belém, e elucidar os pequenos sinais de infração que estão relacionados ao setor da música, possibilitando outros olhares e dimensões.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994.
- ACEVES, J. E. **Historia oral e historias de vida**: teoría, método y técnicas. Una bibliografía comentada. 2ª ed. México: Ciesas, 1996. (Col. M. Othón de Mendizábal).
- ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa**: Do mercado de massa para o mercado de nicho. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta**. O rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA, 2002.
- AMÉLIA D.; BARROS, D. S. **Arquivo e memória**: uma relação indissociável. TransInformação, Campinas. 2009.
- ALVES, C. N. **Os circuitos de informações no território**: a produção musical em Recife. In: Anais do XVI Encontro nacional dos Geógrafos. Crise, praxis e autonomia: espaços de resistências e de esperanças. Porto Alegre, 25-31 jul. 2010.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria [tradução de Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes. 1993.
- BARBOSA, F. **Boas intenções, poucos recursos**: balanço das políticas culturais brasileiras recentes. Proa – Revista de Antropologia e Arte, v. 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debatefrederico.html>. Acesso em: 15 maio 2012.
- BARBOSA, F.; CALABRE, L. (Org). **Pontos de cultura**: olhares sobre o programa cultura viva. Brasília: Ipea, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Trad. Aníbal Alves. Rio de Janeiro/Lisboa: Elfos/Edições 70, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Londres: University of California Press, 1982.
- BECKER, Howard S.. “Jazz Places”, em **Music Scenes: local, translocal & virtual**. Vanderbilt University Press, pp. 17 - 27, 2004.
- BENNETT, Andy. **Consolidating the music scenes perspective**. In: **Poetics** n. 32, p. 223-234, 2004a.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. **Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004b.
- BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: **Music, culture & experience** – selected papers of John Blacking. Edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. Pp. 223-242.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 2000.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2006.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**, tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lesa; tradução prefácio à 2ª ed. Gênese. 4 ed.-São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003 - (Ensaio Latino-americanos).
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Imagínarios urbanos**. 2. ed. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CASTELLS, M. **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Experiência social, cultura e sensibilidades amazônicas**. Relatório Parcial de Desenvolvimento de Pesquisa. Belém: UFPA, 2014.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Fenomenologia da comunicação em sua quotidianidade**. InterCom, Revista brasileira de ciências da comunicação, v. 36, p. 21-39, 2013.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Linguagem e comunicação em Heidegger**. *Galáxia* (PUCSP), v. 27, p. 85-94, 2014.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Temporalidade e quotidianidade do pop**. In SÁ, Simone P. de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs.) *Cultura Pop*, Brasília/ Salvador: Compós/UFBA, 2015, p. 35-44.
- CHADA, Sonia. **Caminhos e fronteiras da etnomusicologia**. In: *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia*. Belém: Pakatatu, 2011.
- CHAUÍ, M. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CLARKE, Gary. **Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures**. In: Frith S., Goodwin A. (Eds.). **On Record: Rock, Pop and the Written Word**. London: Routledge, 1981.
- COENEN-HUTHER, Jacques. **A Sociologia de Tönnies e o estudo das formas de sociabilidade**. In: MIRANDA, Orlando de (org.). *Para ler Ferdinand Tönnies*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DAGNINO, E. **Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal**. *Revista do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 15, p. 45-65, jan./abr. 2005.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano**. Petropolis: Ed. Vozes, 1994.
- DE MORAES, M. L. **Madame Satã: o templo underground dos anos 80**. São Paulo: Lira, 2006.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1995, vols. 1-5.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **No diário dos estudos culturais: O ordinário e o cotidiano como tópicos de pesquisa**. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Sociabilidade, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.
- ELHAJJI, Mohammed e ZANFORLIN, Sofia. **A Centralidade do Cultural na Cena Contemporânea**. Evolução Conceitual e Mudanças Sociais. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo, Studio Nobel: SESC, 1997.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina, Eduel, 2008.
- FERREIRA, J. **Oportunidades de voz, de comunicação e de vida**. Revista do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro n. 15, p. 133-134, jan./abr. 2005.
- FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: music-making in an English town**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 20ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- FRUGOLI JR, Heitor. **Sociabilidade urbana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros**. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.
- GUSHIKEN, Y. **Usos midiáticos na constituição de circuitos culturais e comunicacionais populares urbanos**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v. 11, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2008.
- NAISBITT, J. **Paradoxo global**. Rio de Janeiro: Campus, 1994.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- HANNERZ, Ulf. **Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia transnacional**. *Mana*. 3 (1), 1997. pp. 7-39. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2454.pdf>> Acesso em: 07 de setembro de 2017
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

