

MPB como Música Parcialmente Brasileira: o colonialismo cultural interno na perspectiva de artistas paraenses da cena translocal contemporânea

MPB as Partially Brazilian Music: internal cultural colonialism from the perspective of artists from Pará in the contemporary translocal scene

MPB como Música Parcialmente Brasileña: colonialismo cultural interno en la perspectiva de los artistas de Pará de la escena translocal contemporánea

Nélio Ribeiro Moreira¹

Resumo: Neste artigo, entrelaçando a perspectiva histórica à antropológica, procuro apresentar o ponto de vista de artistas paraenses radicados na centralidade da cultura musical do país – o Eixo Rio-São Paulo, onde se constituiu uma cena translocal no mundo da canção paraense -, sobre o colonialismo interno contemporâneo na cultura musical brasileira. O objetivo é demonstrar como as leituras dos atores paraenses que estão inseridos nesse processo de objetificação do diferenciante para controle, o que é efetivado pelo grupo sonoro do campo musical brasileiro na contemporaneidade, são manifestações da arregimentação de discursos e narrativas como recursos dotados de uma postura crítica e de carga simbólica em processos de interação pelo conflito.

Palavras-chaves: Mundo da canção paraense; cena translocal; colonialismo interno; postura crítica.

Abstract: In this work, interweaving the historical and anthropological perspectives, I try to present the point of view of Pará artists rooted in the centrality of the country's musical culture - the Eixo Rio-São Paulo, where a translocal scene was constituted in the world of Pará song -, about the contemporary internal colonialism in Brazilian musical culture. The objective is to demonstrate how the readings of the actors from Pará who are inserted in this process of objectification of the differential for control, which is carried out by the sound group of the Brazilian musical field in contemporary times, are manifestations of the regimentation of discourses and narratives as resources endowed with an attitude critical and burden experienced in processes of interaction through conflict.

Keywords: World of music from Pará; translocal scene; internal colonialism; critical stance.

Resúmen: En este artículo, entretrejiendo las perspectivas histórica y antropológica, trato de presentar el punto de vista de los artistas de Pará enraizados en la centralidad de la cultura musical del país - el Eixo Rio-São Paulo, donde se constituyó una escena translocal en el mundo de Pará

¹ Doutor e Mestre em Sociologia e Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (PPGSA/UFPA). Graduação em Bacharelado e Licenciatura Plena em História (UFPA) e Especialização em História Social da Amazônia (UFPA). E-mail: neliormoreira@gmail.com.

canción -, sobre el colonialismo interno contemporáneo en la cultura musical brasileña. El objetivo es demostrar cómo las lecturas de los actores paraenses que están insertos en ese proceso de objetivación del diferenciador por control, que es realizado por el grupo sonoro del campo musical brasileño en la contemporaneidad, son manifestaciones de la regimentación de discursos y narrativas como recursos dotados de una actitud crítica y carga simbólica en procesos de interacción a través del conflicto.

Palabras-claves: Mundo de la música de Pará; escena translocal; colonialismo interno; postura crítica.

Introdução

As nações são construídas como narrativas imaginárias, e sendo comunidades imaginadas - “porque os membros das mais minúsculas nações jamais [se] conhecerão, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão deles” (ANDERSON, 2008, p. 32) – resultam do uso de linguagens, estas que têm a ambição de serem as representações dos fatos “nacionais” que procuram ilustrar. Por meio de discursos socialmente construídos, tais linguagens se mantêm como parâmetros controladores das relações sociais que se desenrolam no interior do Estado nacional. E foi dessa forma que se inventou *uma* música popular brasileira que pudesse ser um instrumento norteador das relações entre agentes *nacionais* e *regionais* em interação no campo da cultura musical. A noção de música popular brasileira se desenvolveu marcada por uma necessidade: ser linguagem aglutinadora. Todavia, isso encetou reações dos campos musicais mais particulares, estabelecidos pelo nacional como regionalistas.

A imensidão territorial que foi forjada compulsoriamente no processo de constituição do Estado brasileiro no século XIX, e a centralização e a concentração da gestão de poder político, teve como consequência a condição atual de extrema desigualdade territorial, com a centralização das ações, dos recursos e dos meios de produção cultural. Por isso, ao longo de sua trajetória, essa centralidade exerceu a função de epicentro cultural do país, o que acabou se consolidando no estabelecimento de uma cultura nacional que se faz de muitos temas e jeitos, mas em um só lugar.

E no caso da música popular isso também ocorreu dessa forma, no século XX. Consequen-

ência incontornável para os artistas das margens, eles tiveram buscar meios para ingressar nesse centro e, assim, veicular sua música como nacional, de acordo com o interesse do *mainstream* da música brasileira que se formou como grupo sonoro (BLACKING, 2007)². Dessa forma se instituiu uma distância entre a música popular brasileira e as música popular regional, ou regionalizadas, de maneira que o grupo de dominação estabelecido no centro cultural do país transformava em nacional o regional lhe interessava como potenciais constituintes do projeto de uma *identidade musical* nacional.

Isso se manifestou de forma contundente na invenção da MPB, na segunda metade do século passado, como a convencionalização de uma música brasileira. Essa seria a expressão única de uma miríade de sonoridades espalhadas pelo território nacional e que, agora como MPB, estariam condensadas no escopo de uma música nacional projetada e canalizada de acordo com os intentos daquela invenção de identidade. Em pouco tempo, essa manifestação sonora angariou grande importância porque se mostrou como a forma mais acessível e eficaz de expressar o discurso “emepebístico” como unidade cultural nacional, com linguagem precisa eivada de discurso em prol de uma unidade.

Naqueles idos anos 1960, em um cenário de contestação política, a ação se deu por meio das práticas de fortalecimento de uma cultura musical que sustentasse a pressuposta unidade musical que expressasse o caráter popular. Daí o sucesso na criação de uma linguagem musical nacional comum que se materializou na noção artificial da MPB como música popular nacional, alhures reinventada com acréscimos das pressupostas idiossincrasias regionais, que pudesse ser controladora da necessária incorporação do material regional que potencialmente a constituiria – samba,

² Segundo John Blacking, é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, que tem ideias comuns sobre a música e seus usos (BLACKING, 2007, p. 208). Cabe ressaltar que esse grupo tem como fundamento de sua relação social a produção de sonoridade, de acordo com os processos, invenções e convenções que lhe são convenientes.

forró, etc. De certa forma, ela foi erigida como a norteadora das criações posteriores (NAPOLITANO, 2005; 1999).

Mas o contexto contemporâneo é extremamente distinto. Agora as relações entre o campo nacional e o regional são afetadas por uma conjuntura ditada por práticas culturais no processo da globalização. A interação dinâmica e instantânea, viabilizada pela tecnologia de informação e pelos processos globalizadores, como os fluxos e a hibridações, é que dita as formas de relação entre artistas e o mundo musical, as produções e criações de música como produto cultural. E isso destina uma maior complexidade aos contatos culturais, pois revela uma diversidade até então desconhecida. Uma importante consequência desse processo é o embate entre a manifestação de uma *indigenização da modernidade* e uma *modernização da indigeneidade*³ – este último é o que caracteriza o caso paraense, como veremos mais à frente –, ditada por essa dinâmica transnacional, que prescinde do âmbito nacional. Isso certamente coloca mais elementos para o debate sobre o cenário e as relações constituídas no interior do Estado nacional sobre a sua noção de identidade cultural (HANNERZ, 1996; SANTOS, 2002; SAHLINS, 1997)

Neste trabalho trato de discursos sobre as relações desiguais e combinadas entre dimensões “nacional” e “regional” em uma relação de hierarquia complacente. Por isso, considero imprescindível considerar a noção de geocultura, entendido isso como a maneira pela qual um grupo de poder impõe a imagem de unidade da diversidade (WALLERSTEIN, *apud.* MIGNOLO, 2020). A argumentação é aqui sustentada por leituras e interpretações trabalhadas por atores sociais do mundo da canção popular paraense que têm destaque no circuito musical da centralidade do país. Certamente, por se encontrarem nessa condição puderam erigir e publicizar narrativas e discursos de questionamento da condição da música da Amazônia nesse cenário nacional do processo musical.⁴

³ Como categoria, trata-se da qualidade de ser indígena, nativo, oriundo e pertencente a um lugar.

⁴ Entendido como as ações que se desenrolam por meio da música em um “mundo intersubjetivo comum de comunicação e ação social” (SCHUTZ, 1962, *apud.* SEGRE, 2020, p. 66).

O interesse aqui é mostrar que essas narrativas, como questionamentos, são material discursivo que atualizam as contendas atávicas que caracterizam a situação da região Norte, e da Amazônia, desde o processo de formação do Estado brasileiro, em 1822. Nisso, busco explicitar os pontos de vista dos artistas paraenses contemporâneos que são aqui citados – porque compõem a cena translocal –, que acionam a história de incorporação violenta da região ao Estado nacional, o marco inicial das ações de colonialismo interno, como um fator do desequilíbrio que caracteriza as relações entre estes elementos “regionais” e o campo nacional, o que se cristalizou em compromissos⁵ entre atores sociais da música popular em posições distintas no cenário musical nacional.

É fundamental entender ainda que esse processo musical marcado por um embate entre discursos é consequência de uma situação historicamente construída. Todavia, tomando a cultura como uma invenção, procuro lidar com as formas de criatividade e de convenção como fundamentais para entender como ocorre os processos de interação por meio das ações discursivas que se assentam nessa perspectiva histórica como recurso simbólico. No caso aqui tratado, a diferenciação é o elemento cultural que sustenta a incorporação de uma cultura musical por outros domínios, instâncias que convergem no fato de serem expressões que têm significados que são acionados para que haja o recíproco reconhecimento dos elementos comunicativos convencionalmente compartilhados. Por isso, adotei o pressuposto de que não existe uma realidade social fora das relações de constituição do simbólico, o que por sua vez resulta do processo de entendimento das condições contextuais manobradas pelos atores (WAGNER, 2012).

