

# (In)conveniências identitárias a serviço da visibilidade midiática no carimbó e no brega produzido no Pará

Identity's (in)conveniences in the service of media visibility in carimbó and brega produced in Pará

Regina Lúcia Alves de Lima<sup>1</sup>  
Antonio Carlos Fausto da Silva Júnior<sup>2</sup>

## RESUMO

A ascensão midiática da música feita no Pará tem rendido visibilidade nacional a artistas como Gaby Amarantos, mas também a empresários e gestores públicos diante do mercado global. Isso reflete a adesão desses sujeitos ao essencialismo cultural, instituído como discurso hegemônico pela indústria do entretenimento graças a relações de poder que concorrem, também, para o acionamento e descarte de discursos na configuração comunicacional do carimbó e do brega. Esses gêneros musicais têm demonstrado eficácia na inserção de sujeitos “paraenses” no mercado simbólico global e são o alvo deste trabalho, que se propõe a investigar como se dá tal produção identitária essencialista nessas duas formas de expressão musical, por meio de conceitos extraídos da Semiologia e dos Estudos Culturais.

**Palavras-chave:** gêneros musicais, identidade cultural, Amazônia.

## ABSTRACT

The rise of media music from Pará has yielded national visibility to artists like Gaby Amarantos, but also to entrepreneurs and public managers on the global market. This reflects the adhesion of those individuals to cultural essentialism, established as hegemonic discourse by the entertainment industry through power relations that also contribute to the triggering and disposal of discourses in communication configuration of the carimbó and the brega. These genres have demonstrated efficacy in inserting individuals from Pará in the global symbolic market and are the target of this article, which aims at investigating how such production essentialist identity happens in these two forms of musical expression through concepts from Semiology and Cultural Studies.

**Keywords:** musical genres, cultural identity, Amazon.

---

<sup>1</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal do Pará. Rua Augusto Corrêa, 01, Guamá, 66075-110, Belém, PA, Brasil. E-mail: rebacana@gmail.com

<sup>2</sup> Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. Rua Augusto Corrêa, 01, Guamá, 66075-110, Belém, PA, Brasil. E-mail: antoniofaustojr@gmail.com

*O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre os corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, forças (Foucault, 2007, p. 161-162).*

## Música que sai da periferia

O 11 de setembro foi bastante celebrado por alguns paraenses no ano de 2014. Foi o dia em que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) reconheceu o carimbó como bem cultural imaterial do Brasil. Foi finalizado, então, processo iniciado em 2005, quando técnicos do Iphan compareceram ao Festival do Carimbó de Santarém Novo, município do nordeste paraense, para apresentar o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (Iphan, 2013).

O bem cultural é do Brasil, mas o gênero musical é genuinamente paraense. Pelo menos os sujeitos da indústria cultural assim o vêm anunciando nacionalmente, desde que a música produzida no Pará começou a ascender midiaticamente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, o suficiente para conceder visibilidade a artistas, produtores culturais, empresários e até mesmo gestores públicos em todo o Brasil. Sujeitos que, além de se anunciarem reiteradamente como egressos do Pará, afirmam fazer música “genuinamente paraense”. Rótulo no qual cabe, inclusive, o brega produzido no Estado, para o qual esses mesmos sujeitos davam as costas até um tempo atrás.

O brega e o carimbó têm servido às aspirações simbólicas de sujeitos oriundos de diversos campos sociais: artístico, cultural, empresarial, político e, até mesmo, político-partidário. Não nos cabe, aqui, analisar quais são essas aspirações, a não ser afirmar que aqueles gêneros musicais têm assegurado visibilidade simbólica, para além das fronteiras do Estado, a muitos desses sujeitos. Cabe-nos, sim, discutir como a configuração comunicacional dessas duas formas de expressão musical ocorre em meio a assimétricas relações de poder, marcadas por conformações e resistências que se concretizam na prática discursiva, exercício de poder por excelência (Foucault, 2007).