HERSCHMANN, Micael. **A indústria da música como laboratório**, in: Observatório. São Paulo: Itaú Cultural, n. 9, 2010a.

HERSCHMANN, Micael. **Alguns apontamentos sobre a reestruturação da indústria da música**, in: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Novos Rumos da Cultura da Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007b.

HERSCHMANN, Micael. **Crescimento dos festivais de música independente no Brasil**, in: SÁ, Simone P. (org.). **Rumos da cultura da música**. Porto Alegre, Sulinas, 2010b.

HERSCHMAN, Micael. **Espetacularização e alta visibilidade** in: FREIRE, João e HERSCHMAN, Micael (orgs.). *Comunicação, Cultura e Consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2005.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007a.

HERSCHMANN, Micael. **Nas bordas e fora do mainstream**. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

IRWIN, John. **Scenes**. Beverly Hills: Sage, 1977.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: As condições da produção**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975

JAMESON, Frederic. **O Pós-modernismo e a sociedade de consumo**. In: KAPLAN, E. Ann (org.), *O Mal-estar no pós-modernismo. Teorias, práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993,

JANOTTI JUNIOR, Jeder S. **A Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva**. *Eco-Pós (UFRJ)*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2. p. 31-46, 2003.

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

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

JANOTTI JR., Jeder. **Partilhas do Comum: cenas musicais e identidades culturais**. In: *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Fortaleza: Intercom, 2012.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S; NOGUEIRA, Bruno. **Um Museu de Grande Novidades: crítica musical e jornalismo cultural em tempos de internet**. In: Simone Pereira de Sá. (Org.).

Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010. p. 209-226.

JANOTTI Junior, Jeder. **Are you experienced? Experiência e mediatização nas cenas musicais**. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro

da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JOUTARD, P. **Desafios à história oral do século XXI**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, FERNANDES, Tânia M., ALBERTI, Verena (Orgs). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/CPDOC; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

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

LIPOVESTKY, Guiles. **Os Tempos Hipermódernos**. São Paulo: Barcarolla, 2006.

LYOTTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LUCAS, M.E. **Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical**. 1. ed. Porto Alegre: Marca Visual, 2013. v. 1. 304p.

KRUSE, Holly. **Subcultural identity in alternative music culture**. In: **Popular Music** n. 12 vol. 1, p. 31–43. 1993.

MAFFESOLI, Michel. **Cultura e comunicação juvenis. Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo. n. 4, p. 11-27 jul. 2005. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/48/48>>. Acesso em: 03 de março de 2018.

MAFFESOLI, Michel. **Du Nomadisme. Vagabondages initiatiques**. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **La Transfiguration du politique, la tribalisation du monde postmoderne**. Paris: Grasset, 1992.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Nomadismo juvenil**. *Revista Nômadas*. Bogotá, DIUC, n. 13, p. 152-159, out. 2000a. Disponível em: <https://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/nomadas_13_12_nomadas.PDF> Acesso em: 30.01.2017.

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2a ed.. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Perspectivas tribais ou a mudança de paradigma social**. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, n. 23, p. 23-29, abr. 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Pós-moderno: da identidade às identificações**. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 43, n. 1, p. 97-102, jan./abr. 2007.

