

Impressão da identidade: discursos midiáticos sobre o evento musical

Terruá Pará¹

Nélio Ribeiro Moreira²

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

Este artigo é resultado de uma leitura etnográfica das notícias veiculadas na mídia – Internet e jornal impresso – sobre o evento musical Terruá Pará. Esse evento foi patrocinado pelo Governo do Estado do Pará (2006, 2011, 2012) como meio de divulgação da música popular paraense para o Brasil. Detectou-se no estudo que havia um discurso que pretendia veicular, no âmbito local, a ideia de *unidade da diversidade*, e no âmbito nacional, a *diversidade na unidade* - bem como juntar modernidade e tradição - e, assim, formatar um produto para a indústria cultural. Para a feitura do trabalho foram coligidos e analisados textos e falas, os quais foram submetidos a tal procedimento sob a ótica do conceito de discurso, este entendido como idéias socialmente produzidas por um grupo a fim de atingir um objetivo – neste caso, instituir uma configuração social.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso; mídia; indústria cultural; identidade coletiva; Terruá Pará.

Introdução

Nunca o Pará esteve tão em evidência nacional como agora. Os olhos do Brasil estão voltados para a cultura e os costumes paraenses. Hoje, ligamos a tevê e vemos as belas paisagens da Ilha do Marajó em destaque na novela das seis da Rede Globo. "Amor Eterno Amor" tem ainda um *núcleo de personagens paraenses que vem divulgando ainda mais a cultura papa-chibé*. (Grifo meu)³

Segundo o trecho acima, a “cultura papa-chibé” em amplo espectro é a bola da vez, dada a ênfase nacional destinada à cultura paraense no decurso dos anos 2011 e 2012. Neste primeiro ponto, fato é: as paisagens marajoaras têm destaque em novela da Rede Globo de Televisão, assim como um grupo de “personagens paraenses” – que novamente são destacados pela fala característica paraense – que reforçam a divulgação da cultura papa-chibé.⁴

¹ Trabalho apresentado no Grupo Temático História da Mídia Audiovisual e Visual que integra o 2º Encontro Regional Norte de História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia, realizados na Universidade Federal do Pará, nos dias 12 e 13 de novembro de 2012.

² Historiador. Mestrando em Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da UFPA. Membro do Grupo de Pesquisa “História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia” (UFPA/CNPq). Professor da Rede Pública Estadual de Ensino. Email: neliormoreira@gmail.com.

³ “Os paraenses vibram com o destaque que o estado conquista na mídia nacional”. Jornal O Liberal, Belém, 29 de abril de 2012. Caderno Revista Troppo.

⁴ Papa-chibé é um termo substitui o topônimo paraense como referência identitária. Tanto pode ser o chibé uma mistura de farinha de mandioca e água (às vezes um pouco de sal) que resulta num mingau (uma papa-chibé) que serve de alimento, como aquele que consome o mingau (o papa-chibé).

O que pretende este artigo é fazer uma narrativa analítica a partir das informações da mídia sobre o evento musical Terruá Pará. Essas informações foram trabalhadas a partir da perspectiva de se constituírem como discurso, entendendo discurso como um conjunto de idéias que produzidas socialmente e que pretendem ser representações de práticas instituídas (MARTINHO, 2005). Para isso, recorreu-se à etnografia, por esta ser um método qualitativo que dispõe de várias técnicas. Aqui nesse caso, o estudo recai sobre a apreciação do discurso midiático. Entendendo que “na etnografia, é freqüentemente imensa a distância entre a apresentação final dos resultados da pesquisa e o material bruto das informações coletadas” (MALINOWSKI, 1978, p. 23), se pretende o mapeamento numa construção narrativa.

Como evento midiático, o Terruá Pará acabou por acomodar uma sinergia de interesses de vários campos cujo objetivo estava em referendar o evento como “política cultural”. Dessa forma, o campo político local também se mostrou interessado na realização do evento. Um exemplo está na fala do Deputado Estadual Megale, na qual ressalta a “originalidade papa-chibé” contida em seus cumprimentos ao governo do Estado do Pará pela iniciativa de divulgação da cultura musical paraense:

O Terruá Pará imprime a identidade da musicalidade e representa a diversidade papa-chibé, ou seja, de uma riqueza e originalidade genuinamente paraenses. Fatores essenciais em um mundo globalizado de influências de todas as culturas [...]. Apresentei requerimento de congratulações ao governo do Estado pela realização do evento.⁵

O discurso acima alude ao fato de que o evento musical, idealizado e produzido como política pública,⁶ encontra justificava no fato de ser um elemento de resistência do “regional” frente às tensões ensejadas pela sociedade global. Trata-se da retomada da necessidade de se encontrar artifícios para efetivação da busca da valorização da identidade local com nítido objetivo de alcançar a inserção da produção nativa na sociedade nacional.