De toda forma, o que está na base dos discursos de crítica ao colonialismo cultural interno é a criatividade artística. Mas, como se trata de considerar a criatividade artística como processos sociológicos, porque se trata de ajuntamento da contingência da realidade exterior como motiva-

⁵ A momentânea aceitação de incorporação de um elemento externo ao grupo, como uma acomodação coordenada e interessada, ambivalente e tolerante (OGBURN; NIMKOFF, 1971). O semi-assimilado tem, portanto, apenas em potência a possibilidade de se tornar um assimilado.

ção para a criação, é viável considerar que os elementos que dão o mote, ou são matéria-prima para a produção musical, são também recursos discursivos, caso da temática amazônica como uma *realidade exterior* que se condensa em imagens, ações, objetos e comportamentos que atuam como motivação para a criação.

As interações notadamente dialética entre os artistas do *mainstream* da MPB e os artistas paraenses acabam por se constituir como uma atuação de escopo cultural, no sentido de que ambos artistas denotam leituras e veiculam mensagens com suas interpretações para agenciamentos de suas posições. Assim, tanto para os artistas paraenses como para os artistas do cenário nacional, esse contato é fator de incentivos à produção, inevitavelmente. Dessa forma, o que está em jogo é o acesso a oportunidades numa rede de cooperação, mas também de concorrência (SIMMEL, 2005; VANDENBERGHE, 2005; BOURDIEU, 2000).

Embora esses condicionantes estejam fora do artista, é ele que aciona aquilo que traz consigo como esse capital de motivação, ou seja, ele é o portador de uma faculdade criadora, mas que precisa de motivação. Dessa forma, o que cria certamente tem intentos de interação – notadamente dialética – com outros atores. No caso apresentado à frente, certamente foi isso que forneceu o material para a postura crítica ensaiada pelos artistas para questionar o grupo sonoro da MPB.

Ademais, é possível notar a condição de liminaridade em que se encontram esses artistas paraenses. A noção de liminaridade consiste em uma fase que compõe uma sequência de separação, margem e agregação. Trata-se de uma condição transitória na qual os indivíduos estão destituídos de suas posições sociais, ocupando um entre-lugar, espaço social indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente. Nesse processo, o que está na margem acaba por desenvolver certa complexidade, tornando-se, assim, independente. Na sequência, estabelece-se um novo agregado como agrupamento não formal, que é constituído por solidariedades sociais espontâneas entre os atores, a *communitas* (TURNER, 2013).

Assim, para os artistas paraenses que saíram da cena local, separando-se dela e do seu âmbito regional, estar em outra realidade sociocultural, uma realidade muito mais ampla e, por isso, mais complexa, certamente se manifesta numa condição de *estar-entre*; daí que o fato de suscitar questionamentos a essa sua condição de semi-assimilado demonstra que tais empenhos são praticados no sentido de buscar pertencer ao grupo.

E assim esses artistas constituem uma por atuarem em uma cena translocal, entendendo esta como uma noção que diz respeito a parte do mundo da canção popular paraense como um meio no qual os artistas que a compõem atuam em suas frentes de interesse, mas em outras espacialidades. Por sua vez, o que chamo aqui de mundo da canção popular paraense é inspirado no conceito de mundo artístico (BECKER, 2010). É uma formação social contemporânea caracterizada por certa estabilidade nas ações dos indivíduos que têm perspectivas socioculturais coincidentes ou aproximadas, e também conflitos, mas o que acaba por se tornar um importante elemento ligante. Disso decorre um ideal de solidariedade, esta a forma de interação preponderante nas formas de sociação entre os atores que formam redes de afiliações de grupo (SIMMEL, 1964).

Os pressupostos identitários, as formas comunicativas e as redes sociais tecidas nessa cena translocal convergem para uma *forma narrativa* deslocalizada, mas ainda assim entrelaçada ao *local*. Num contexto de interações virtuais que se manifesta em diversas plataformas de comunicação, o ciberespaço e as redes sociais virtuais são o meio de interlocução dos discursos convergentes se somam e adensam os questionamentos acerca da condição de ser um artista da margem localizado na centralizado, mas “tratado” ainda como um *outsider*.

Para acompanhar essa dispersão de dados, o recurso metodológico acionado foi a etnografia multissituada (MARCUS, 1995). Essa possibilidade é um recurso que se pauta em seguir os dados, as ações, os discursos, as narrativas e os próprios agentes. No entanto, a ausência de relatos diretos dos artistas aqui é preciso ser justificada, haja vista que acaba por constituir uma falta no

trabalho. Os relatos diretos não puderam ser auferidos devido à não correspondência dos atores contatados. Mesmo solicitando entrevistas por meio de mensagens em redes sociais, por e-mail ou em contatos diretos quando algum desses artistas se encontrava em Belém, não foi possível realizar os registros devido à ausência de respostas. De toda forma, procurei seguir suas atuações em diversos âmbitos do ciberespaço, cujo material auferido é o que foi aqui trabalhado.

Portanto, a invenção de uma cultura musical paraense na contemporaneidade acabou por desencadear problematizações sobre o circuito nacional que, vez e outra, se vale dessa premissa “regionalista” como dado de exotismo para incorporar e compor o mercado cultural da forma como lhe convém. No entanto, é isso que os artistas agora questionam. Como se trata de um campo social caracterizado por dissensões de contexto simbólico, cabe ressaltar que o mundo da canção popular paraense é também significação, e não apenas “espaço” delimitado, circunscrito, ou um contexto definitivo. Por isso, o entendimento das visões de artistas que vivenciam suas experiências na cena translocal possibilita que possamos ver as suas condições de existência em um espaço de negociações complexas, no qual se encontram à margem, os faz se sentirem - e se dizerem - colonizados no interior do Estado nacional do qual fazem parte.

Colonialismo interno e o caso brasileiro-paraense

O colonialismo interno diz respeito às ações de dominação e controle dos campos econômico, político, social e cultural no interior do Estado nacional, e como este estabelece relações de dominação com suas partes regionais constituintes baseada em ações de ocupação e conquista de áreas no seu próprio território. É um conceito que possibilita ajudar no tratamento da problemática das desigualdades que se manifestam no interior do território nacional, pois procura ressaltar, possibilitando a observação, os mecanismos que são acionados para a atuação do centro de poder sobre áreas marginais e a complexa relação de desigualdade (DEY, 2015; CASANOVA, 2003;

TORRES GUILLÉN, 2014).

É um conceito que está originalmente ligado aos fenômenos de conquista: as populações nativas que não são exterminadas passaram a fazer parte, primeiro, do Estado metropolitano colonizador; e depois, do Estado autônomo, que adquire a independência formal, mas manteve a ação de ocupação das regiões internas ao seu território. Portanto, mesmo dentro do Estado nacional emancipado ocorrem ações *imperialistas*, quando o grupo de dominação que se instalou no governo se impõe como “centralidade” decisória e se sobrepõe em expansão, sobre as demais áreas.

Ademais, o colonialismo interno é uma condição de nações subdesenvolvidas, haja vista que as situações de colonialidade do exercício do poder estão *pari passu* com o desenvolvimento do capitalismo. Isso instaura uma “condição dual”, a posição ambígua que se coloca sobre as regiões que nem são totalmente integradas, nem estão totalmente alijadas. Na esteira dessa condição de subdesenvolvimento vem os choques entre as ideias e discursos de modernidade da centralidade e arcaísmo da periferia, o que se materializa em formas de dominação praticadas pelos grupos e classes hegemônicos numa relação de dominação para exploração historicamente construída, cujo objetivo é controlar as diferenças culturais e os mecanismo de inserção (MIGNOLO, 2020; CASANOVA, 2007).

Embora os artistas não acionem a noção como elemento conceitual, o próprio conceito ajuda a entender seus discursos e narrativas que se escudam no processo histórico. Assim, essa construção histórica da noção de colonialismo interno e a sua prática é fundamental para a análise de falas e processos daqueles que têm lugar de fala privilegiado no mundo da canção paraense: os artistas e que se sentem colonizados em seus trabalhos e atuações no processo musical nacional. De fato, esses discursos acabam por dar uma legitimidade aos questionamentos levantados porque, primeiro, são emitidos por atores que estão no circuito nacional, ainda que como semi-assimilados, logo, são legítimos representantes da música paraense em esferas mais dilatadas; e, segundo,

porque são conhecedores da realidade amazônica, em suas vivências, apropriações estéticas e por estudos da história da região.

É a partir da análise da condição simbólica dos discursos questionadores de não pertencimento ao cenário brasileiro da música popular que se pode entender a significação que esses artistas paraenses da cena translocal dão a essa situação de controle e exploração efetivados pela centralidade da cultura musical nacional às produções e aos artistas oriundos de outras partes do país. Por isso, é preciso considerar que esses discursos são formados por elementos da razão prática, porque são demandas da constituição material - a história da participação da região da Amazônia na formação do Estado nacional brasileiro – inevitavelmente atreladas à razão simbólica, porque esta - como cultura - complexifica aquela (SAHLINS, 2003).

Historicamente, a região que hoje é o estado do Pará foi por muito tempo uma área apartada do Estado do Brasil, só passando a fazer parte do território nacional brasileiro após os traumáticos eventos que levaram à anexação compulsória ao Império do Brasil, em agosto de 1823.⁶ A historiografia aponta que se aplacou uma visão geopolítica de cunho utilitarista sobre a região da Amazônia desde a época colonial, o que foi justificado por ser o único recurso para que ela compusesse o projeto colonial português e, posteriormente, aqueles levados a cabo pelo Brasil como Estado nacional independente (SAMPAIO, 2003; RICCI, 2003), o que se manteve nos projetos que seguiram à instauração da República e ao longo do século XX (SECRETO, 2010; PETIT, 2003).