- MAGNANI, José Guilherme. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana.** *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p.11-29, 2002.
- MAGNANI, José Guilherme. **O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica.** *Artefato – jornal de cultura* 1/1, 1978.
- MAGNANI, José Guilherme. **Os circuitos dos jovens urbanos.** *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 2. Nov. 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A cidade virtual.** Transformações da sensibilidade e novos cenários da comunicação. *Revista Margem*. São Paulo, Educ/FAPESP, n. 6, p. 53-67, dez. 1997. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/margem/princ6.htm> > Acesso em: 21 de dezembro de 2017.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Desafios à pesquisa em comunicação na América Latina.** *Boletim Intercom*, São Paulo, n. 49-50, 1984.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício de cartógrafo.** São Paulo: Editora Loyola, 2004.
- MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music.** United States: Northwestern University Press, 1964.
- MIEGE, Bernard. **La societe conquise par la communication.** Grenoble: PUG, 1989.
- MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico.** 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo.** Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- MIÈGE, Bernard. **Les industries du contenu face à l'ordre informationnel.** Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. **Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume, 2001.
- NOGUEIRA, Bruno. **OK Computer – Novas práticas sociais na indústria fonográfica geradas pela internet.** Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2008.
- NOGUEIRA, Bruno. **A Nova Era dos Festivais - Cadeia Produtiva do Rock Independente.** *Ícone*, v. 11, n. 1, Julho de 2009.
- NORA, P. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares.** *Revistas do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História. PUC-SP*, nº 10, dez, 1993.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e Cantares.** Belém: SECULT/Pará, 1999.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ORTIZ, R. **Um outro território: ensaios sobre a mundialização.** 2.ed. São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- PAIS, J. M. **Culturas juvenis.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. **Em busca do Brasil contemporâneo.** Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- PEREIRA, Simone Luci. **Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music, interculturalidade.** *Revista E-Compós*. vol. 2, n.15, 2012. Disponível em:

<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/791/589>> Acesso em 15 de março de 2018.

RANGEL, Sônia. **Processos de Criação: Atividade de fronteira**. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 4., Rio de Janeiro, 2006.

SÁ, Simone Pereira de. **As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual**. In: JANOTTI JR, Jeder e SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas musicais*. Guararema/SP: Ed. Anadarco, 2013.

SÁ, Simone Pereira de. **Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade**. In: GOMES, Itania; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EdUFBA, 2011.

SÁ, Simone P. de; ANDRADE, Luis A. **Second Life e Stars Wars Galaxies: encenando o jogo da vida na (ciber)cultura do entretenimento**, in: *Anais do XVII Encontro da Compós*. São Paulo: UNIP, 2008.

SAHLINS, M. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANTAELA, Lucia. **Comunicação & Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.

SANTOS, Milton. **Território e Sociedade**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SCHAFER, R. Murray. **The new soundscape**. Vancouver, Don Mills, 1969.

SCHUTZ, A. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.17, 2008, pp. 237-259.

SEEMANN, J. **Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas**. In: Marandola, E. Jr, Holzer, W, Oliveira, L. (orgs.). *Qual o Espaço do Lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014. 328 p.

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

SHANKS, Barry. **Transgressing the boundaries of a rock 'n' roll community**. Paper delivered at the 'First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPMUSA', Yale University, 1 October 1988. [IASPM is the International Association for the Study of Popular Music].

SILVA, F. A. B. **Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília: MinC; Ipea, 2007. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 2).

SLOBODA, J. A. & JUSLIN, P. N. **Psychological perspectives on music and emotion**. Em P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (71-104). Oxford: Oxford University Press, (2001).

SLOBODA, J. A. & O'NEILL, S. **Emotions in everyday listening to music**. Em P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (415-429). Oxford: Oxford University Press. (2001).

STRAW, Will. **Cultural Scenes**. In: *Loisir et société / Society and Leisure* n. 2, vol. 27, p. 411-422, 2004.

STRAW, Will. **Scenes and sensibilities**. *Revista E-Compós* v.6. Brasília: Compós, 2006.

STRAW, Will. **A importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação**. Entrevista concedida a Jeder Janotti Jr. In: *E-Compós*. Brasília: Compós, v.15 n. 2, 2012.

TAYLOR, T. A Riddle **Wrapped in a Mystery**: Transnational Music Sampling and Enigma's 'Return to Innocence'. In: LYSLOFF, R. & GAY, L. (Org.). *Music na Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. p. 64-92.