É interessante notarmos como esses jogos de poder produzem não apenas gêneros musicais, conforme veremos adiante, mas, também, sujeitos. Pois, além de influenciar

na conformação discursiva do carimbó e do brega, esse poder – de ordem eminentemente cultural, contudo, não só – tem produzido, também, vários sujeitos “paraenses”. Genuinamente paraenses, aliás. Percebemos, assim, que a saída do carimbó do interior do Estado para a capital e, depois, para o centro da indústria fonográfica brasileira, a Região Sudeste, não foi vã. Tampouco a ascensão midiática nacional do brega e do tecnobrega, restritos aos subúrbios de Belém até recentemente.

## Música, identidade e relações de poder

“Se o tambor começa / A tua saia gira / O mundo inteiro para pra te ver, menina”, canta Lia Sophia na música “Ai menina”, carimbó de feição *pop* que embalou, em 2012, um dos romances da novela “Amor Eterno Amor”, então exibida pela Rede Globo às 18h. Esses versos descrevem bem a dinâmica de valorização de regionalismos, constatada por Hall (2011), em vigência na contemporaneidade, a qual proporcionou, tanto aos artistas de carimbó quanto aos artistas de brega, visibilidade midiática para além das fronteiras do Pará. E Lia Sophia não tem sido a única a usufruir dessa visibilidade: Gaby Amarantos também emplacou a música “Ex mai love” na abertura da novela global “Cheias de Charme”, exibida às 19h pela emissora naquele mesmo ano.

O “tambor” e a “saia” mencionados na letra da canção “Ai menina” referem-se ao universo do carimbó, gênero musical recorrentemente acionado pela indústria cultural na proposição do que seria uma identidade genuinamente paraense, a serviço da qual o brega produzido no Pará também tem sido convocado. Pretensa identidade autenticamente paraense imbuída de apelo comunicacional na contemporaneidade, quando, na contramão da tão proclamada homogeneização cultural, o mercado simbólico global tem reivindicado diferenças regionais para consumo. Nesse contexto, as identidades culturais paraenses de cunho essencialista são convertidas em vontade de verdade<sup>3</sup> (Foucault, 1999) pela indústria cultural. Quanto maior a diferença regional, maior a predisposição do mercado para o consumo.

<sup>3</sup> Discurso hegemônico, tendente a exercer uma espécie de pressão e de coerção sobre os outros discursos e, conseqüentemente, sobre os sujeitos (Foucault, 1999).

Anunciados como música autenticamente paraense, o carimbó e o brega viram alvo de disputas simbólicas nessa era de mercantilização de alteridades (Hall, 2011), quando as relações de poder cultural, mercadológico e político, em meio às quais ocorre a configuração comunicacional desses gêneros musicais, procuram moldá-los ao gosto do freguês global, destacando-lhes as supostas peculiaridades culturais. Processo de produção da diferença, entretanto, que se dá pela convocação do que Bakhtin (1995, 2011) classifica como vozes alheias, algumas silenciadas, outras visibilizadas, dependendo do que estamos chamando de (in)conveniência comunicacional.

O carimbó e o brega conformam-se, comunicacionalmente, em meio a um cenário extradiscursivo marcado por jogos de poder que definem quais os discursos serão acionados e quais serão descartados. Esse cenário abrange o que Verón (2004) classifica como condições de produção discursiva, caracterizadas pelas gramáticas de produção dos discursos, ou seja, pelos “modelos dos processos de produção” desses discursos (Verón, 2004, p. 51). Gramáticas de produção, aliás, em que se constituem os gêneros musicais:

*[...] gramáticas de produção do formato canção que envolvem estratégias produtivas e o sistema de recepção, os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através de estratégias de leituras inscritas nos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento iminente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e de reconhecimento (Janotti Júnior, 2006, p. 7).*

Janotti Júnior (2006) dialoga com as premissas de Martín-Barbero (2001, p. 314), para quem o gênero resulta da negociação entre o campo da produção e os receptores integrantes de uma determinada comunidade cultural. Trabalhando com gêneros, no geral, e não com gêneros musicais especificamente, Martín-Barbero (2001, p. 314) define-os como “estratégia de interação”, inscrevendo-se na abordagem pragmática da comunicação, de enxergá-la como interação entre sujeitos imersos em processos recíprocos de produção e de interpretação

de sentidos (França, 2001), descartando a unilateral abordagem funcionalista responsável por alocar emissores e receptores em extremos estanques. Ademais, a própria assunção de determinada identidade cultural está diretamente relacionada ao estabelecimento do processo comunicacional<sup>4</sup>.