A mobilização de elementos individuais – o que está expresso na palavra “diversidade” - em vista da constituição de um coletivo coeso – a “organização” dessa diversidade - seria decorrência da necessidade de demarcar a área de ação no mundo globalizado. Logo, seria necessário tomar conta da cultura local, protegê-la da nefasta influência estrangeira. E um recurso a ser empregado para se alcançar essa perspectiva é a

⁵ “Valorização da cultura paraense”. Disponível em: <http://deputadomegale.blogspot.com.br/2012/08/terrua-valorizacao-da-cultura-paraense.html>. Acesso: 12 out. 2012.

⁶ Em importante artigo sobre o tema políticas culturais no Brasil, a historiadora Lia Calabre ressalta o fato de que o Estado não deve atuar como produtor de cultura, mas sim como garantidor de que ocorra um pleno desenvolvimento da mesma (CALABRE, 2007).

conformação de uma identidade coletiva. Desse modo, o que se propõe aqui é que os poderes instituídos procederam a uma prática política identitária ensejada em vista da inserção da cultura musical regional nos quadros da indústria cultura de música no âmbito nacional. Essa ação enquanto processo, portanto, encontra subsídio teórico na idéia de identidade coletiva. A seguirmos a definição de Prado,

Identidade coletiva é um processo dinâmico de construção de práticas coletivas que criam um conjunto de significações interpretativas da estrutura e da hierarquia societal, [estruturando] as relações que criam e dão formas ao sentimento de pertencas grupais entre elementos que compartilham crenças e valores (PRADO, 2006, p. 200)

Assim, as articulações buscam afluir num procedimento de formação de uma identificação coletiva que se veja apaziguadora das diferenciações e que dê resolução às ambigüidades da cultura local em vista de uma conformação do sentimento de pertencimento, tendo como recurso, no caso aqui abordado, o uso do simbólico como estratégia.

Concernente, outro conceito que devemos considerar neste estudo é o de indústria cultural, isso porque uma das detecções está no fato de que o Terruá Pará se fez dentro de uma perspectiva de ser um *produto* cultural. Assim, define-se indústria cultural como um conceito elaborado pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer que diz respeito ao fato de que tudo pode ser transformado em item de consumo. Ou seja, é a produção e a disseminação de produtos culturais para o consumo em massa independente da existência de particularidades culturais. A música popular é um dos principais produtos da indústria cultural por sua facilidade em ser moldada de acordo com os interesses da uniformização da indústria cultural. Nesta perspectiva, a indústria cultural integra as pessoas a partir do alto, é autoritária, impõe uma forma de dominação, padronização através de produtos culturais (ORTIZ, 1988).

Contudo, cabe ressaltar que argumentos contra e a favor da indústria cultural se digladiam.⁷ Aqueles que se posicionam a favor argumentam que não há apenas o fator alienação, mas que por ser dinâmica, a indústria cultural beneficia o desenvolvimento das relações humanas, pois rompe com a bipolaridade cultura erudita/cultura popular estabelecendo um terceiro campo, complementar. Em contrário, os detratores argumentem que a indústria cultural gera alienação, pois enfatiza o entretenimento, sem se ater se está ou não deturpando e degradando os motivos populares (COELHO, 2003).

O Terruá Pará como evento midiático

⁷ Teixeira Coelho vê que há ambos potenciais na indústria cultural: alienação e aparecimento (COELHO, 2003).

A hipótese de base é de que o tratamento dado ao evento musical Terruá Pará pela mídia⁸ teve como finalidade atender a demanda estatal de moldar as atitudes de decodificação da realidade social através de um processo cumulativo de discursos de *inovação da tradição* e de retomada da perspectiva de validade estética da música paraense nos quadros da cultura de massa, haja vista que a indústria cultural aceita (na verdade busca) o novo, desde que esse novo não esteja fora dos padrões normativos estabelecidos, numa “estranha dialética entre a novidade e a repetição necessária” (MARTINHO, 2005, p. 13).

Ressaltando que é preciso atentar que muito do que chamamos de “comunicação” é na verdade “transmissão”, ou seja, tem um único sentido (WILLIAMS, 1965), e que essa prática se dá através da veiculação do discurso instituído como produto social (BOURDIEU, 1983), então cabe aqui enumerar duas suposições. A primeira é que, por ser um evento de grandes proporções, os discursos sobre o Terruá Pará exigiram reiteradas veiculações e mediações decodificadoras para sua legitimação. Em segundo lugar, se trata de uma política cultural assentada na noção da razão de Estado⁹ - na concepção maquiaveliana de que as ações são tomadas em vista do que é melhor para o Estado. Assim, o Estado como “organização do poder que persegue fins universais” (WEBER, 1996, p. 19), atuou como instrumentalizador da perspectiva política trabalhada na esfera artístico - midiática.