THROSBY, David. **Economy and Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TROTTA, Felipe. **Música e Mercado**: a força das classificações. Rio de Janeiro: Contemporânea, 2005.

VELHO, Gilberto. **Estudos e pesquisas em Psicologia**. UERJ. Rio de Janeiro, ano 6, n. 2, 2º semestre de 2006. Entrevista concedida a Gisela V. Santana e Leonardo C. Silva. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v6n2/artigos/pdf/v6n2a14.pdf>> Acesso em: 27 de janeiro de 2018.

VELHO, Gilberto. **Trajetória individual e campo de possibilidades**. In: VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VILELA, M. **Para além do "dark"**: os primeiros góticos de São Paulo. [2016]. Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/passaros_negros/para_alem_do_dark/>. Acesso em: 10 mar. 2016.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**, vols. 1 e 2. Brasília: UnB, 1991.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**, São Paulo, Edusp, 1995.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

APÊNDICES

ROTEIRO: ARTISTA

- 1) Quem é _____? (trajetória, formação musical, anos de atividade, atual projeto e paralelos, etc.).

- 2) Como é viver de música neste tipo de circuito musical? (dificuldades, estratégias, ex: venda de discos, camisas, acessórios, divulgação de conteúdos em redes sociais, etc.)

- 3) Qual a sua visão em torno do mercado musical em que você atua? (valorização, condições de trabalho).

- 4) Tens outra fonte de renda? (vendedor em lojas de instrumentos, aulas particulares, profissão convencional, etc.).

- 5) Tens dificuldade para receber apoio de órgãos competentes, empresas e afins para manutenção da sua arte? (abrangência de políticas públicas na área da cultural. ex: Leis de incentivo).

- 6) Como você classifica o seu “produto musical”? (tipo de música comercial/vendável, exótica, etc.).

- 7) Quais critérios são acionados para construíres um repertório de um show? (há preocupação em satisfazer um público específico ou não).

- 8) Em relação a sua carreira musical, você está satisfeito com o que faz? Onde está? Financeiramente?

- 9) Dentro deste contexto, o que te motiva a continuar vivendo de música?

- 10) Gostaria de fazer algum comentário?

ROTEIRO: PROPRIETÁRIO DO LOCAL

- 1) Quem é _____? (nome, idade, estabelecimento, quando começou)
- 2) Como você define seu estabelecimento? (é uma casa de um gênero, toca de tudo, reuni várias tribos)
- 3) Em relação a este estabelecimento, você acha importante a casa manter uma característica, uma identidade? É proposital a decoração da casa?
- 4) Quais os critérios decisivos para uma banda tocar no seu estabelecimento?
- 5) É importante uma banda tocar vários gêneros musicais?
- 6) Qual a característica mais importante da sua casa? (atração/banda, comida, bebida)
- 7) Qual a sua visão a cerca do mercado musical em Belém? (especificamente do segmento que você tá inserido)
- 8) Tens dificuldade de captar recursos junto a órgãos competentes (políticas públicas na área da cultura. Ex: leis de incentivo) para o desenvolvimento das atividades da casa? (ou você nunca buscou)
- 9) Achas que os artistas precisam de mais apoio deste órgãos? (se estes artistas não tem o mesmo apoio quando comparado a uma banda regional por exemplo)
- 10) Qual a importância do seu estabelecimento para o mercado musical em Belém?
- 11) Gostaria de fazer algum comentário?

ROTEIRO: PÚBLICO

- 1) Quem é _____ (nome, idade, gênero musical favorito)

- 2) Levando em consideração que você pode ouvir música e beber/comer em casa, o que te leva a ir a um show? (banda/artista, amigos/experiência social, beber/comer)

- 3) Em tempos dos avanços tecnológicos em várias áreas, a exemplo dos ambientes virtuais, qual a importância ainda do contato físico com amigos?

- 4) Qual a sua opinião a respeito da qualidade das casas de shows em Belém? (atendimento, som, comida/bebida)

- 5) Dentro de um contexto de um show, qual(is) tipos de sensações/sentimentos você externa ao ouvir seu gênero musical favorito? Por quê? (raiva, alegria, tristeza etc)

- 6) Você acha importante para alguém se vestir de maneira peculiar em relação ao seu gênero favorito ao frequentar um show? Por quê?