Nesse sentido, o carimbó e o brega têm mostrado certa eficácia simbólica ao assegurar visibilidade para artistas e outros sujeitos no mercado simbólico global, desde que eles se anunciem, reiteradamente, como egressos do Pará. Tanto que, assim como Lia Sophia e Gaby Amarantos, o artista paraense Felipe Cordeiro pôde ser ouvido duplamente na trilha da novela global “Além do Horizonte”, com as músicas “Legal e Ilegal” e “Dançando no Salão”, esta do repertório da banda paraense de tecnobrega Gang do Eletro, que conta com a participação do cantor. Contabilizamos, então, três artistas egressos do Pará emplacando músicas em novela no período de um ano, além da banda Gang do Eletro.

É interessante notar que, apesar de alardear-se nacionalmente como cantora egressa do Pará, Lia Sophia não nasceu no Estado. Isso prova que a identidade cultural<sup>5</sup>, mais do que híbrida, cambiante e fragmentada – na contramão da postura moderna, de encarar o sujeito como uno e autossuficiente – é uma questão de poder. Pois esse discurso essencialista acerca de culturas e identidades paraenses, que tem circulado nos últimos cinco anos graças, sobretudo, à música, representa um saber instituído pela indústria cultural como vontade de verdade ou discurso hegemônico (Foucault, 1999) e capaz de assegurar o exercício desse poder cultural.

Poder não mais considerado como repressivo, tal qual na perspectiva marxista, mas como produtivo: produtor de discursos e também de sujeitos (Foucault, 2007). Constatamos isso na dinâmica cultural que levou Lia Sophia, artista reticente a discursos mais regionalistas quando do lançamento do primeiro disco, em 2005, intitulado “Livre”, a aderir a essencialismos culturais a partir de 2010, quando lançou o terceiro disco, “Amor amor”, inteiramente dedicado aos “clássicos da música brega da região Norte” (Site Lia Sophia, 2013). No ano seguinte, a cantora passou a integrar o elenco do projeto estatal “Ter-

<sup>4</sup> Segundo França (2001, p. 16), o processo comunicacional corresponde a “algo vivo, dinâmico, instituidor – instituidor de sentidos e de relações, lugar não apenas onde os sujeitos dizem, mas também assumem papéis sociais e se constroem socialmente; espaço de realização e renovação da cultura”. A assunção de determinado papel social ou identidade, no entanto, depende diretamente do interlocutor em questão, pois a mudança de interlocutor decerto acarretará a mudança na identidade ou papel social assumido, o que faz do processo comunicacional não um lugar, mas um *entrelugar*: lugar partilhado com o outro, lugar em comum.

<sup>5</sup> Ora utilizada como os aspectos simbólicos resultantes de nosso pertencimento a culturas regionais, a partir do conceito de Hall (2011).

ruá Pará”<sup>6</sup> e começou a exhibir, de fato, a postura identitária que assegurou-lhe visibilidade midiática, vinculando-se ao gênero musical conhecido como carimbó. É, afinal, o que o mercado global, ávido por consumir regionalismos, está disposto a ouvir, mais até do que o brega produzido no Estado.

O carimbó se mostra ainda mais eficaz na proposição de pretensa identidade genuinamente paraense, função discursiva, aliás, desempenhada secularmente pelo gênero. O carimbó subsidiava um discurso musical regionalista já nas décadas de 1920 e 1930, quando vigorou o Modernismo paraense, cuja proposta era a de fazer arte universal por meio do regional (Costa, 2010). A convocação do brega a serviço dessa suposta tradição já é mais recente, até pelo surgimento desse gênero como conhecido hoje, que se deu na virada de 1970 para 1980, graças à reunião de influências do *rock* e da Jovem Guarda, assim como do bolero e do merengue (Vianna, 2003; Costa, 2009).