Mas, e o que é o Terruá Pará?¹⁰ Uma das formas de obter a resposta é assistir o *vídeo* – *manifesto*¹¹ que está no site oficial do evento e cujo conteúdo discursivo foi usado verbalmente nas apresentações, a fim de esclarecimento do porque do uso de uma palavra

⁸ A mídia faz parte da indústria cultural porque permite que grupos privados exerçam um maior ou menor controle sobre a comunicação cultural e a informação com a finalidade de promover idéias e escolhas ideológicas. Assim, a indústria da cultura é mantenedora de uma constante renovação e (re) adaptação do material existente, atuando como suporte e conteúdo concomitantemente. Logo, age por adaptações e concessões às pressões e contradições que emergem no campo social. Ao final, o que importa é englobar e integrar tais contradições ao sistema cultural (WARNIER, 2003, p. 97).

⁹ Na concepção de Maquiavel é impossível a organização humana e sua manutenção sem a razão de Estado, sem a intervenção de um Estado forte. Não sendo assim, o estado de anarquia grassaria. Dessa forma, se faz necessária a manutenção da estrutura estatal como mantenedora e detentora do controle absoluto dos constituintes do Estado. Assentado nisso se justificaria a repressão de interesses particulares e demais que não estivessem em consonância com os interesses do Estado. (GONÇALVES, 2010).

¹⁰ O projeto original, baseado no projeto do guitarrista Pio Lobato, “Mestres da Guitarrada”, de 2003. Segundo Messias, “o que o Terruá Pará faz quando aparece em 2006 é sistematizar esse movimento é dar um sentido de coesão e fortalecimento de uma cena musical desarticulada, em busca de um “sotaque perdido”. “Diversidade na terceira edição do Terruá”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-cena-os-artistas-que-fazem-de-belem-polo-cultural-mais-interessante-do-brasil-hoje-5692341#ixzz29fSmfYl>. Acesso: 13 out 2012. Segundo o produtor Carlos Eduardo Miranda, a ideia original de “juntar tudo” é de Pena Schdmit, que o incentivou a realizar o projeto em parceria como as propostas de Ney Messias. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43319> Acesso: 7 out.2012.

¹¹ Ficha Técnica do vídeo explicativo: Roteiro: Petterson Farias, Criação/ Motion: Igor Chá, Narração: Betty Dopazo. Entre os dias 25 de julho e 23 de outubro de 2012, o vídeo foi acessado 1799.

alienígena ao repertório vocabular regional para dar nome ao evento. Reproduzimos parte do texto:

O que é o terruá?

Terroir, terruá... Tu não sabes do que a gente tá falando?

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

Trata-se do “aparaenseamento” de um vocábulo francês. Quanto ao texto, a própria característica da dicção local se pretende representada: o “original” sotaque caboclo paraense se conforma como recurso para subsidiar o conteúdo regional do evento que pretende uma amplitude global. Assim, o linguajar caboclo amazônico aqui é utilizado como um recurso de afirmação identitária. Porém, uma fala cabocla não como fala de um tipo humano físico, mas como de um caboclo constituído socialmente (CASTRO, 2011; LIMA, 1999). Assim, se aproveita antropofagicamente o termo “terroir” transformado em “terruá” para que ele se configure como um tropo de resistência.¹²

A primeira edição do evento ocorreu em 2006, nos dias 17,18 e 19 de março no Auditório do Ibirapuera. Assim noticiou o Portal Terra:

O Parque do Ibirapuera sedia de sexta-feira até domingo o Terruá Pará, com diversos shows que *shintetizam* a atual cena da música paraense. Cerca de 60 artistas, entre eles Mestre Laurentino e Nilson Chaves, devem se apresentar no evento. O cenário do evento, assinado por Paulo Morelli, traz mais características da cultura paraense como objetos feitos de miriti - produto ribeirinho extraído da palmeira -, conhecido como "isopor da floresta".¹³ (Grifo meu).

Na citação destaca-se o fato de este ser um show com considerável número de artistas: 60 músicos. Também tem destaque o cenário construído com objetos de miriti, um vegetal que no discurso do redator do texto é o isopor da floresta. O autor do trabalho é Paulo Morelli, designer de interiores com pós-graduação em paisagismo e design floral. Segundo Morelli, o cenário será “uma grande cortina com barcos, aviões (?), cabeções, casas, animais,

¹² Segundo Lima (1999, p. 5), “O termo caboclo é amplamente utilizado na Amazônia brasileira como uma categoria de classificação social. É também usado na literatura acadêmica para fazer referência direta aos pequenos produtores rurais de ocupação histórica. No discurso coloquial, a definição da categoria social caboclo é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo”.

¹³ “Músicos fazem show em São Paulo no Terruá”. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/noticias/0,,OI923024EI1267,00Musicos+paraenses+fazem+show+em+SP+no+Terrua+Para.html>. Acesso: 13 out. 2012. Pode-se detectar ainda que a utilização do termo “isopor da floresta” tem um vigoroso apelo ambiental, haja vista que assim se utiliza a idéia do discurso do “ecologicamente correto”, já que o isopor é um produto químico artificial.

pássaros e *todos* os elementos representativos da cultura paraense” (Grifo meu). Portanto, diz a matéria, que como “toda a arte construída para esta grande festa não deixa dúvidas de que o show traz o que a cultura do Pará tem de melhor”, segundo texto de Camila Lima¹⁴.