- 7) Sobre as peculiaridades do seu gênero favorito, quais características você mais absorveu e utiliza no seu cotidiano? (gestos, modos de falar, maneira de se vestir)

- 8) Levando em consideração a diversidade de estilos que tocam numa mesma casa, Imagine a situação: você num ambiente de música que você gosta tocando, em seguida, outra banda com outra proposta irá tocar, como você reage? (flexível, fica por causa dos amigos, vai pra outro ambiente)

- 9) O que é fundamental para você gostar de um show do seu gênero favorito? (repertório, performance, comunicação deste artista)

- 10) Qual a importância do estereótipo do artista? (indumentária, linguagem corporal, produção visual em geral)

11) O que você sente falta ou que poderia melhorar em relação aos serviços prestados por estes artistas? (uma melhor produção fonográfica/confeção de roupas/acessórios, um marketing mais profissional nas redes sociais)

12) De modo geral, você acha que os artistas deste circuito tem o devido reconhecimento/valorização do estado, empresários, público e afins?

13) Gostaria de fazer algum comentário?

ANEXOS**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Roosevelt de Miranda Cavalcante,
de nacionalidade BRASILEIRA, natural de Belém/PA, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belém (Local), 01 DE FEVEREIRO DE 2017


Assinatura do Cedente

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Manoel Bastião J. Araújo,
de nacionalidade 14/03/69, natural de Belém/PA, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

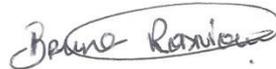
Belém (Local), 18 DE FEVEREIRO DE 2011.


Assinatura do Cedente

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, EDROND ANDERSON SÁVES RODRIGUEZ,
de nacionalidade BRASILEIRO, natural de BELEM, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

BELEM (Local), 12 DE FEV. DE 2017.



Assinatura do Cedente

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Ally Destene Campos,
de nacionalidade Brasileira, natural de Paraense, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

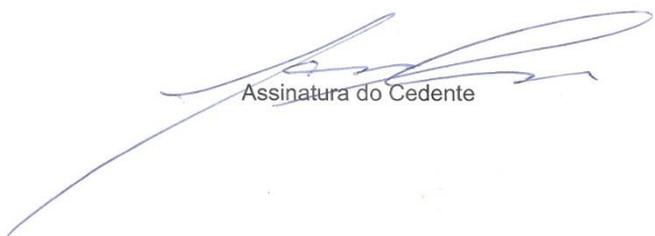
Belém (Local), 19 DE Fevereiro DE 2017.


Assinatura do Cedente

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, MARCOS ALEXANDRE FERREIRA WERLETTI,
de nacionalidade BRASILEIRA, natural de BELEM, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belem (Local), 09 DE MAIO DE 2017.

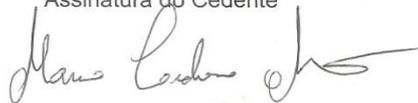

Assinatura do Cedente

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Márcio Cardoso Moura,
de nacionalidade Brasileiro, natural de Belém, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belém (Local), 20 DE setembro DE 2017.

Assinatura do Cedente



**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Ângela Cristina Ribeiro Guimarães,
de nacionalidade brasileira, natural de Santarém, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belém (Local), 01 DE maço DE 2017.

Ângela Cristina Ribeiro Guimarães

Assinatura do Cedente

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Flaviano Ramos Pereira Junior,
de nacionalidade Brasileira, natural de Belém, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belém (Local), 24 DE Fevereiro DE 2017.