Ambos, portanto, são colocados a serviço da proposição de um essencialismo cultural e identitário que garante, aos sujeitos, visibilidade para além do Estado, desde que haja a conformação a esse discurso hegemônico. A resistência, porém, por parte de alguns sujeitos, a exemplo do cantor paraense Arthur Nogueira, não os livra da pressão discursiva exercida por essa vontade de verdade. Circulando nas cenas musicais alternativas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, Nogueira tem trabalhado com artistas como o poeta Antônio Cícero e as cantoras Cida Moreira, Marina Lima e Gal Costa, adeptos da suposta liberdade proporcionada à música brasileira pela Tropicália, movimento de contracultura encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros artistas, na década de 1960<sup>7</sup>. A resistência de Arthur Nogueira a uma suposta tradição fica clara no depoimento a seguir, extraído de entrevista concedida à revista *Gotaz* em 2014:

*Acho que essa obrigação com a raiz limita a atuação de um artista. Você primeiro deve exercer a sua liberdade*

*e os outros é que vão se preocupar em rotular o que você faz. [...] De forma alguma, porém, eu nego as minhas raízes. Só acho que cantá-las deve partir de uma vontade legítima, e não de uma articulação política. [...] Quando saí de Belém, foi porque não queria ser porta-voz de nada, senão dos meus próprios desejos. Naquela época, com a realização de projetos como o Terruá Pará e o reconhecimento de alguns artistas paraenses em âmbito nacional, muita gente achou que deveria se encaixar nessa onda, que deveria ir em busca de nossas raízes. É a essa articulação que eu me refiro. Eu preferi sair em busca de novas possibilidades, de encontrar a minha turma, e acho que encontrei (Nogueira in Revista Gotaz Online, 2014).*

## A produção do sujeito em meio às (in)conveniências comunicacionais

A menção feita por Arthur Nogueira à suposta articulação política que tem patrocinado a adesão de alguns artistas a um discurso cultural essencialista não é vã. Silva (2006) destaca o caráter de “relação social” das identidades culturais, que têm no discurso a materialidade simbólica e estão sujeitas a relações de poder: “Elas não são simplesmente definidas, elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (Silva, 2006, p. 81). Impostas no sentido de que, para barganharem visibilidade midiática, os sujeitos devem se adequar à normalizada identidade de cunho essencialista, envolvida em disputas mais amplas por outros recursos simbólicos e materiais, tal qual afirma Silva (2006).

<sup>6</sup> Projeto criado em 2006 pela gestão de Simão Jatene, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), reeleito para o terceiro mandato à frente do Governo do Estado nas eleições de 2014. O neologismo utilizado no título do projeto dá o tom do discurso cultural essencialista que o rege: “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, por terem aspectos únicos que em nenhum outro lugar se encontra. Aqui no Pará, terruá acabou virando sinônimo de diversidade papa-chibé, quer dizer, de uma riqueza e originalidade genuinamente paraenses. Afinal, o que pode ser mais Terruá Pará do que a batida que faz tremer a aparelhagem, do que a guitarrada que faz gingar todo o corpo, do que o tambor que faz a moleca girar?” (O que é Terruá?, 2012).

<sup>7</sup> “Os tropicalistas deram um histórico passo à frente no meio musical brasileiro. A música brasileira pós-Bossa Nova e a definição da “qualidade musical” no País estavam cada vez mais dominadas pelas posições tradicionalistas ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda. Contra essas tendências, o grupo baiano e seus colaboradores procuram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica” (Site Tropicália, 2007).

Isso indica que a configuração comunicacional do carimbó e do brega também está envolta em disputas simbólicas e materiais, assim como a cultura, “espaço estratégico da hegemonia” (Martín-Barbero, 2001, p. 181). Os discursos verbais e não verbais acionados nesses gêneros musicais não o são ingenuamente, muito pelo contrário: dizem bastante sobre o contexto cultural, mercadológico e político em que foram convocados, permitindo-nos, assim, analisar as relações de poder e as disputas simbólicas que influenciaram na conformação discursiva deles:

*Os gêneros não são somente sonoridades, eles envolvem aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevrálgico as expressões musicais. Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais, tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos (Janotti Júnior, 2012, p. 8).*