Na seção Entretenimento do Portal ORM do dia 13 de março de 2006 está a reportagem que trata da saída do grupo que seguiu para São Paulo. A equipe – que entre artistas, produção, técnica de show, cinegrafistas e responsáveis pelo cenário somaram cerca de 80 pessoas – “vai mostrar na capital paulista *todas as tendências musicais* que fazem parte do cenário musical paraense”. De forma bastante genérica, a reportagem diz que:

No elenco estão representantes da música de raiz, do zouk, da guitarrada, do tradicional carimbó, tecnobrega, samba de cacete, lundu e das novas tendências reunidas em mais de duas horas de show. Um vídeo preparado pela cineasta Jorane Castro¹⁵ especialmente para o evento vai abrir a temporada.

E em seguida cita *en passant*, como mero recurso ilustrativo, alguns dos artistas integrantes da comitiva: Fafá de Belém, Almirzinho Gabriel, Dona Onete, La Pupuña, Mestres da Guitarrada, Arraial do Pavulagem, Pio Lobato, Lucinha Bastos, Nilson Chaves, Tubas da Amazônia, Trio Manari, Toni Soares, Gabi Amarantos, Dj Iran, Mestre Laurentino, MG Calibre, Boi Veludinho, Metaleiras da Amazônia, Pardal e Vovô.

O Auditório do Ibirapuera recebeu a segunda edição do Terruá Pará em 2011, nos dias 24 e 25 de junho. Esta segunda apresentação já não era mais uma pretensa amostragem, tal como foi a de 2006. O objetivo agora era divulgar que a cena paraense musical contemporânea era “zona sul”, estava “consolidada, forte e repleta de artistas interessantes” e bastante vigorosa, mesmo após um interstício de cinco anos.¹⁶ Este reuniu um público de mais de duas mil pessoas em três dias de apresentações, com grande repercussão na mídia nacional, sendo considerado na época pela crítica especializada, como um dos produtos culturais mais bem concebidos nos últimos tempos no Brasil¹⁷.

O Terruá 2011 tinha como proposta, segundo uma das produtoras do evento, Cyz Zamorano, trabalhar com menos artistas do que na versão 2006, para que os participantes, “o

¹⁴ Idem.

¹⁵ O vídeo foi produzido por “Cabocla Produções Cinematográficas e Artísticas”. Novamente o uso do termo caboclo no nome da produtora do vídeo-demonstração, dessa vez no gênero feminino, age como recurso simbólico para referendar o conjunto normativo regionalista do evento.

¹⁶ Em texto datado de 23 de junho de 2011, publicado no portal Estadão, o autor intitula seu escrito de “Belém é zona sul” numa clara alusão a *gentrificação* da arte musical paraense propiciada pelo Terruá Pará.

¹⁷ “Música que a gente faz”. Disponível em: <http://www.souparaense.com/2011/06/terrua-para-2011-musica-que-gente-faz.html> Acesso: 3 out 2012.

que havia de melhor”, tivessem mais espaço. Conforme a Revista Trip, no Terruá Pará 2011 estavam “presentes grandes figuras da música popular do norte do País, desde *mestres* do carimbó e *ícones* da guitarrada até *astros* do tecnobrega,¹⁸ mesclando o novo e o tradicional diante do público paulista” acompanhados por “espécie de "all-star team" da cena paraense” - os músicos da banda base.¹⁹ Atente-se para a utilização dos referenciais qualitativos - *mestre*, *ícone*, *astro* – usados como recurso legitimador do currículo dos artistas.

Com decorrerem cinco anos desde o primeiro evento²⁰, advieram algumas mudanças: alguns nomes que na ocasião foram coadjuvantes agora assumem papel de destaque. Nos textos são ressaltados os nomes do guitarrista Pio Lobato (que em 2006 acompanhava Curica, Vieira e Aldo Sena, integrantes do grupo Mestres da Guitarrada), e Dona Onete, esta uma senhora de 72 anos à época da sua “revelação”²¹ como grande artista e que acabou se tornando um “mito paraense”²².

Em suma, na segunda versão retoma-se o trabalho midiático executado para a primeira versão potencializando-o. Reitera-se a particularidade do evento que abarca tudo, do erudito ao popular, do clássico ao moderno, resgatando a velha guarda e consagrando a nova geração²³. Segue a reportagem: “O futuro lançamento do DVD com a gravação do show

¹⁸ Este é o gênero de maior destaque nos últimos anos na cena musical belemense. O termo tecnobrega é uma variação da original música dita brega, criada pelo compositor Tonny Brasil. Segundo o próprio, é uma fusão entre o brega padrão (sic) e elementos eletrônicos do teclado e da mesa de som. Para mais informações ver COSTA, 2009, p.51.

¹⁹ Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/vai-la/terrua-para-2011.html> Acesso: 20 out. 2012.

²⁰ Esse hiato se deve ao fato de que em 1º de janeiro de 2007 assumiu o Governo do Estado do Pará Ana Júlia de Vasconcelos Carepa (PT) - que não deu seguimento ao projeto -, substituindo Simão Robison Oliveira Jatene (PSDB). Esse foi novamente eleito para a gestão do governo do Estado do Pará no período 2011-2014. Daí a retomada do projeto peessedebista de divulgação da música paraense cinco anos passados sem execução.