O desenrolar desse processo no século XX é significativo para entender como o ideal republicano de unidade nacional já nasceu tendo que enfrentar as contradições regionais. Já na Primeira República a difusão das propostas e ações de integração regional para a consolidação do Estado nacional se viu como um projeto contraditório: ter que acionar as singularidades dos povos

⁶ Em linhas gerais, em 1621 foi criado na região uma administração separada do Estado do Brasil, e que estava diretamente subordinada à Portugal, o Estado do Maranhão e Grão-Pará, cuja sede era em São Luís. Esse foi extinto em 1751, quando foi instaurado o Estado do Grão-Pará e Maranhão, com capital em Belém (SAMPAIO, 2003).

nativos e as paisagens naturais para a constituição de um imaginário nacional significava ter que, ao mesmo tempo, consolidar a centralidade dos estados “sudestinos” que se haviam destacado no alvorecer do processo de construção do sistema federativo. Portanto, a hegemonia dos centros mais poderosos – o estado de São Paulo, notadamente - e o prejuízo dos menos poderosos – do Nordeste, e mais ainda do Norte - deu o tom para o desequilíbrio na relação de forças regionais (FAORO, 2000).

Na primeira metade do século XX é inventado o Nordeste como um discurso regional que se intensifica como parte do processo de “separação” do Norte, tornando-se um espaço que resultou da articulação das elites regionais preteridas pelo Estado Nacional para fazer frente à progressiva subordinação da área em relação ao sul do país, notadamente São Paulo. A partir de um dado específico – a questão da seca na região -, desde o final do XIX acabou por ser tomada como um potencial elemento para a constituição de uma identidade regional: antes Nordeste era apenas área de atuação da Inspetoria de obras Contra as Secas, que acabou por ganhar no discurso das elites um conteúdo histórico, político, econômica, cultural e artístico; e assim o Nordeste é inventado como um espaço regional dotado de características precisas que foram sendo acionadas ao longo dos anos no processo de legitimação da região (ALBUQUERQUE JR., 1999).

Da mesma forma, o Norte acaba por ser inventado, também, a partir de elementos designados e que passaria a compor os seus elementos discursivos da “distância” da região em relação à centralidade do Estado nacional, numa situação colonial que do passado se estende ao presente: antes, de Portugal, atualmente, do Brasil (LOUREIRO, 2022). É essa história de distância, abandono e exploração, que teria resultado em um isolamento da região que subsidiou uma formação social peculiar que os artistas como ponto de partida para o estabelecimento de uma cultura musical precisa, o que também foi acionado em outros campos das artes, como o teatro, a pintura e o cinema (LOUREIRO, 1991; CASTRO, 2011). Essa condição de alijamento teria se consolidado

como o fornecedor dos elementos sociais e culturais acionados pelos atores do campo cultural, imprensa e mediadores culturais para a formatação de uma estética musical paraense-amazônica que se sedimentou no meio artístico paraense como o produto de uma memória social que se mantém por meio da ativação da ideia de sobrevivência como fruto da resistência (CASTRO, 2011).

Portanto, ao longo da trajetória da relação do Estado nacional com região amazônica o eixo foi essa condição de reconhecimento de um pertencimento incompleto e problemático, mas necessário. Por isso as produções se pautaram nessa lógica da reação. No entanto, agora em um contexto de interação global, de transformações e identitárias e processos sociais dinâmicos e complexos, a relação da região com o Estado nacional se viu colocada em outro patamar; mas, ao que indica o que se segue, no caso Brasil – Amazônia, é perceptível um momento complexo, de transição e agenciamentos originados de diversos pontos.

Colonialismo interno, canção popular paraense e a condição amazônica

O mundo da canção popular paraense é uma totalidade totalizante composta por diversas partes, que pode ser pensada como invenção de um grupo sonoro, os atores e agentes que dinamizam o processo musical. A cena local constitui uma das dimensões desse mundo. Nesse âmbito, as questões relativas à percepção do colonialismo cultural interno são praticamente inexistentes. Por que? Porque os atores ainda alimentam, e atuam nesse sentido, a necessidade de incorporação dos seus trabalhos no circuito nacional, como demonstram os últimos anos: expoentes da cena bele-mense saíram da cidade ou têm realizado contatos mais regulares com músicos do *cast* nacional a fim de consolidar a relevância da produção local para o mercado nacional.

Com a firmação de uma cena paraense translocal, esse colonialismo se mostrou de forma clara. É por isso que, do ponto de vista da cultura musical, as rotulações que os artistas paraenses fazem da *música regional* para os próprios não se sustenta, o que significa que se trata - ainda se-

gundo eles - de um discurso que é usado como forma de controle para suas produções e atuações. Mas, o que é inegável é que esses artistas agora podem emitir seus discursos, também, a fim de fazer frente a essa leitura feita sobre eles.

Obviamente, a cultura musical é uma parte do campo social, do qual as questões econômicas e políticas também são componentes. Logo, é necessário atentar a esses campos, que também tem suas ideias de *Brasil*. Mas, aqui interessa aqui o âmbito cultural, as questões simbólicas nas narrativas discursivas sobre canção popular e seu processo musical. Observando essa esfera, é notório que a cultura musical de outros lugares é ainda regional para quem diz o que é *música brasileira*, MPB – tanto é que reportagens, eventos e premiações nacionais destinam um espaço a essa produção, no estilo Revelação Regional ou algo nesse sentido. Isso quer dizer que a *música regional* é paralela à *música brasileira*, haja vista a forma como essa evoca aquela.

Essa visão sudestina pautada na valorização do pressuposto exotismo amazônico na canção popular vem de longa data acompanhando os artistas que saem da região para se instalarem no eixo Rio-São Paulo. É o caso de citar a trajetória do mais emblemático músico paraense, o Maestro Waldemar Henrique, que saiu de Belém se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1933, onde ele próprio se anunciou como o realizador da música amazônica, objetivamente impellido pelos anseios dos atores do campo cultural que, na época, estavam à frente da renovação cultural brasileira proposta pelo Movimento Modernista de 1922. Era uma demanda colocada aos intelectuais procurar e viabilizar canais para as expressões identitárias originais do Brasil profundo, e o Maestro foi um achado, como o emissor dos temas de um primitivismo esteticamente tratado, e objetivamente interessado, que foi ao encontro dos interesses dos Modernistas (MOREIRA, 2011).

Nos anos 1950, 1960 e 1970 temos outro expressivo exemplo de ajustamento de um artista regional, paraense, ao mercado musical nacional, com a saída de Ary Lobo de Belém e seu estabelecimento no Rio de Janeiro, em 1950. Ele também teve em sua trajetória atuações no circuito

nacional de música popular que foram pautadas nas suas produções com recorrentes referências à temática regionalista, embora como *música nordestina* – o que é emblemático para ilustrar a gradação em relação ao centro da cultura brasileira; o Nordeste é mais perto. Um elemento a mais a ser incorporado aí é que Ary Lobo começa a atuar e se destacar na centralidade no momento em que a televisão passa a ser o principal meio de difusão midiática, junto à afirmação de uma indústria fonográfica (COSTA, 2014).

Essas duas citações são fulcrais, porque se trata de artistas que, embora de escopos musicais diferentes, são figuras emblemáticas na música popular paraense, revisitados e relidos constantemente. O que é comum neles é que tiveram que ir para o “sul maravilha” para que seus trabalhos pudessem ser conhecidos. Mas, ainda assim, não figuraram – e nem figuram – como artistas nacionais, pois a temática regionalista foi o que sustentou e justificou a aceitação de ambos no circuito “sudestino” – o que equivale ao brasileiro - como chancela para que pudessem ter seus trabalhos espalhados dali para outros lugares. Portanto, ser artista brasileiro para o nortista era ter que fazer música da Amazônia, ter que mostrar esse lugar, utilizar a temática regionalista em canções e em discursos musicais midiáticos como capital cancional nas negociações para o estabelecimento de uma carreira no processo musical nacional.

Concomitante à formação da MPB – final dos anos 1960 e década seguinte, e também encetada por intelectuais locais que procuravam um Pará profundo, notadamente o poeta Ruy Barata e seu filho Paulo André Barata (COSTA, 2008; SILVA, 2010) -, foram acionados os elementos nativos amazônicos para a sustentação de uma música popular paraense, regionalista, cuja base eram elementos da Natureza da região. Isso se mostrou pertinente e operacional em grande medida nas décadas seguintes, com devidas adaptações aos contextos em que foram acionadas. De fato, ainda hoje isso é tomado como eixo das leituras do que seja esse paraense regional amazônico.

Colonialismo interno e a canção popular paraense contemporânea

Nos anos 1980 temos outro momento nessa trajetória da música popular paraense em suas tentativas de ingresso no circuito nacional, mas dessa vez uma chancela do próprio *mainstream* da MPB, como uma missão civilizatória de “emepebelização” dos processos musicais regionalizados. A Feira Pixinguinha foi um evento que fazia parte do Projeto Pixinguinha. A primeira edição aconteceu em junho de 1979 em Brasília, e a segunda em janeiro de 1980, em Belém do Pará. Em seguida foi para Salvador. Desse ponto já se pode ressaltar a carga simbólica do evento, o seu projeto como geocultura: a integração nacional da cultura musical, ao sair Brasília, a cidade construída para ser o elo entre o Brasil e o Norte do país, aportar em Belém e seguir para o Salvador, integrando a região da Amazônia ao Brasil. A cidade de Belém – então a Metrópole da Amazônia – parece ter sido escolhida como ponto de largada para a integração da música regional amazônica ao processo musical nacional (MOREIRA, 2014; 2021).

O objetivo do evento era dar voz e vez às produções musicais de um Brasil profundo, longínquo, distante dos grandes centros. Essa proposta de ir buscar as músicas dos lugares mais distantes dentro do Estado nacional brasileiro, uma ação de política cultural de Estado, haja vista que foi levada a cabo pela FUNARTE, fracassou, pois não frutificou em que artistas locais ingresassem no circuito nacional. Todavia, teve uma consequência importante: deu consistência para a formação de uma cena local de canção popular na cidade no decurso da década, o que afirmou o projeto de uma música regional – e regionalista -, haja vista que os envolvidos no evento se depararam com a dificuldade de ingresso no circuito nacional, o que, todavia, ainda era parte do projeto (MOREIRA, 2014; 2021).