Flaviano Ramos Pereira Junior
Assinatura do Cedente

**TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS
AUTORAIS E/OU DE IMAGEM**

Eu, Karinne Paternostro Correia,
de nacionalidade brasileira, natural de Belém / PA, artista
popular, representante de comunidade tradicional e/ou colaborador de pesquisa, concedo
direitos aos pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia de lançarem mão de
imagens e/ou sons, gravados em campo ou por mim cedidos (ou pelo grupo/comunidade
do qual sou representante) a este Grupo de Pesquisa, em publicações e outras atividades
acadêmicas e de pesquisa. Resguardados os direitos patrimoniais do cedente, fica claro
que todo e qualquer material coletado pelo LabEtno ou cedido a este grupo se encontra
irremediável e unicamente vinculado a metas de pesquisa e dentro da esfera da produção
de conhecimento científico, não podendo, portanto, ser utilizado para fins comerciais.

Belém (Local), 05 DE Março DE 2017.

Assinatura do Cedente

Karinne Paternostro Correia

ROCK 24 HORAS

28 e 29*11*92

Local: Pça. da Republica



AGUARDE
SORTEIO

DE BRINDES

Hora: 21:00 - D.N.A. Dia 28.11.92
 * 22:00 - TRIBO
 * 23:00 - NÔ CEGO
 * 23:30 - DR. STEIN
 * 24:00 - MOSAICO DE RAVENA

Dia 29.11.92

Hora: 01:00 - **CREPÚSCULO**
 * 01:30 - GODDARD
 * 02:00 - VIOLETA PÚRPURA
 * 03:00 - DELINQUENTES
 * 04:00 - REMIS AND BLUE
 * 04:30 - LOKI
 * 05:00 - RETALIATORY
 * 05:30 - CONEXÃO AMAZÔNICA
 * 06:00 - ANJOS DO ABISMO
 * 07:00 - EQUALIZAÇÃO DO SOM
 * 07:30 - ENDLESS
 * 08:00 - CONTRASTE SOCIAL
 * 08:30 - METROPOLIS
 * 09:00 - MÃOS PENSANTES
 * 09:30 - COMÍTIA
 * 10:00 - NARCOSE
 * 10:30 - JOLY JOCKER
 * 11:30 - CULTURA PUB.
 * 12:00 - RESITÊNCIA SUBURBANA
 * 12:30 - ALIBI DE ORFEU
 * 13:30 - FREEDOM
 Hora: 14:00 - ZÊNITE
 * 14:30 - METÁFORA
 * 15:30 - GESTAPO
 * 16:00 - NIKA
 * 16:30 - ORADOR
 * 17:00 - EQUALIZAÇÃO DO SOM
 * 17:30 - BABYLOIDES
 * 18:00 - PARADOXO
 * 18:30 - SOLANO STAR
 * 19:30 - INSOLENCIA PÚBLICA

Realização: Apoio:



SECULT

FUNTELPA



O heavy metal brasileiro, que começou no Pará, faz 30 anos

Documentário e volta de bandas seminais chamam a atenção para o gênero

Silvio Essinger

silvio.essinger@oglobo.com.br

Belém do Pará, terra do carimbó, começo dos anos 1980. Decididos a ser reconhecidos como a banda mais pesada e mais rápida do planeta, os jovens integrantes do Stress (o mais conceituado entre os poucos nomes que se dedicavam ao chamado "rock pauleira" na cidade) catam todo o dinheiro que conseguem arrecadar e se mandam para o Rio de Janeiro, para gravar um disco. A gravação não sai nem um pouco parecida com o que eles imaginavam. Sem ter como pagar pela mixagem, eles fogem do estúdio com a fita debaixo do braço e, a partir dela, lançam o LP "Stress" — marco inicial do heavy metal brasileiro, que está completando 30 anos, puzando um inusitado movimento de resgate artístico/celebração saudosista.

Novos discos a caminho

Um documentário ("Brasil heavy metal"), novos discos de bandas dos primórdios (o próprio Stress, Metalmorphose, Dorsal Atlântica) e uma turnê da volta do Viper, para comemorar os 25 anos de seu primeiro LP, "Soldiers of sunrise", chamam a atenção para uma história poucas vezes contada com algum respeito: a de como garotos desafiaram os pais, a MPB, a Igreja, a direita e a esquerda pelo direito de cantar bem alto suas fantasias com demônios, mulheres fatais e guerreiros vikings.