²¹ Jornal Diário do Pará. Belém-PA, 13 de jan. 2012. Dona Onete (“septuagenária em canções de enorme apelo pop”) pertence a uma geração muito anterior a de grande parte dos componentes do grupo do evento, assim como “Mestre Laurentino”, que conta 87 anos.

²² Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/48185>. Acesso: 12 out. 2012.

²³ Sobre a questão geracional, Bauman (2007) diz que o termo geração é, assim como são nação e classe, uma expressão performativa: é a nomeação de algo forjado com a finalidade de utilização no âmbito do conflito de imaginários no interior de uma comunidade. As noções de geração são produto de seu tempo, e como tal atendem a particularidades e tem contornos específicos de acordo coma a demanda do momento. Adotando a argumentação do filósofo José Ortega y Gasset, Bauman fala de uma coexistência que não implica em sucessão entre gerações, de maneira que “as fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente não podem ser ignoradas” (BAUMAN, 2007, p. 373 apud. FLEIXA; LECARDI, 2010, p. 186).

poderá finalmente fazer o Brasil conhecer a música do Estado de maior diversidade (!) do país. A música paraense, enquanto movimento²⁴, precisava de um evento assim”.²⁵

O show de 2012 não é considerado uma terceira edição, mas e sim uma edição especial para o lançamento dos CD e DVD com registros dos shows de 2006 e 2011, ambos gravados durante as apresentações no Ibirapuera, em São Paulo. Assim, também participaram o artista plástico Junior Lopes e a fotógrafa Walda Marques, com uma exposição especial no hall de entrada do Auditório Ibirapuera. Segundo Ney Messias, Secretário de Comunicação do Estado e idealizador do Terrua Pará, “um dos objetivos do projeto é agregar outras linguagens culturais, *valorizando e difundindo aquilo que é produzido pelos artistas do Pará nas mais variadas vertentes*”. (Grifo meu) Esse discurso é repetido pela fala de Adelaide Oliveira, Presidente da Fundação de Telecomunicações do Pará. Para ela, “a exposição desses dois artistas mesclada ao espetáculo musical só vem acrescentar mais ainda ao Terrua Pará, pois mostra que a nossa riqueza cultural vai além da música e que temos grandes talentos em outros seguimentos da arte”.²⁶

Por esse motivo, o show de 2012 traz os artistas que estiveram nas edições anteriores e tem um tom de celebração. Segundo Adelaide Oliveira,

O show não tem artistas inéditos. A gente volta pra São Paulo com a missão de celebrar. É um pouco dos dois shows para comemorar o lançamento dos produtos Terrua Pará. O Ibirapuera, depois do Pará, é a segunda casa desse evento, sempre fomos muito bem recebidos pela equipe do auditório e pelo público paulista, por isso esse espaço não poderia ficar de fora da nossa programação²⁷.

Como reconhecimento da empreitada, o show foi indicado para premiação no 7º Prêmio Bravo! Bradesco Prime, cujo tema era “Cultura para mais gente” - um simulacro da temática cepeceana -, no qual concorreu na categoria “Melhor Show” com o a banda mineira Pato Fú e com o *rapper* paulistano Criolo, sendo este último o vencedor da disputa. Não

²⁴ Movimento, no sentido sociológico do termo, diz respeito a um projeto coletivo que tem programas e manifestos (NAVES, 2001, p. 10). O equívoco do texto é tratar *a música paraense* como movimento, quando na verdade, *apenas o Terrua Pará* pode ser visto como tal, ainda que com ressalvas.

²⁵ “Barulho na terra alheia”. Segundo passagem da matéria publicada no jornal Diário do Pará no dia 28 jun. 2011, “Se o termo francês “terroir” tenta dar conta da produção endêmica de uma região, sua corruptela “terruá” para o nome do evento não poderia ser mais feliz”. Disponível em: <http://musicaoriginalbrasileira.blogspot.com.br/2011/06/barulho-na-terra-alheia-terrua-para.html>.

²⁶ “Terrua Pará traz exposição de artistas da terra”. Disponível em: <http://200.164.110.89/terruapara/> Acesso: 10 out. 2012.