No decurso dos anos 1990, no contexto de afirmação dos processos de globalização, e certamente como uma resposta a isso, ocorre uma pequena mudança na proposta. Agora, já não é sair para a centralidade nacional, mas, sim, galgar lugar no espaço global. E, de novo, voltam-se os

olhos do grupo sonoro local para as tradições musicais, objetivando-as como matéria-prima para um regional modernizado, globalizado, composto por elementos externos que foram apropriados e trabalhados de acordo com as possibilidades ditadas pelo sincretismo, termo preciso que possibilita entender a relação entre os elementos artísticos na relação globalização-localização marcada por metamorfoses, hibridismo, fluxos, acelerações e confusões (CANECVACCI, 2013; HANNERZ, 1996; BECK, 2018).

E os atores da cena local passaram a utilizar o regionalismo de outra forma, haja vista que o processo de globalização requeria que fosse desse jeito: abandonar o nacional e lançar-se ao universal por meio do mais emblemático mote, a “marca” Amazônia. (Embora o regionalismo seja um recurso que funciona apenas no âmbito do nacional). O problema com o nacional, então, se manteve. E ficou claro que o circuito nacional ainda tinha controle sobre as formas de acionamento dessa música local que se pretendia massiva, e que também não podia prescindir da Amazônia. Atento a isso, o mundo da música popular paraense, via aparato de Estado e atuações de mediadores culturais, inicia negociações para que se destine um lugar para a cultura musical paraense/amazônica no mercado nacional. E assim é criado mais um mecanismo que potencialmente vai lançar a música paraense no circuito nacional, o Terruá Pará.

Nos anos 2000, para dar vazão à demanda reprimida de artistas da região e atenuar o tensionamento identitário entre Estado nacional e a Amazônia, foi idealizado, projetado e realizado o evento que pretendeu reunir “todas as manifestações musicais do estado” para propagação e divulgação dessa cultura musical, o festival Terruá Pará. Sua finalidade era legitimar a invenção da cultura musical moderna do estado retomando a tradição, mas assentado no que poderia ser feito de amazônico-brasileiro. Capitaneado pelo Estado por meio do governo paraense, o Terruá se mostrou operacionalmente eficaz como controle e convencionalização da cultura paraense. E a sua consequência principal foi o estabelecimento de uma cena paraense translocal no sudeste do país

formado por artistas que se destacaram no Terruá (MOREIRA, 2022).⁷

O que chamo de cena paraense translocal é uma formação social que tem certa estabilidade na atuação em trabalhos musicais, cujos artistas, embora radicados em outro lugar, tomam como lugar referencial a cidade de Belém e a cultura musical paraense. O acionamento de uma linguagem característica que eles efetivam no interior de um processo no qual estão como potenciais participantes é um dado significativo nessa relação paradoxal – nem definidos como pertencentes, como veremos a frente, nem completamente alijados - que mantém como o cenário nacional.

Sabedores que isso decorre de um processo histórico marcado pela desigualdade e por ciclos de valorização e depreciação da região, suas perspectivas, obviamente, são influenciadas pelas condições momentâneas. Por isso, diferentemente de outros agentes, esses artistas são dotados de uma postura crítica, haja vista que, como artistas da música, do ponto de vista antropológico são nativos intelectuais (NAVES, 2010). Portanto, não são apenas “artistas da música” porque produzem discursos, são formadores de opinião que vivem no mesmo contexto cultural daqueles que consomem suas produções. Logo, o meio social que tem acesso aos seus discursos é formado por atores que estão no mesmo contexto convencional no qual circulam as informações, opiniões e narrativas dos artistas⁸ - notadamente no ciberespaço.

Para iniciar a análise do processo observado, cito a fala do produtor e músico paraense Marcelo Damaso:

Nós, daqui de cima, sentimos que o Norte muitas vezes é deixado de fora da conversa quando se fala sobre a nova música brasileira. De um tempo pra cá até que isso vem mudando, mas por que? O Brasil (ou o Centro-Sul) passou a olhar com mais carinho pra cá pra cima? Ou continua vendo nossa região como uma

⁷ É válido notar que houve atuações de artistas em incursões particulares, em festivais ou outros espaços. Por exemplo, o cantor Pedrinho Callado teve uma experiência translocal, uma consequência do fato de o cantor Lula Barbosa ter apresentado uma canção de autoria de Pedrinho no programa da TV Cultura nacional Senhor Brasil. Após isso, é também resultado de articulações que envolveu vários agentes, o cantor paraense foi convidado para programas de TV de âmbito sudestino e nacional, e também apresentando shows.

⁸ É importante notar que os artistas que aqui aparecem, por exemplo, têm formação universitária, oriundos de classe média e atuantes no circuito intelectual e artístico de Belém.

terra exótica para desanuviar de algumas fronteiras estéticas criadas no Sudeste? Ou será que nossos artistas, produtores e agentes do mercado da música na Amazônia estão criando uma nova estética artística e de mercado? [...] A grande rede de computadores é para todos, inclusive, para quem pretende incluir o Norte em suas ações.⁹

A fala acima é parte de um texto de divulgação do *Music In The Tablet*, evento *online* realizado entre os dias 26 e 31 de outubro de 2020, no canal do Festival Se Rasgum no *YouTube*. Em forma de mesa-redonda, o painel intitulado *Independência ou Norte: a Amazônia Legal dentro da música brasileira* foi mediada pelo acreano Diogo Soares, com as intervenções de Luciana Simões (organizadora do Festival BR 135, do Maranhão), Anne Jezion (cantora, do Amazonas) e Ná Figueiredo (produtor e empresário, do Pará).¹⁰

O objetivo foi discutir e ouvir sobre a condição dos artistas das cenas amazônicas contemporâneas no quadro nacional. Do texto, cabe destacar a posição enfática de Damaso de que a Amazônia, ou a música da Amazônia, não é levada em consideração pelo Brasil, a não ser quando se trata de ressaltar o seu caráter exótico a ser submetido à autoridade do mercado e da cultura musical brasileiros. Essa sua postura crítica, embora não os nomeie, dirige-se aos agentes e mediadores culturais sudestinos, mediadores que estão e atuam na produção cultural de música, isto é, na sua simbolização. Sua narrativa crítica se posiciona contra essa noção de exotização como modelo que define o que é a música da Amazônia, pois trata-se de uma reducionismo que historicamente oculta e oblitera a compreensão do processo musical dessa parte do Brasil.

Essa ideia de exotização como elemento de controle cultural é oriunda do século XVI, como parte do modelo colonizador europeu praticado nas Américas, quando se estabeleceu que a música não europeia fosse tomada como uma exceção no contexto de expansão da cultura euro-

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnIVFcZoIY4>. Transmitido ao vivo em 28 de out. de 2020.

¹⁰ *Idem*.

peia. No entanto, a partir do século XVIII a Europa buscou valorizar o exótico, juntando cada vez mais dados e material colonial que, segundo os meios artísticos europeus da época, se apresentavam como pitorescos e que poderiam servir de matéria-prima original para a *arte europeia* e para o consumo metropolitano. Assim, essa ideia de pautar produções artísticas a partir do exótico acompanhou o início do processo de colonização europeu no continente americano (ACOSTA, 1989).

Mas, retomemos a fala de Damaso. Notamos que ali há uma detecção interessante por parte do autor, quando ele se contrapõe aos fazedores de música estabelecidos no Sudeste: tomar o potencial exótico da região continua sendo a única forma de – permitir – ingresso de artistas na esfera da centralidade musical brasileira. Todavia, cabe redimensionar essa assertiva, haja vista que essa exotização é constituinte das relações entre os artistas da região – por suas próprias evocações das peculiaridades regionais, da identidade, da noção de fronteira e da etnicidade – e o grupo sonoro nacional.

Como colonizados no interior do Estado-nação brasileiro, os artistas paraenses seriam, então, integrantes de um grupo distinto do escopo “nacional”, o que todavia parece ser um ponto incontornável e, em determinados momentos, o único para incursionar em um circuito fechado. Notamos na fala do produtor Marcelo Damaso que é recorrente o debate acerca dessa questão, o qual agora ressurge em um contexto no qual as interações ocorrem de forma instantânea. Importante é notar que a complexidade da relação histórica da centralidade do país com o *resto*, tomando como fio a formulação do problema da inserção da música popular da região amazônica brasileira aparece como uma reivindicação concreta.

Como um agente autorizado a emitir um discurso questionador, Damaso aponta que o Brasil do sudestino passou a ver com outros olhos o Brasil nortista, o que pode ser explicado por uma necessária busca por exotismo como matéria-prima, o que já havia sido aventado pelos próprios artistas que incursionaram no circuito nacional se utilizando dessa “nova estética artística” como

produto para o mercado musical.

Interessa tomar esse fato como preâmbulo porque a fala antecipa os questionamentos que os artistas da cena translocal que aqui são tratados. De fato, já se nota aí a situação contraditória de usar o regionalismo em seu exotismo estético como capital para ser utilizado no mercado ao qual pretendem compor, mas ao mesmo tempo procurando dele se emancipar. Na prática, isso se mostra como o uso controlado da perspectiva do potencial exótico – vide a atitude carimbozeira¹¹ na construção performática de vários artistas que *paulistanizaram*¹² a música paraense.

O guitarrista, cantor e compositor Felipe Cordeiro é um dos mais emblemáticos artistas dessa cena translocal. Nos últimos anos ele tem atuado como um artista de guitarrada,¹³ gênero local que foi reinventada como modo de simbolização da música paraense contemporânea. Falando sobre um evento festivo de caráter massivo que ganhou impulso por conta da onda de releitura e ressimbolização da guitarrada - a Festa Lambateria, que se tornou o Festival Lambateria -, disse o músico:

A cidade vive um momento de efervescência musical [em 2017]. Talvez estejamos no melhor momento. A música do Pará é reconhecida fora e dentro de casa, isso nunca aconteceu antes, isso é difícil e é uma conquista. Isso tem a ver com o acúmulo de várias gerações lutando por isso. Uma hora seria inevitável, pois realmente nossa música é uma das mais interessantes que existe.¹⁴

Os momentos de efervescência criativa são de fundamental importância para que ocorram renovações no campo social (DURKHEIM, 2000). E na cena de música paraense efervescência cultural é uma expressão indissociável, compondo um imaginário artístico que rememora aos anos

¹¹ Do ponto de vista epistemológico, é uma ação tanto de invenção e reinvenção quanto de descoberta que performatiza em atualização a positividade do carimbó pelo acionamento da sua modernização estética – sonoridade, uso de roupas floridas e coloridas, estilizadas, adornos, colares, instrumentos “artesanais”, etc. - e discursiva, que passou a ser recorrentemente acionada principalmente após sua patrimonialização (MOREIRA, 2021).