Gênero, vimos, é conceito proposto por Martín-Barbero (2001) em conformidade com a abordagem pragmática da Comunicação: dizem menos sobre o texto do que sobre o contexto ou condições de produção, nos termos de Verón (2004). Condições impregnadas também das condições de reconhecimento dos discursos, pois a fala já tende a ser produzida em atenção ao que Braga (2012) chama de “escutas possíveis”, audibilidade dialógica por excelência, na perspectiva de Bakhtin (2011). França (2003), aliás, destaca a proximidade existente entre o dialogismo<sup>8</sup> bakhtiniano e a abordagem pragmática ou concepção praxiológica da Comunicação, na qual o sujeito não é mais monológico, como no modelo funcionalista, mas dialógico: “fala não apenas para o outro, mas com o outro” (França, 2003, p. 40-41).

Desde a assimilação do carimbó e do brega produzido no Pará pelo mercado de música, esse “outro” extrapolou as fronteiras do Pará e, conseqüentemente, passou a abranger outros repertórios e outras competências comunicacionais, de sujeitos não paraenses, cuja experiência cultural para com a Amazônia decerto se assenta sobre os estereótipos com que os dispositivos informacionais constroem a percepção exógena acerca da região. A indústria cultural, afinal, fabrica saberes (Martín-Barbero, 1995),

os quais, no que tange à Amazônia, estão vinculados à floresta, ao rio e aos animais selvagens. Seres humanos? Só os “caboclos” ou “ribeirinhos” que andam de barco e vivem em palafitas, às margens dos rios.

Esses são os discursos acionados na introdução do DVD Terruá Pará 2, que contém o registro de *show* realizado em 2011, em São Paulo (SP), no Auditório Ibirapuera, reunindo 17 artistas em 27 apresentações, com diversos gêneros musicais: bolero; merengue; a chamada Música Popular Paraense, uma espécie de versão regionalizada da Música Popular Brasileira (MPB); guitarradas; brega; e carimbó. Este, aliás, é o gênero que abre as *performances* do audiovisual, não sem antes o DVD apresentar breve animação cujo roteiro parece simular algo como um desbravamento da Amazônia: inicia com vários galhos de árvores sendo afastados, imagens em que predomina o verde, para depois aparecer um pássaro selvagem e, por último, homens e mulheres, primeiramente dentro de barcos e, posteriormente, dançando às margens dos rios.

Aparição humana bem ao tom de expressões como “caboclo” e “ribeirinho”. Termos responsáveis pelo silenciamento das matrizes afroindígenas, conformadoras das práticas culturais e identidades experimentadas hoje na região, “afogando no fluxo da maré do conhecimento dominante a diversidade, riqueza e sabedoria popular de homens, mulheres e crianças que sustentaram as culturais locais e a vida econômica da nação brasileira” (Pacheco, 2012, p. 8). Expressões, segundo este autor, carregadas de eurocentrismo, e que são utilizadas pelo Governo do Pará na definição dos gêneros musicais integrantes do DVD Terruá Pará 2, a exemplo de quando o ex-secretário de Comunicação do Estado, Ney Messias Júnior, classifica-os como “música de caboclo” em texto encartado na embalagem do DVD:

*Construída com o tambor grave do carimbó, com as guitarradas ribeirinhas de sotaque caribenho e até o zumbir eletrônico das aparelhagens, nossa música oferece ao Brasil uma sonoridade contemporânea da floresta. É música de caboclo: lindamente simples e despreziosamente sofisticada (Messias Júnior, 2012).*

Há, aí, decerto o desvanecimento de práticas culturais. Mas há, também, o caráter dialógico dessa dinâmica discursiva, onde os sujeitos aderem ao essencialismo cul-

<sup>8</sup> “Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento”, afirma Bakhtin (2011, p. 298) em asserção que sintetiza bem o que o este autor compreende por dialogismo.

tural para, primeiramente, corresponder às competências comunicacionais alheias e, assim, galgarem visibilidade simbólica no mercado (inter) nacional de música. E, na maioria das vezes, essa adesão àquela vontade de verdade se dá pela adesão, também, ao carimbó e ao brega. Caso de Lia Sophia, artista que se viu, inclusive, obrigada a reiterar a escolha artística pelo carimbó em *show* realizado pelo Terruá Pará em 2012, no Theatro da Paz, em Belém: “É por esse caminho que eu vou agora”, declarou na ocasião (Diário do Pará Online, 2012).