²⁷ Idem.

surpreende que o show, pelas proporções de produção, execução e perspectiva de abrangência, tivesse destacada menção.²⁸

Do mesmo modo, o discurso de mostra da “diversidade da floresta tropical” e da “exuberância amazônica” é usado pela mídia nacional para referendar o evento que ocorreu entre os dias 31 de julho e 4 de agosto de 2012 no Teatro da Paz, em Belém do Pará,²⁹ “na imponente construção neoclássica de 134 anos, inspirada no Teatro Scala de Milão, [com] cadeiras tropicais de madeira e palha trançada”, segundo descrição jornalística de Leonardo Lichote, do jornal O Globo, que cobriu o evento em Belém como convidado. O jornalista julgou ser um “ótimo — talvez ainda melhor se fosse um pouco mais curto — show”. Composto a plateia estavam pessoas do meio político e “social” da cidade, e também o governador Simão Jatene, ao lado de convidados e jornalistas nacionais³⁰. O show durou cerca de três horas e “uniu artistas do estado, entre 20 e 90 anos, de diferentes gêneros, [o que] *sintetiza* um tanto da teia de informações que gera a força da produção cultural paraense hoje”, conclui Lichote.³¹ (Grifo meu)

Esse show foi extremamente concorrido, segundo podemos constatar nas falas que foram disponibilizadas no site Portal Cultura em registro intitulado “Todo mundo quer assistir o Terruá”. Entre outras destacamos os seguintes depoimentos:

Eu vim tentar retirar um ingresso às 6h30 da manhã e não consegui. Ontem meu amigo veio tentar a sorte e conseguiu entrar porque algumas pessoas desistiram de ver o show. Minha esperança é que hoje aconteça o mesmo e eu possa entrar. (Sandra Lobo, professora).

Eu cheguei aqui na frente do Theatro da Paz às 17h e tenho muita esperança de conseguir entrar. (Gilmar Sousa, Engenheiro)

Na versão 2012, participaram cerca de cerca de 70 artistas “de uma ampla gama de gêneros” sob direção geral artística e musical de Carlos Eduardo Miranda – que trabalhou na direção musical na versão de 2006 e 2011- e Cyz Zamorano. Segundo Carlos Eduardo Miranda, a motivação para aceitar a direção do trabalho se deu pelo fato de que era preciso, “além de mostrar para o Brasil essa riqueza, mostrar para o próprio Pará uma possível unidade

²⁸ A premiação foi realizada no Auditório Ibirapuera, em São Paulo, “mesmo espaço que recebeu o show paraense no mês de junho, com dois dias de casa cheia e grande repercussão na imprensa nacional” Ver: “É hoje! Terruá está no prêmio Bravo!”. Disponível em: <http://bravoline.com.br>. Acesso: 12 out. 2012.

²⁹ Houve uma apresentação em local aberto, num local entre os Palácios Lauro Sodré e Antonio Lemos, no centro da cidade, no dia 10 de outubro de 2012, no ensejo das festividades do Círio de Nazaré.

³⁰ “Terruá Pará”. Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 31 jul. 2012 p. 4

³¹ “Diversidade na terceira edição do Terruá Pará”. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/diversidade-na-terceira-edicao-do-terrua-para-5692529.html#ixzz29fRvQC3c>. Acesso: 7 out. 2012.

da música paraense”³². E continua: “Sempre amei a música paraense e quando cheguei aí, vi cada um por si. Se unirem esforços e talentos, muita coisa legal vai aparecer. E quando a gente fala em unidade, fala também em diversidade, na mesma medida. O mote do Terruá sempre foi *diversidade mais unidade*”³³ (Grifo meu)

A fala acima, transmutada em discurso, denota uma preocupação com a falta de rumo da música paraense; era preciso um direcionamento, e o Terruá teve essa função. Daí que Gaby Amarantos, Lia Sophia, Orquestra Juvenil de Violoncelistas da Amazônia,³⁴ Gang do Eletro, após a participação na versão 2011, despontaram. Para Miranda, esse despontar se deu por “mérito dos artistas”, mas há uma relação com o Terruá, pois “uma das intenções do projeto [é] ajudar o artista paraense a *achar uma cara que seja vendável para o país*”. (Grifo meu) Está claro, então, a perspectiva da cena musical paraense como potencial fornecedora de matéria-prima para indústria cultural. Reitera Miranda que o artista que participou do Terruá ganhou a oportunidade de ampliar seus horizontes, assim como “a cena paraense enriqueceu muito depois do Terruá”³⁵.

A idéia de aglutinação a partir da união sob um mesmo show, “direcionado”, é patente também na afirmação de Cyz Zamorano: “o Terruá Pará é um *estilo* único, é um show, é uma unidade, não são shows separados, cada artista fazendo seu show” (Grifo meu). Portanto, de um show que visava aglutinar as mais díspares tendências musicais, o Terruá se transformou, na fala da produtora, em “gênero musical representativo”, o resultado final de uma confusa equação, um estilo resultante da hibridização. Essa visão é corroborada pelo cantor Nilson Chaves, elemento fundamental na articulação local entre Estado e cultura. Para ele, deve haver um fortalecimento, o que se daria pela união dos artistas em uma “comunidade de sentimento” (APPADURAI, 2004), para que a situação na qual a cultura do Pará se encontra não seja apenas um modismo.

Se continuarmos pensando coletivamente, não perderemos nosso espaço. *A Bahia sempre nos mostra essa fórmula*. É importante entender que o brilho da Gaby Amarantos, da Fafá, Leila, Lia Sophia, do Felipe Cordeiro, dos

³² “O papo aqui é música”. Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 02 out. 2011. Caderno Você. P. 5.

³³ Idem.