¹² Um interlocutor da pesquisa se referiu a esses artistas da cena translocal como os “paulistanos da música paraense”.

¹³ A guitarrada é um tipo de música instrumental. Não é uma canção popular, ainda que em algumas haja letra, na verdade, um ou dois versos, ou um refrão que se repete ao longo da peça musical, como mote ou contraponto (ou “contracanto”) à música. Sobre guitarrada, cf. CASTRO, 2012; MOREIRA, 2022.

¹⁴ “A guitarrada conquista mais espaço no Brasil”. Jornal O Liberal. Belém, 24 set. 2017 (Caderno Magazine).

1980 (MOREIRA, 2014). Retomado em outro contexto, neste início do século XXI continua sendo definidor, como um discurso legitimador evocado pelos artistas da ponta do processo musical contemporâneo – translocal e local, ressalte-se.

Na sua fala nota-se um artista regional já inserido no circuito nacional. Comentando sobre a cena de Belém, ele ressalta que essa continua sendo um gerador contínuo de trabalhos artísticos devido ao significativo número de atividades culturais, uma efervescência que agora retoma, em reinvenção, a tradição da guitarrada. Foi como músico de guitarrada que Felipe Cordeiro¹⁵ ingressou no circuito nacional, estabelecendo interações e conexões com vários artistas já reconhecidos no cenário da MPB, como Arnaldo Antunes, Nina Becker, Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci. Isso é importante de ser destacado porque se trata de estabelecer esses contatos com estabelecidos no cenário nacional da música popular, e não com integrantes de algo como uma “nova MPB”, o que obviamente se apresenta como um elemento de aceitação e ratificação do seu potencial pertencimentos ao cenário da música brasileira.

Essa fase segue-se ao seu segundo disco, sugestivamente chamado de *Kitsch Pop Cult*,¹⁶ trabalho que, por sua vez, substituiu completamente a proposta cancional de verve “emepebística” contida em *Banquete*,¹⁷ seu primeiro álbum. Nesse último, predomina em suas composições o estilo canção, influência da sua base de formação, a escola da MPB tradicional. Com composições autorais trabalhadas nessa linha, o disco tem a participação de destacados artistas amazônicos, do Pará - Vital Lima, Lívia Rodrigues, Andréa Pinheiro, Arthur Nogueira, Mel Ribeiro, Renato Torres, Alba Maria, Floriano Santos e Olivar Barreto - e de outros estados da região, como Karina Ninni,

¹⁵ Filho do músico Manoel Cordeiro, com quem também fez vários trabalhos, como o álbum *Combo Cordeiro*. Com 10 faixas, o disco reúne música eletrônica, música experimental e guitarradas. Participaram os percussionistas Thomas Herres (carioca) e Márcio Teixeira (paulista), do saxofonista Thiago França (mineiro) e dos guitarristas Kiko Dinucci (paulista) e Fernando Catatau (cearense). CORDEIRO, Felipe; CORDEIRO, Manoel. *Combo Cordeiro*. CD. YB Music, 2017.

¹⁶ CORDEIRO, Felipe. *Kitsch Pop Cult*. CD. Ná Music, 2011.

¹⁷ CORDEIRO, Felipe. *Banquete*. CD. Ná Music, 2010.

do Amazonas, e Patrícia Bastos, do Amapá - interpretadas em “desvarios e amazonidades.”¹⁸

Dessa forma, é pelo campo estético que numa intenção de identidade que esses artistas retomam o mito da resistência cabocla como fator de inserção ao escopo da música popular nacional. Novamente, a identidade amazônica parte da utilização da experiência estética como experiência social. Essa referência constante à identidade amazônica é ainda carregada como mote reativo, e no caso dos artistas da cena translocal, isso é fruto das suas condições de semi-assimilação.

No mundo da canção popular paraense, ou seja, no meio dos artistas que o compõem e que estão na cena translocal da canção nacional, essa situação de semi-assimilado ao circuito musical nacional deu o material para manifestações baseadas nas suas detecções de que há um colonialismo interno. Pelas próprias características dessa formação social que se estende em rede e aparece como uma esfera da cultura musical paraense ligada a cena local, mas também difusa no mundo globalizado, os questionamentos sobre essa condição de semi-assimilados têm uma função precisa, que é relacionar ao contexto mais amplo as suas práticas performaticamente assentadas em localismos.¹⁹

No início da segunda década do século XXI, o mundo da canção popular paraense se viu em uma situação de ambiguidade, pois os artistas paraenses que *sairam* do Terruá Pará e formaram uma cena translocal tiveram que acatar a disciplinarização das suas produções, propostas estéticas e atuações performáticas e instrumentais como condição de inserção, o que significou destinar uma

¹⁸ Novamente aqui temos um objeto agente: ao produzir o CD Banquete com essa proposta, Felipe Cordeiro acionou uma rede de artistas do mundo da canção, possibilitando que assim fossem estabelecidos vários processos de sociabilidade que especificamente se desenrolaram como atuações no processo musical da cena local. Dessa forma, o capital social de cada artista localizado no cenário se consolida como recurso de ativação da sua rede, quando aciona ou é acionado.

¹⁹ Embora aqui se trate de uma questão de embate entre o regional e o nacional, isso está ligado à globalização, haja vista que temos aí uma consequência do processo de espacialização por meio do uso de elementos de identitários para interação, no qual uma cultura periférica procura se colocar no âmbito de uma cultura nacional por meio do recurso ao localismo amazônico. Para o processo de globalização é fundamental considerar as questões de localismo identitário (SANTOS, 2002; HANNERZ, 1997).

modernidade às suas músicas ainda dotadas de elementos regionalistas. E, novamente, recorre-se ao uso do potencial exotismo. Todavia, agora não se tratava de um controle por se considerar tal cultura musical dotada de uma inferioridade musical em relação à produção nacional, mas sim de que era necessário o controle convencional pela diferenciação. Ou seja, não estava a música paraense em uma condição de música *menor*, de conteúdo desprezível, mas sim que esta é *diferente*, e isso deveria ser o seu mote, a sua estética, o que possibilitaria a aplicação de uma segmentação, por parte do grupo sonoro da música brasileira, da ordem da construção social – e não cultural –, pois assim se constrói a hierarquização dos gêneros musicais (WAGNER, 2012; FRITH, 2004).

Mas, onde entra essa perspectiva dos semi-assimilados, dos artistas da cena paraense translocal quando resignificam a história do colonialismo interno no campo musical contemporâneo? O festival Terruá Pará procurou mostrar a *nova* música paraense para o Brasil. Da seleção de artistas e gêneros que compuseram o evento, alguns vingaram. Essa era a finalidade da empreitada do produtor do evento Carlos Eduardo Miranda, um gaúcho e importante nome da cena nacional dos últimos anos, quando foi contratado pelo idealizadores do festival Terruá para “fazer” a música paraense decolar, organizá-la e, assim, apresentar seus frutos (MOREIRA, 2021). A edição especial do Terruá Pará, em 2012,²⁰ consolidou como epítomes da música paraense – os potencialmente assimilados pelo mercado nacional - Lia Sophia, Gaby Amarantos, Felipe Cordeiro, Manuel Cordeiro, Luê Soares, Natália Matos.

Pautando suas estéticas musicais inicialmente pelo carimbó, pelo brega paraense e pela guitarrada, nos últimos anos esses artistas procuraram relativizar essa associação estrita com o regionalismo na música, pois angariam significativo capital social, o que lhes impôs que passassem a buscar meios para serem assimilados pelo circuito nacional. Mas a ligação de seus nomes a essa estética musical regionalista já estava fortemente assentada. E foi isso que os fez agir no sentido

²⁰ As outras edições foram nos anos 2006 e em 2011 (MOREIRA, 2021).

de questionar essa posição ambivalente, porque se viram colocados em uma *caixinha do regional* no mundo da música popular brasileira.

Vejamos o caso da cantora Lia Sophia. Ela é, certamente, o primeiro grande destaque da música paraense nos últimos anos no circuito nacional, participando de novelas e programas de televisão da Rede Globo. Isso porque em seu trabalho criou um meio termo para a modernização do regionalismo paraense – na verdade, o acionamento de elementos narrativos, imagéticos e discursivos amazônicos nem tão novos, mas agora relidos e reinventados como uma nova estética.



Lia Sophia sobre um curimbó: a filha da floresta em registro de sua atitude carimbozeira. Fonte: Instagram da cantora. Mas essa imagem ilustra reportagem dos jornais O Liberal (Belém do Pará) e A Tarde (Salvador).

A fotografia estampa uma reportagem sobre o disco *Não Me Provoque*²¹, lançado em 2017. Para os agentes do grupo sonoro nacional da música popular, ser artista da Amazônia em processo de ingresso ao cenário nacional requeria o uso de narrativas cancionais e performáticas localizadas. Na imagem acima, há uma performance da artista paraense citando elementos regionais, um

²¹ Por esse trabalho, a cantora foi indicada para concorrer ao Prêmio da Música Brasileira de 2018, na categoria Regional: Cantora. Como se pode ver, ainda aqui está a gradação para se tornar uma integrante do circuito nacional sem qualificadores, aceita pela cantora como parte do seu processo de inserção no circuito nacional.

curimbó²² e um colete de penas que remete a adornos da indumentária indígena. Assim, o recurso à indigeneidade como remissão às coisas da Amazônia é uma construção que se mostrava necessária naquele contexto de aproximação ao *maisntream*. O resultado dessa sua atitude carimbozeira, da sua atuação em função da *modernização da indigenização*, foi que o seu trabalho passou a ser consumido em diversos meios, inclusive nas festas *cults* “sudestinas” como um “carimbó de pista”.²³

A música de Lia Sophia, até então, não pôde prescindir dessa associação à temática identitária regionalista porque essa era uma condição colocada a ela. E isso foi, naquele contexto, inclusive motivo de questionamentos sobre essa sua proposta de tentativa pop contida nas canções *Incendeia e Hashtag*. Por outro lado, o autor da reportagem enaltece “Eu me chamo Amazônia”, faixa na qual a cantora se junta ao violonista paraense Sebastião Tapajós. Para o jornalista, nessa faixa está o que há de mais positivo: o sentido de um amazônida fazer música é exaltar a sua identidade “nativa”.²⁴ Como se vê, os mediadores culturais, como supostos porta-vozes da legitimidade do discurso, atuam com bastante peso no direcionamento das produções musicais de fora da centralidade ao incitar a visada nativa como capital cancional²⁵, o que ilustra a letra da canção abaixo:

Eu Me Chamo Amazônia²⁶

Composição: Lia Sophia

Não me provoca

Eu sou filha da floresta

E se o vento me sopra

²² Tambor que dá nome ao ritmo/dança/gênero do carimbó.