É nesse sentido que afirmamos, a partir de Foucault (2007), que o poder produz sujeitos e impõe identidades. Lia Sophia, afinal, vem se portando como “cabocla” para assegurar a atenção da mídia, trocando, inclusive, a guitarra e o violão pelo banjo – instrumento associado ao universo “carimbolesco” – vez por outra. A postura da cantora chega, muitas vezes, a evocar a *persona* brejeira de Fafá de Belém em começo de carreira, na década de 1970, em dialogismo conveniente à valorização de regionalismos em vigência no mercado global. Destacamos a conveniência dessa intertextualidade, especificamente, porque há outros dialogismos por demais inconvenientes para permanecerem visíveis na superfície discursiva tanto do carimbó quanto do brega, que desestabilizam a pretensa identidade genuinamente paraense.

A produção da identidade cultural, segundo Silva (2006, p. 84), caracteriza processo discursivo em constante oscilação entre dois movimentos, os que “tendem a fixar e a estabilizar a identidade” e os que “tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la”. A fixação identitária é viabilizada por um poder cultural, exercido pela indústria com o que Foucault (2007) chama de “efeitos de supremacia” devido ao lugar institucional por ela ocupado. Dessa forma, o carimbó e o brega são postos a serviço dessa fixação de suposta identidade paraense, com o intuito de corresponderem às expectativas comunicacionais do mercado global. Silva (2006, p. 84), porém, destaca que, “tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade”.

Essa desestabilização é causada pelas hibridações culturais, responsáveis por colocar em xeque os processos tendentes a conceber as identidades como separadas e divididas, como ressaltado por Silva (2006), segregação que, na contemporaneidade, tem sido justificada pelas fronteiras regionais, produzindo identidades regionalizadas. Processos sociais que aproximam estruturas e práticas, d’antes separadas, para gerar novas estruturas, novos objetos e novas práticas sociais (García-Canclini, 2011, p. XIX), as

hibridações, ao afetarem a pretensa fixidez das identidades, afetam também o exercício do poder (Silva, 2006).

Daí a necessidade de a indústria cultural domesticar os sentidos sobre identidades culturais propostos no carimbó e no brega, com vistas à preservação dos efeitos de supremacia usufruídos por alguns sujeitos no exercício do poder cultural. Preservação viabilizada pelo que Orlandi (1997, p. 75) define como silenciamento, política do silêncio definida “pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada”. Almejando circulação mais fluente no mercado global, os sujeitos da indústria cultural empreendem configuração comunicacional desses gêneros musicais procurando silenciar algumas vozes alheias às experiências culturais consideradas como autenticamente paraenses e, domesticando, assim, o sentido sobre identidades.

Sendo gêneros musicais híbridos, podemos afirmar que o carimbó e o brega são, também, gêneros polifônicos, ou seja, constituídos por multiplicidade de vozes e consciências independentes, imiscíveis e plenivalentes, de acordo com o conceito de polifonia (Bakhtin, 1997). Perspectiva, aliás, que corrói de vez a moderna concepção de sujeito autossuficiente da qual a pretensa identidade autenticamente paraense está imbuída. Assim, a diferença não é mais apenas uma exterioridade, mas uma “exterioridade constitutiva” (Hall, 2013, p. 127): o ato de ser está intimamente relacionado não só à produção, mas também à incorporação da diferença, gerando identidades tão híbridas quanto cambiantes, em função das diversas situações comunicacionais com as quais confrontamo-nos no dia a dia.

Desse modo, fica clara a conotação mercadológica da afirmação e reafirmação de suposta identidade genuína por meio do carimbó e do brega. Como, porém, se dá a proposição de identidade paraense essencialista por meio desses gêneros musicais, reconhecidamente híbridos? A esta pergunta nos propomos a responder por meio da análise, que se dará a partir da aplicação dos conceitos de hibridação, polifonia, dialogismo e silenciamento. Nosso objetivo é investigar quais são as vozes alheias acionadas nessa produção identitária e, além disso, quais dessas vozes do “outro” são visibilizadas e quais são silenciadas, em acordo com a conveniência comunicacional derivada do essencialismo cultural em vigência.