³⁴ Áureo de Freitas, coordenador e maestro da Orquestra credits a indicação para participar do Programa Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão, à apresentação no Terruá Pará, em São Paulo. Segundo ele, “o Terruá Pará foi o ponta pé que faltava para que a Orquestra entrasse de vez no circuito nacional de shows. No Terruá nós fizemos 12 apresentações e todas foram muito aplaudidas”.

³⁵ “O papo aqui é música”. Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 02 out. 2011. Caderno Você. p. 5.

mestres da guitarra (sic) é o nosso brilho também. Fortalecendo essa cumplicidade nossa musica irá muito longe. ³⁶ (Grifo meu)

Para Nelson Motta, “assim como [foi] a renovação do samba no Rio de Janeiro e a explosão do axé em Salvador e do Mangue Beat no Recife, a música alegre e dançante de Belém do Pará é a bola da vez” ³⁷. Em uma didática exposição sobre a diversidade dos ritmos musicais paraenses, ressalta que o Terruá Pará reuniu “o melhor da nova música de Belém”. Aqui se detecta uma diferença. Até então, os discursos midiáticos se referiram de forma genérica a “música do Pará”. Nelson Motta reduz à “cidade de Belém do Pará” a área geográfica da cena musical que pôde mostrar “a qualidade, a diversidade e a modernidade da música amazônica”.³⁸

Mas, “A hora é essa?”, pergunta o jornalista Ismael Machado no título do seu artigo publicado em jornal local³⁹ sobre a atual situação da música feita no Pará. Em interessante reflexão, o articulista lança sua hipótese: a atenção dada à cena musical paraense talvez seja apenas em elemento dentro de uma briga por audiência entre as redes de comunicação de abrangência nacional Globo e Record, ainda que haja “algo positivo em termos de divulgação de uma *parcela* cultural do Estado” (Grifo meu). As atenções dadas pelo “reino musical” aos músicos/artistas paraenses teriam, então, a ver estritamente com mercado. Mas, “é claro que os músicos locais devem tentar aproveitar as brechas que aparecem”, aconselha o jornalista.

Outra questão contida no texto do jornalista é a briga no campo da estética musical entre os fazedores de MPB tradicional (sic) de marca regionalista (“que costuma ser bem chatinha”, adjetiva o autor) e os representantes paraenses integrantes do *star system*⁴⁰ que foram lançados pelo projeto do Estado. É conveniente ler a passagem onde a idéia está expressa:

O curioso é que ídolos e referências desses músicos [os fazedores da MPB tradicional local] como Gil e Caetano, por exemplo, costumam ser *extremamente* generosos com qualquer astro da axé music. *Na Bahia não há*

³⁶ Relato retirado de Jornal O Liberal, Belém, 29 abr. de 2012. Caderno Revista Tropo.

³⁷Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2011/10/conheca-diversidade-dos-ritmos-musicais-de-belem-do-para.html> Acesso: 13 out. 2012.

³⁸Idem.

³⁹ “A hora é essa?”Jornal Diário do Pará, Belém-PA, 20 abr. 2012. Caderno Por Aí, p. 7.

⁴⁰ É um dos elementos analisado por Edgar Morin para explicar os mecanismos da cultura de massa. O *star system* é o aparelho (sistema) de cultivar ídolos que se refere especificamente a elementos do cinema em sua volatilidade. Aqui aplico o conceito para denominar o grupo local *estabelecido* no âmbito nacional, em relação aos *outsiders* (fora do circuito nacional comercial) fazedores de música local (MORIN, 1986).

o Muro de Berlim do suposto bom gosto musical a separar artistas. Aqui [no Pará, em Belém] o buraco parece ser sempre mais embaixo. De lá do fundo talvez seja difícil ver a luz. (Grifos meus).

Portanto, sua assertiva vai à trilha da proposta do cantor Nilson Chaves tratada linhas acima: usar a fórmula baiana no contexto local. O argumento é de que a ausência de contenda entre os “generosos” artistas da cena baiana foi um fator de alavancamento da axé music, enquanto que nas terras paraenses o que se vê é uma briga *sui generis* que se erige em óbice para a estruturação e afirmação nacional da produção musical local.

Considerações finais

O propósito deste texto foi apresentar algumas questões a respeito da cobertura midiática do Terruá Pará e das propostas de conformação identitária ensejadas no projeto. Evidente que é grande o número de informações sobre o evento, mas aqui se pretendeu um tratamento descritivo a partir das informações coligidas, e a partir destas, algumas análises.