²³ “Lia une discurso ao ritmo em seu quinto álbum”. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/lia-so-phia-une-discurso-ao-ritmo-em-seu-quinto-album-1.1562628>. Acesso: 07 ago. 2019.

²⁴ Idem.

²⁵ Isso remete, considerando devidamente os contextos, à atuação da cantora Fafá de Belém no disco Tamba-Tajá, do ano de 1976. Sobre a questão ver: MOREIRA, 2014.

²⁶ SOPHIA, Lia. *Não Me Provoca*. CD. Gravadora Vida Criativa, 2017. Faixa 5. Part. Sebastião Tapajós.

Eu faço pororoça
 Quando o vento me chama
 Eu balanço a floresta
 Sou rainha
 A lua me guia
 O tambor me atiça
 Eu sou dona da festa
 Não faço cerimônia
 Eu me chamo Amazônia

Vejam os casos da cantora Natália Matos. Residente em São Paulo já há vários anos, a cantora se coloca como uma cantora amazônica. Isso se manifesta no contexto dos shows “Vertentes do Mesmo Rio”²⁷ do qual também participaram as cantoras amazônicas Patrícia Bastos (Macapá), Márcia Novo (Parintins) e Karine Aguiar (Manaus), artistas que também trafegam ou residem na “centralidade espacial” da música popular brasileira. Todavia, Natália Matos procura ressaltar que está em constante contato com a cena de paraense, como frisou em show na cidade de Belém em 2018, quando apresentou o disco *Não sei fazer canção de amor*²⁸.

Em seu trabalho, a artista incursiona por uma trilha mais cosmopolita, o que se reflete nas suas produções. Essa perspectiva é fruto do distanciamento das associações do seu trabalho ao regionalismo e do neo-regionalismo²⁹ que marcou os trabalhos anteriores. Dessa forma, embora

²⁷ O “Projeto Vertentes do Mesmo Rio” foi uma idealização do músico Manoel Cordeiro com apadrinhamento da cantora Fafá de Belém. O objetivo do projeto era mostrar os sons da Amazônia em São Paulo, debater e divulgar as origens caboclas dos sons da música popular feita na região. Realizado em 2018 em São Paulo, o show contou com dez artistas oriundos dos estados Pará, do Amazonas e do Amapá.

²⁸ MATOS, Natália. *Não sei fazer canção de amor*. CD. Independente, 2017.

²⁹ Um tipo de remissão ao regionalismo que se sustenta em uma perspectiva referencial mais dialógica com o universo global, que aciona as diferenças regionais, mas não apenas como um dado reativo, estático, e sim como eloquência, dinâmica, marca do contexto de interações sociais pelos processos globalizadores.

a artistas acione em seus discursos midiáticos os elementos da música regional – brega paraense, carimbó e a guitarrada - ela procura ressaltar que faz música brasileira. Notada a ausência do “regionalismo” em seu trabalho, ela assim comentou sobre isso:

Quando eu lancei meu segundo disco, o Não Sei Fazer Canção de Amor, a assessoria, na hora de vender, recebia feedbacks como “Mas e aí? O que ela tem de música paraense no que ela faz?” É difícil ser quase obrigado a soar “paraense”. Na época, isso foi um tanto chocante para mim. Eu sempre dialoguei com as pessoas de todas as áreas. Eu nasci dançando carimbó. Quem mora no Pará, aprende o brega por osmose (risos), então é muito natural que isso esteja de alguma forma na minha obra. Vai do meu inconsciente para as minhas canções. Está na forma como construo minhas melodias, no meu olhar... Mas não precisa ser unicamente isso em termos estéticos. Eu me vi tendo que justificar para algumas pessoas o porquê de não soar tão “amazônico”. O desafio é justamente estar sempre em movimento, transformando inclusive o que é uma referência tradicional. Eu acho que minha música atravessa essas fronteiras. Muitas gerações, inclusive as de Fafá [de Belém], Leila Pinheiro e do próprio Jaloo, já se fazem maior do que o próprio regionalismo. Ele está no nosso olhar, nas nossas referências, mas não necessariamente a gente precisa soar assim. A construção da sonoridade é sempre mais ampla e sempre ultrapassa essas fronteiras.³⁰

Nota-se aqui que Natália enseja uma crítica a essa imposição sudestina de que os artistas da Amazônia têm que fazer música regional para que sejam aceitos no circuito e no mercado nacional. A sua justificativa para seu comentário como postura crítica está pautada no questionamento às ideias de fronteira como delimitação espacial e cultural no interior do Estado nacional brasileiro. Como dado legitimador, ela faz referência às atuações nacionais da cantora Fafá de Belém, já nos anos 1970. Dessa maneira, busca referendar a música popular paraense contemporânea por meio de um mote fundacional.

Para ela é importante que se saiba o *de onde ela veio*, mas isso não deve ser um impeditivo, uma condição para que artistas de fora do centro sudestino tenham que por obrigação, fazer uma musical regional com uma estética peculiar, o que foi o recurso acionado há décadas, mas que

³⁰ “Natália Matos fala sobre primeiro show no Rio de Janeiro e os estereótipos associados à música paraense”. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/01/16/natalia-matos-entrevista-show-rio-janeiro/>. Acesso: 21 mar. 2020.

agora já não tem a mesma a força simbólica para impulsionar as carreiras e trajetórias. (Ressalvas ao caso de Gaby Amarantos e Lia Sophia, que foram incorporadas à maior rede de comunicação do país, a rede Globo, por meio dessa visada regionalista).

Do ponto de vista dessa cena translocal, esse pressuposto colonialismo cultural interno que destina uma “caixinha do regional” para os artistas do Norte é um empecilho e deve ser questionado, se não combatido, como uma lógica que instrumentaliza e rotula uma cultura musical. Isso teve seu ápice quando Lia Sophia reagiu de forma veemente ao Prêmio Multishow de Música Brasileira³¹ de dezembro de 2021 que deixou de fora os artistas paraenses. A cantora escreveu em seu Instagram:

Quem mais percebeu aí que ontem no Prêmio Multishow não tinha nenhum artista do Norte? Quase sempre somos relegados a prêmios e categorias que nos colocam na caixinha da “música regional”. Somos plural! Somos pop! Somos technobrega! Somos guitarrada! Nossa estética é original e moderna. O olhar colonizador das TVs e prêmios brasileiros continuam nos mostrando como exóticos, ou mesmo invisibilizando. Foi isso que vi ontem no Prêmio Multishow. Nós existimos! A música nortista é uma música brasileira!³²

A fala teve como consequência imediata os comentários das cantoras Gaby Amarantos e Aíla, e de outras 236 pessoas³³. Nas postagens ressalta-se a acusação acerca de uma clara ação de colonização e de segregação. Nas palavras de Lia estão colocadas abertamente críticas às perspectivas dos *mainstream* da música brasileira que pôs os artistas paraenses em uma caixinha em separado da Música Popular Brasileira, uma atitude que associou a “cultura nortista” à necessidade de que deve ser exótica – e não “pop” -, uma rotulação instrumental, para que possa ser incluída como Música Popular Brasileira, desconsiderando a modernidade, a pluralidade e a originalidade

³¹ Premiação para o campo musical brasileiro realizada pelo canal Multishow, das organizações Rede Globo, desde 1994, com escolha da audiência. Em 2011 a escolha passou a um corpo de jurados constituído pelo programa.

³² @liasophia. “Faço coro com minhas parceiras Gaby Amarantos e Aíla: nós existimos!”. Instagram. 9 dez. 2021.

³³ Um dos comentário diz justamente que desde a Adesão do Pará, em 1823, a região amazônica passou a ser uma colônia do Brasil, e que o país nunca verá a região como uma parte integrante do seu conjunto, tratando-a sempre como elemento dotado de exotismo, daí esse descaso com a cultura musical da região. Instagram @liasophia. Comentários.

como elementos da música nortista.

Na mesma linha, sobre a postagem da cantora Aíla, Felipe Cordeiro comentou:

Reverberando as reflexões da conterrânea Aíla porque o assunto é da maior importância. Por que a Amazônia, essa potência cultural, com notória originalidade, talento, importância e força, é sempre invisível aos olhos do “Brasil”? Em 2012 eu fui indicado ao Prêmio Multishow. A Gang do Eletro [grupo paraense de technobrega] foi premiada. Acho que outros artistas já foram indicados. Mas dá aquela impressão de que foi uma “cota” pontual. A ignorância (e desinteresse) sobre a região é estrutural. O Norte não produz uma cena qualquer. Somos uma consistente, potente, criativa (como poucas) e talentosíssima cena musical. Acorde, Brasil!³⁴

Aqui se mostra mais claramente ainda a insatisfação do músico paraense em um discurso que procura desestabilizar a forma marginal de leitura que fora empregada pelo grupo sonoro da música brasileira. Empreende-se aí uma contraposição à essa perspectiva de que a música paraense não cabe em uma *caixinha no regional*, que é preciso que *mainstream* atente a isso e trate de forma equivalente a música paraense, e não que ela emergja em momentos pontuais, de forma irregular, para atender uma consideração oportuna que lhe foi destinada apenas para atender aos interesses de ilustrar a frágil unidade nacional.