— Quando a gente chegou ao Rio, esperava que houvesse mais bandas de metal — diz Roosevelt Bala, baixista e vocalista do Stress. — Mas no Circo Voador só tinha rock e blues. No nosso primeiro show lá, a plateia invadiu o palco e nos carregou nos ombros. Aí foi que ouvi: "É a primeira banda de heavy metal do Brasil".

De volta à ativa desde 2001



Divulgação/Kim Azevedo



STRESS: show em Belém em novembro para comemorar os 30 anos de seu disco de estreia, marco do metal no país

(quando saiu a primeira reedição de "Stress", em CD e LP), o grupo prepara uma grande apresentação, em Belém, no dia 15 de novembro, para comemorar os 30 anos do show de lançamento do primeiro disco. Até lá, deve sair também, pelo selo português Metal Soldiers, um disco-tributo a eles, com participação, entre outros, dos veteranos cariocas Metalmorphose, Azul Limão e Taurus.

Fundada em 1981 e extinta desde 2000, a carioca Dorsal Atlântica não está exatamente de volta. Ela entrou em um projeto de *crowdfunding*, do portal Catarse (<http://catarse.me/pt/>), para gravar um disco com a sua formação clássica, que estava separada há mais de 20 anos. — Eu nunca quis voltar — ataca o guitarrista, vocalista e fundador Carlos Lopes (à época, Carlos Vândalo). — O pessoal me enchia o saco para isso, mas não tenho interesse. O CD será em homenagem aos fãs dos nossos primeiros discos. Esse *crowdfunding* é a coisa mais socialista que fiz na vida. O povo decide se quer a Dorsal de volta.

O trato é simples: se até o dia 10 eles não conseguirem arrecadar os R\$ 40 mil para custear as gravações, todos voltam a suas vidas normais. Caso sim, os fãs

apoioadores terão um disco clássico da banda, com músicas como "Stalingrado", "Operação Brother Sam", "Colonizado e entreguista", e o direito a ter seus nomes estampados no encarte.

Grupo com o qual a Dorsal dividiu seu primeiro LP ("Ultimatum", de 1985), o carioca Metalmorphose está lançando um DVD ao vivo ("Odisseia") e uma reedição em vinil de "Ultimatum". Além disso, prepara material para um novo disco.

Sucesso na Finlândia

O baixista André Bighinzoli conta que o estopim para a volta da banda foi um show do Stress no Rio, em 2007.

— Descobri que eu era uma celebridade e não sabia! — brinca. — Tinha comunidade do Metalmorphose no Orkut e fãs que tinham nascido depois de a banda acabar. Mais tarde, ainda vi uma banda finlandesa (o *Força Macabra*) tocando "Cavaleiro negro" (sucesso de "Ultimatum"). Foi uma cacetada.

Os paulistanos do Viper, por sua vez, voltam somente no mês de julho, com boa parte de sua formação mais notória (com o vocalista André Matos), para uma série de shows dos 25 anos de "Soldiers of sunrise". No dia 10, eles tocam no Rio, no Teatro Rival.

— Sempre nos pediam essa volta. E agora pintou uma proposta legal, do site Wikimetal. Como ninguém estava brigado, voltamos — diz o guitarrista (hoje também jornalista) Felipe Machado. — Marcamos ensaios secretos, estava todo mundo enferrujado. São solos complexos, músicas compridas...

Sobre "Soldiers of sunrise" (base do repertório dos shows, junto com o disco seguinte, "Theatre of fate", de 1989), Felipe é categórico.

— Era um disco muito ingênuo. O "Theatre" já é bem mais profissional — diz ele, que excursionou com o Viper por Japão e Europa nos anos 1990.

Guitarrista do Santuário (banda que debutou no disco "SP Metal Vol. 2", de 1985), Micka Michaelis é o diretor de "Brasil heavy metal", documentário a ser lançado neste ano, para falar dos primeiros tempos do metal brasileiro. A história começa nos anos 1970 e vai até o fim dos 1980, quando nomes como Sepultura e Viper entraram nos mercados europeu e japonês.

— É uma história um pouco melancólica a que contamos, mas a galera tinha muito coraço. Todas aquelas bandas gostariam de ter sido profissionais, de ter vivido da música — diz Micka. ■