A citação da tradição foi o recurso adotado no projeto Terruá Pará. Hobsbawm (1984) explica que as tradições atuam como formas de legitimação do poder simbólico na sociedade. Isso está representado no fato de que a apresentação do cantor Paulo André Barata⁴¹ no evento de 2012 no Teatro da Paz, foi retratada como “uma das que mais emocionaram” o público presente. Na música “Foi Assim”, “o público cantou à capela e aplaudiu muito o cantor”⁴². Essa música, se sabe, é um marco da moderna tradição musical amazônica que teve interpretação perenizada na voz da cantora Fafá de Belém no disco Água de 1977. No programa “Fantástico” da Rede Globo de Televisão, no ano de 1977, lançado em clipe, “o bolero Foi Assim [foi tido como] uma das músicas mais bonitas do novo disco de Fafá de Belém” (SILVA, 2010, p. 91). Portanto, aqui se pode recorrer ao argumento de Luis Werneck Vianna de que se trata de uma prática de legitimação o relançamento de canções clássicas em shows, cujo objetivo é reivindicar fidelidade às fontes, das quais [os executores] se entendem continuadores (VIANNA, 2004, p. 77).

A questão central é que à fragmentação do campo musical local se lançaram práticas de unificação no campo do discurso midiático. Mesmo o que até então era marginal foi

⁴¹ Paulo André Barata, filho do poeta Ruy Guilherme Barata, foi um dos principais compositores da música paraense da geração dos anos 60. Foi quem compôs, em parceria com o pai, a canção “Foi assim” e um dos responsáveis pelo lançamento da carreira nacional da cantora Fafá de Belém (SILVA, 2010).

⁴² Disponível em: <http://terruapara.com.br/page/6/?p=eypylwfsv> Acesso: 11 out. 2012.

incorporado para se alcançar uma coesão cultural comercial. A mídia, instância à qual se franqueou a linguagem autorizada, como produtora - reprodutora de cultura, atuou na efetivação daquilo que o Estado então ensejou como padrão identitário. Até em contraditórios discursos se tem como sentido de fundo a modelação de uma perspectiva de resolução de diferenças pela via da violência simbólica (BOURDIEU, 2001).

O fortalecimento da comunidade de sentimento assentada na idéia de “orgulho do local” foi o fio condutor do exercício midiático em torno do Terruá Pará. Trabalhando a música, a efetivação do projeto do Estado se deu com mais eficácia, haja vista a música ser um instrumento que tem um forte poder de comunicação. Nesse processo, a mídia atuou como estruturadora dos modos operatórios, ultrapassando a sua função de comunicação em favor de expressar a perspectiva - algo altamente desejável - do interesse dos agentes do Estado na conformação da identidade coletiva paraense contemporânea.

Portanto, a retomada do ideal de fortalecimento da identidade paraense e do orgulho regional – o operacional “em busca do sotaque perdido”, como propôs Ney Messias - é o que rege a atual cena musical paraense contemporânea, mas agora não mais como reação, e sim como reivindicação por ser inserido no mercado cultural brasileiro. Esta inflexão no propósito foi propiciada pelo atual contexto sócio-histórico brasileiro, e o Terruá Pará é apenas mais um elemento⁴³ de prática cultural – certamente com o diferencial de ser o mais forte, pois se trata de uma grande investida do Estado e da mídia – nesta empreitada.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. “A economia das trocas lingüísticas”. IN: ORTIZ, Renato (Org.) Pierre Bourdieu. São Paulo: Ática, 1983.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o Mito e a Fronteira*. Belém: Labor Editoria, 2011.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

⁴³ Vide “Festival Se Rasgum”, as aparelhagens, o movimento de fotografia, de audiovisual, de teatro, e outros. Segundo a Agenda Mínima do Governo do Estado do Pará, para 2012, a ideia era levar o projeto também para as cidades de Recife (PE), Belo Horizonte (MG), Rio de Janeiro (RJ) e ao Distrito Federal.

COSTA, Antonio Maurício Dias. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: EDUEPA, 2009.

CALABRE, Lia. “Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas”. III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2007. Faculdade de Comunicação/UFBa.

CASTRO, Maria Céres Pimentel Spínola. “Dilemas para a construção do espaço público brasileiro: controvérsias midiáticas”. IN: MAIA, Rousiley; CASTRO, Maria Céres Pimenta Spínola (Org.). *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. pp. 139-150.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. *O conceito de geração nas teorias sobre juventude*. Soc. estado. [online]. 2010, vol.25, n.2, pp. 185-204. ISSN 0102-6992.

HOBBSAWM, Eric. “A invenção das Tradições”. IN: *A Invenção das tradições*. HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (org). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: ZAHAR, 1983.

LIMA, Deborah de Magalhães. “A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio amazônico”. IN: *Novos Cadernos NAEA* vol. 2, nº 2 - dezembro 1999.

MALINOWSKI, Bronislaw K. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

MARTINHO, Luis Mauro Sá. *Comunicação: troca cultural?* São Paulo: Paulus, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, pp. 203-221. 2000

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SILVA, Edilson Mateus. *Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

VIANNA, Luis Werneck. “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB. IN: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 71-78. (Vol. 1 – Outras conversas sobre os jeitos da canção)

WARNIER, Jean-Pierre. *Mundialização da Cultura*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

WEBER, Tadeu. “A Eticidade hegeliana”. IN: CENCI, Angelo (Org.) *Ética, Racionalidade e Modernidade*. Passo Fundo: Ediupf, 1996. (pp. 10-21)

WILLIAM, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.