Felipe diz que se une à uma conterrânea. Isso denota que se trata de um projeto, um interesse coletivo pela afirmação da música amazônica – embora sejam paraenses apenas envolvidos nessa empreitada. Dito isso, é bom ressaltar que utilizar o termo “Amazônia” já tem em si um acúmulo considerável de força discursiva, haja vista que em outros lugares da região, artistas de vários estados amazônicos também estejam na mesma condição, ainda que não tenham se colocado de forma tão incisiva nessa situação de marginalidade. Ao fim, fica a questão nodal: o que é o Brasil, se o Norte não faz parte efetivamente? Não obstante, Felipe Cordeiro remete seu discurso ao mundo da canção popular do qual faz parte, haja vista que os artistas produzem, têm essas produções

³⁴ @ofelipecordeiro. “Reverberando as reflexões da conterrânea Aíla”. Instagram. 9 dez. 2021; @ailamusic. “O que será que será.” Instagram. 9 dez. 2021.

reconhecidas, porque são premiadas, mas dentro de uma cota.

E o próprio Felipe também publicou sua percepção sobre o episódio do Prêmio Multishow. Enumerando questões com nuances de ironia, ele trata principalmente sobre o fato de que a música amazônica é tratada apenas como *regional*, e não *pop* (logo, não moderna, algo, aliás já acenado na fala de Lia Sophia), assim:

Ou pelo mesmo tem algum artista da Região Norte do Brasil no Prêmio Multishow 2021? O mapa da música pop brasileira contempla a música feita por artistas da Amazônia? Na curadoria do super júri do Prêmio Multishow 2021 tem algum representante da Região Norte do país? Da Amazônia? Será que os artistas da Região Norte do Brasil – que não é Nordeste – estão parados no tempo? Sem lançar nada de interessante no mercado da música? Ou será que é o restante do país que não enxerga essa produção? Por que será que a Amazônia, esse lugar tão rico pela sua biodiversidade, e também pela sua cultura, não é considerado de fato dentro do cenário musical do pop brasileiro? A Amazônia existe para a música pop brasileira? Ou a Amazônia sempre será “música regional” em premiações nacionais?³⁵

Salta dessa admoestação um ponto: quem escolhe as premiações de certa forma já indica que a produção de artistas da região amazônica estão de fora. No geral, as irônicas indagações remetem a que se considere uma demanda, que é a busca pela mudança de caixinha, sair do escaninho do *regional* e ir para o *pop*. Do ponto de vista dos atores questionadores é uma demanda legítima, haja vista que o deslocamento na hierarquia que classifica a música paraense contemporânea ainda em regionalista significa uma mudança de perspectiva na produção e, por conseguinte, na colocação no mercado de bens culturais. Mais ainda há mais: retoma o, o músico, a associação que se fez em diversos momentos entre a Natureza e a Cultura amazônicas como dados substantivos, como se ambas estivessem dotadas de uma diversidade e riqueza que, por si só, já são inquestionáveis. Portanto, é para isso que os mediadores culturais da centralidade sudestina devem atentar.

Felipe Cordeiro retoma suas asserções acerca dessa condição de semi-assimilação em outra postagem, desta vez acionando a perspectiva histórica e geográfica a instaurar distâncias culturais

³⁵ @ofelipecordeiro. “Reverberando as reflexões da conterrânea Aíla”. Instagram. 9 dez. 2021.

- Centro-Sul – para localizar a atuação dos mediadores culturais. Em um tom bastante incisivo, na postagem intitulada “Segundou e trago inquietações”, o músico assim se manifestou:

Meus caros curadores do Centro-Sul, bora conversar um negócio sério! Simplesmente NÃO DÁ MAIS pra tu teres a pretensão de falar de “música brasileira” e ignorar artistas da Amazônia Legal no teu festival, na tua rádio, nas tuas publicações. Tu estás ignorando quase 60% do território do teu país, distribuído em nove estados das federação? MUITA música incrível para oferecer pra esse Brasilão do sec. XXI. Pega a visão: são cantores de marabaixo no Amapá; de boi bumbá no Amazonasa, de carimbó, brega pop e lambada no Pará. São rimadores e poetas de hip hop em Roraima e Rondônia. São produtores de música eletrônica no Maranhão e em Tocantins. Gente que faz rock e MPB no Acre e Mato Grosso. Tem música noise indígena. Coloca Amazônia no teu Festival que vai engrandecer. (Grifos no original).³⁶

O texto publicado identifica o núcleo gestor que escolhe quem participa do que a um grupo de curadores, ressaltando a complexidade que há em torno do que este exíguo grupo entende por música brasileira. Para o músico, o que estes curadores fazem é consequência de um equívoco atávico. Diz ainda que as músicas produzidas na Amazônia Legal – e aí Felipe Cordeiro faz o alargamento da territorialidade sonora esquecida pelo *mainstream* da música brasileira, agora incorporando o Maranhão, estado da região Nordeste, e Mato Grosso, estado que integra o Centro-Oeste – são julgadas, o que já é ruim, e, pior, por quem não as conhece. Do seu ponto de vista, essa ignorância é resultado de uma *falha estrutural* que é resultado do desconhecimento da história do país. Portanto, foi a História quem ditou o processo contemporâneo de alijamento ou semi-assimilação que os mediadores culturais, gestores e a mídia nacional praticam.

Dessa forma, a despeito do esforço em apontar a ignorância sobre a música da Amazônia como um dado construído pelo processo histórico, Felipe Cordeiro concentra-se em reiterar que esse alijamento também tem, além desse *fundo inconsciente*, um *fundo consciente*, que ele caracteriza como um “estelionato cultural doloso que por preguiça (desprezo) intelectual ou sordidez”³⁷,

³⁶ @ofelipecordeiro. “Segundou e trago inquietações”. Instagram. 4 jul. 2022. Sua postagem recebeu cerca de 480 comentários, sendo a grande maioria de conterrâneos corroborando suas detecções e argumentos.

³⁷ Idem.

invisibiliza propositalmente a Amazônia com uma finalidade: ter uma reserva musical que deve ser paulatinamente explorada.

Ao fim, propõem o artista, tais curadores praticam uma leitura enviesada do que é o Brasil do século XXI – “[diferente] daquele país que foi construído no século passado”³⁸, pois não reconhecem que nesse contexto de interações por meio dos processos globalizadores o país tem “tudo a ver com a Amazônia”. Embora soe como um, não se trata de um pedido, pois o artista novamente frisa o que já havia ressaltado em outros momentos: sua fala não é um pedido de que se crie cotas de participação para artistas amazônicos, mas que se considere o trabalho artístico da musicalidade amazônica em suas potencialidades, qualidades estéticas sem eixo qualquer que não seja a composição musical, sem concessões por quaisquer outros motivos. Entre as recomendações, e uma certa dose de orientação, o que Felipe Cordeiro afirma ser necessário ao *mainstream* brasileiro é ter que lidar com as cenas locais, inseri-las nesse circuito nacional para que MPB não signifique Música Parcialmente Brasileira.³⁹

O processo de curadoria é significativo, pois é o que estabelece a inclusão, a exclusão e as formas como deve ser trabalhado o processo de participação. Certamente, é marcado por debates acerca do processo artístico, sobre o que, segundo Felipe Cordeiro, não foi tratado como deveria. Todavia, cabe atinar que a visão dos curadores do Prêmio Multishow 2021 sobre o que entendem e publicam como “o mapa da música” está conectada às tendências empresariais do mercado musical no Brasil, o que envolve agentes da mídia convencional (TV, jornais e rádio), canais e redes da internet, patrocinadores, promotores de eventos e festivais, dentre outros.

Portanto, trata-se de questionar hierarquias, sociais e culturais que foram construídas para expressar as artificialidades que instrumentalizam o campo musical nacional. As ideias, discursos

³⁸ Idem. Ibidem.

³⁹ Idem. Ibidem.

e práticas, como se apresentam nas falas dos artistas paraenses que aqui aparecem, nos permitem notar que estes também compõem um âmbito performático, o que é característico de qualquer mundo artístico. Por outro lado, as cobranças expressam a ambição artística e as críticas dos artistas porque estes se veem dotados de capital simbólico para assim procederem.

Considerações finais

O mundo da canção popular paraense abandonou uma ideia que por muito tempo funcionou como uma legitimação para a singularidade do estado do Pará, e em certo sentido, a Amazônia, no cenário nacional: agora os artistas que vivenciam suas figurações no cenário brasileiro contemporâneo como semi-assimilados não se valem mais do refrão “Eu sou de um país que se chama Pará”⁴⁰, o que por muito tempo foi o mote da cultura musical local para fazer frente ao Estado nacional brasileiro. O projeto atual é construir meios, seja por vias políticas culturais de Estado ou outra forma, que possam ser instrumentos de inclusão no cenário nacional. Assim, se pode angariar capital para fazer frente – caso aqui tratado – às sectarizações que ainda estão em voga na cultura musical nacional. O objetivo é que ocorra uma assimilação sem condicionantes e adjetivações que possam afiançar a compartimentação em uma “caixinha” da qual procuram sair.

Mas isso é um processo complexo e eivado de controvérsias. Uma questão fundamental nesse ponto é entender as posições midiáticas, que muitas vezes corroboram para essa situação de colonialismo interno. Ilustro isso como um exemplo. A Rádio Cultura FM, canal que faz parte da Rede Fundação de Telecomunicações do Pará-FUNTELPA⁴¹, veicula uma chamada nos intervalos da sua programação musical que coloca Música Popular Brasileira e Música Popular Paraense

⁴⁰ Refrão de uma música chamada Porto Caribe, composição de Paulo André Barata e Ruy Barata. Essa composição por muito tempo foi tomada como a exaltação da condição “independente” do estado do Pará, uma forma de reação à sectarização que o centro de poder do Estado nacional brasileiro aplacou à região.

⁴¹ Para informações sobre o caráter subjetivo e reafirmação de um imaginário social em torno da noção de identidade paraense como um modo de manutenção, via práticas conservadoras na FUNTELPA, ver: CASTRO, 2012.

como produtos culturais de mercados simbólicos distintos. A locução da chamada diz: “Aqui você ouve Música Popular Brasileira⁴² (toca o trecho da canção Papel Marché, do cantor e compositor *brasileiro* João Bosco); e Música Popular Paraense (toca o trecho da canção Beijo Cego, parceria do cantor e compositor *paraense*, já falecido, Chico Senna com Zé Pretim, na interpretação do cantor Walter Bandeira). Em outra chamada, são citadas a *brasileira* Rita Lee e a *paraense* Simone Almeida. E em outra a *paraense* Alba Mariah e o *brasileiro* Raul Seixas.

Os três exemplos acima ilustram essa distinção que o aparato midiático ostenta como invenção de narrativas identitárias. Todavia, há em torno de dez chamadas que são veiculadas na programação, pareando a música popular paraense e a música popular brasileira. Disso emerge outra questão, que é a proposição de que está em voga uma *Nova Música Paraense*⁴³ que está inserida no mundo da canção paraense contemporâneo. Essa rotulação em si já dá o tom: *nova* porque é moderna e se distingue da canção paraense anterior em forma e conteúdo, mas que ainda àquela está atrelada pela invenção da cultura musical local como uma tradição.

Essa *Nova Música Paraense* teria como fundamento ser uma possibilidade de inclusão de todos os gostos musicais, metabolizando os mais diferentes gêneros e gostos e, por conseguinte, formatando um produto – *uma* música paraense - que atenderia a todos os públicos, numa perspectiva eclética *omnivore* (PETERSON, 2005). Essa seria a condição local para inserção na MPB. Mas, nas programações da rádio, os cantores da cena translocal são colocados como música paraense. Ou seja, mesmo no interior do aparato midiático local, Lia Sophia e os outros são “paraenses” da cena translocal não são brasileiros. Então, como buscar inserção no circuito brasileiro? Eis a questão.

⁴² Veja: não é usado o termo MPB, tampouco MPP, mas coloquei com as iniciais maiúsculas numa referência a esses rótulos.

⁴³ Aspada porque não é um consenso entre os interlocutores da pesquisa, embora seja muitas vezes acionada pelo discurso midiático.

Os relatos aqui apresentados em perspectiva analítica, são percebidos como discurso, que é, ao mesmo tempo, uma representação e uma forma de prática social contemporânea, portanto, definidas pelo ponto de vista do observador que constrói a narrativa discursiva. Por isso, os discursos são conformados e limitados de acordo com os processos decorrentes das relações sociais que processam na sua contemporaneidade e, logo, são socialmente construídos. Em uma palavra, constroem e constituem o mundo, pois a prática discursiva produz efeitos sociais, e por isso são falas evocadas como materialização do pensamento dotado de interesses.

Portanto, seu conjunto narrativo apresenta nuances de um projeto para a música popular paraense, que tem como mirada a inserção dessa música ainda tratada como “exótica”, porque regionalizada pelo grupo sonoro como *mainstream* da música brasileira, mas que objetiva ser livre do *semi* e se ver completamente assimilada, e não mais – apenas? – expressão de uma perspectiva étnica, “diferenciada”, estratificada numa hierarquia, tal como querem os agentes produtores e referentes da cultura musical nacional, segundo acusam os artistas da cena translocal desse mundo musical.

De toda forma, se opor em forma de discurso ao colonialismo interno é uma prática social que atende aos pressupostos dos atores envolvidos, haja vista que o colonialismo interno é uma categoria de enfrentamento ante o processo de integração efetivado pelo Estado nacional (CASANOVA, 2007). E, sabedores dessa sua condição expressa pelo conceito, os artistas paraense semi-assimilados na centralidade musical do país, como atores sociais, buscam se impor por meio dos seus discursos, angariando espaço, vez e voz no cenário musical nacional contemporâneo não mais apenas como regionais, amazônicos ou exóticos – embora esse seja o canal de entrada e noção cultural para o que muitas vezes os próprios artistas corroboram para sua cristalização - e, sim como artistas da cultura musical brasileira, integrados ao Estado nacional.

E, sabedores dessa sua condição expressa pelo conceito, os artistas paraenses “semi-assimi-

lados” na centralidade musical do país buscam se impor por meio dos seus discursos, angariando espaço, vez e voz no cenário musical nacional contemporâneo para passarem a compor o “mapa da música brasileira”, como problematizou Aíla.⁴⁴ Não interessa mais aos atores da cena translocal serem apenas “adereços”, como comentou a cantora Fafá de Belém na referida postagem.⁴⁵ Assim, é patente que acionar o regionalismo amazônico-paraense como encenação de uma identidade (CASTRO, 2012) é ainda importante capital cultural com o qual se pode contar para ingresso nesse circuito da MPB, embora agora haja a pretensão de romper com essa condição de colonialidade para a qual, paradoxalmente, muitos artistas paraenses contribuíram em suas trajetórias.

Referências

- ACOSTA, Leonardo. *Música e descolonização*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cor- tez; Recife: Massangana, 1999.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacio- nalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BECK, Ulrich. *A metamorfose do mundo: novos conceitos para uma nova realidade*. Rio de Janei- ro: Zahar, 2018.
- BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 2010.
- BLACKING, John. “Música, cultura e experiência”. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CASANOVA, Pablo Gonzales. “Colonialismo interno (uma redefinição).” *A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Socia- les, 2007. (pp. 431-458).
- CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o Mito e a Fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

⁴⁴ @ailamusic. “O que será que será.” Instagram. 9 dez. 2021.

⁴⁵ Idem.

CASTRO, Fábio Fonseca de. “As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural”. *Contemporânea | comunicação e cultura* - vol.10 – n.02 – maio - agosto 2012. (pp. 429-445).

COSTA, Antonio Maurício Dias da. “O popular na canção: carreira musical, regionalismo e cultura afroreligiosa na trajetória artística de Ari Lobo (1955-1980)”. *Diálogos* - (Maringá. Online), v. 18, n.3, p. 1251-1284, set.-dez./2014.

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970)*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

DEY, Dipanker. “Internal Colonialism”. IN: *The Encyclopedia of Political Thought, First Edition*. Edited by Michael T. Gibbons, John Wiley & Sons, Ltd. Published by John Wiley & Sons, Ltd., 2015.

DURKHEIM, Emílie. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000. Vol. 2.

FRITH, Simon. “What is bad music?” IN: WASHBURN, Christopher; DERNO, Maiken (Orgs.). *Bad Music, The Music We Love To Hate*. New York e London: Routledge, 2004.

HALBWACHS, Maurice. “Anexo - A memória coletiva dos músicos”. IN: HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”. In: *Mana*. N. 3, vol. 1, 1997. (pp. 7-39).

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica. Uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1991.

LOUREIRO, Violeta Rafkalefsky. *Amazônia: colônia do Brasil*. Manaus: Editora Valer, 2022.

MARCUS, G. E. “Ethnography in/of the World System: The Emergence of MultiSited Ethnography”. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117, 1995.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. *Urbi et Orbi: Localização e globalização no mundo da canção popular paraense*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2021.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. *A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2014.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. “Festivalização na cidade-fronteira: a Feira Pixinguinha em Belém do Pará (Janeiro/1980). IN: COSTA, Antonio Maurício; MORAES, Cleodir; SILVA, Edilson Mateus (Orgs.). *História Social da Música Popular na Amazônia Paraense* (Séculos XIX e XX). São Paulo: Livraria da Física, 2021. (pp. 235-268).

MOREIRA, Nélio Ribeiro. “Identidade amazônica e música regionalista na primeira metade do século XX: Waldemar Henrique e a perspectiva primitivista do Modernismo Brasileiro.” *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. VI, nº 2 (2011), p. 139-165.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel”. IN: PINSKY, Carla Bassanezy (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 235-289.

NAPOLITANO, Marcos. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. IN: *Revista História — Questões e Debates. MPB*. Editora UFPR: 1999. pp. 11-30.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OGBURN, William; NIMKOFF, Meyr. “Acomodação e assimilação”. IN: CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Otávio. *Homem e Sociedade: leituras básicas de sociologia geral*. São Paulo: Editora Nacional, 1971. (pp. 262-284).

PETERSON, Richard A. “Problems in comparative research: The example of omnivorousness”. *Poetics*. October 2005. 33(5-6):257-282

PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

RICCI, Maria Magda de Oliveira; “O fim do Grão-Pará e o nascimento do Brasil: Movimentos sociais, levante e deserções no alvorecer do novo Império (1808-1840)”. IN: GOMES, Flávio dos Santos; Mary Del Priori (Orgs). *Os Senhores dos Rios: Amazônia, margens e história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. (pp. 165-193).

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica”. *Mana* 3(1):41-73, 1997; 3(2):103-150, 1997.

SAMPAIO, Patrícia. “Administração Colonial e Legislação Indigenista na Amazônia Portuguesa” IN: GOMES, Flávio dos Santos; DEL PRIORI, Mary (Orgs). *Os Senhores dos Rios: Amazônia, margens e história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. (pp. 165-193)

SECRETO, Maria Verônica. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta: a fronteira amazônica no Governo Vargas”. IN: ALONSO, José Luis Ruiz-Peinado; CHAMBOULEYRON, Rafael. *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. Belém: Editora Açai/PPHIST(UFPA)/Centro de Memória(UFPA), 2010.

SEGRE, Sandro. “Schutz and Becker on making music together: A note on their respective contributions to the sociology of music”. *Journal of Classical Sociology* 2020, Vol. 20(1) 64–79.

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

SIMMEL, Georg. *Conflict and The Web of Group-Affiliations*. Ontario (Toronto, CAN): Collier-Macmillan Canada Ltd, 1964.

SIMMEL, Georg. “A grande cidade e a vida do espírito”. *Mana*, 11(2): 577-591, 2005.

TORRES GUILLÉN, Jaime. “El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova”, *Desacatos*, núm. 45, mayo-agosto, 2014. (pp. 85-98).

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.

VANDENBERGHE, Frederic. *As sociologias de Georg Simmel*. Bauru, São Paulo: EDUSC; Belém: EDUFPA, 2005.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 30 de março de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023