A autoafirmação cultural feita por meio do carimbó e do brega tende a ser desestabilizada, de imediato, pelas reconfigurações discursivas a que tais formas de expressão musical são submetidas, com o intuito de adequarem-se às

expectativas de outros públicos, não paraense. Reconfigurações empreendidas pela indústria cultural graças ao caráter de virtualidade<sup>9</sup> desses gêneros musicais, flexíveis o bastante para serem adequadamente atualizados a cada situação comunicacional, em atenção ao contexto social imediato e ao interlocutor em questão. O cantor paraense Pinduca, por exemplo, acrescentou guitarras, baixos e baterias, além de sonoridades caribenhas, ao carimbó na década de 1970, quando da assimilação do gênero pela indústria cultural, o que lhe custou acusações de deturpar o que seria a música amazônica e paraense por excelência (Costa, 2010).

Paradoxalmente, essas reconfigurações desestabilizam a fixação identitária, pois propiciam as hibridações capazes de prejudicar os efeitos de supremacia de alguns sujeitos no exercício do poder cultural. Daí a indústria enfatizar algumas dessas combinações em detrimento de outras, conforme veremos a partir da análise das apresentações de carimbó e de brega registradas no audiovisual do *show* de 2011 do projeto Terruá Pará 2, gravado em São Paulo (SP) e lançado em DVD no ano seguinte. Serão analisadas, por exemplo, *performances* de Lia Sophia, Conjunto O Uirapuru, Gaby Amarantos e Gang do Eletro.

## Conveniências e inconveniências subjetivas no carimbó e no brega

Vimos que o brega, como produzido e apreciado hoje, resulta da combinação entre o rock, a Jovem Guarda, o merengue e o bolero, além da música eletrônica, gênero que contribuiu para a conformação da modalidade tecno-brega. Com o carimbó não é diferente. O gênero ressoa influências indígenas, observadas na dança em roda e no uso de instrumentos percussivos; influências negras, no batuque acelerado e no molejo da dança; e influências ibéricas, perceptíveis nos padrões melódicos e na dança em pares ou mesmo individual, com gestos, palmas e estalar de dedos (Iphan, 2013). De origem mais longínqua que o brega, o carimbó, como já anunciado, tem se mostrado mais eficaz do que aquele gênero na sustentação da essencialista identidade paraense. Tanto que foi o escolhido para abrir o concerto Terruá Pará 2.

Mas não qualquer carimbó, e sim a modalidade conhecida como “pau e corda”, considerada como a mais “tradicional” e apresentada, no *show*, pelo Conjunto de Carimbó O Uirapuru, logo após a animação introdutória do DVD. São nove músicos no palco, estando os dois músicos centrais sentados sobre dois tambores, tocando-os, e os demais instrumentistas a cargo de flauta, sax, banjo e instrumentos percussivos como maracas. A ausência de cenário nessa apresentação, na qual vemos apenas as cortinas fechadas do Auditório Ibirapuera atrás dos músicos, reforça o clima rústico e eminentemente acústico do carimbó “pau e corda”, caracterizado por

*Instrumental específico que tem por base dois ou no máximo três grandes tambores de madeira oca (que podem chegar a ter até 1,5 metros de comprimento), com uma das extremidades coberta com couro animal. Estes tambores eram tocados na horizontal com os tocadores sentados sobre o tambor [...] A música marcada por ritmo sincopado e dançante e com letras que no geral tratam do cotidiano do homem do campo e do pescador. Fora esses elementos, era possível encontrar instrumentos de sopro (clarinete, flauta ou sax), de corda (geralmente um banjo ou rabeca) e de percussão (xeque-xeque ou pandeiros) (Costa, 2010, p. 77-78).*

Ambiência reproduzida com excelência na introdução do *show* Terruá Pará 2 (Figura 1) e refletida inclusive na letra da canção entoada por O Uirapuru, intitulada “Meu Barquinho”, que recorre ao estereotipado imaginário exógeno acerca da Amazônia ao evocar discursos como o rio: “O meu barco vai rolando / Olê, olá / Vai rolando com você / Olê, olá”. Ademais, “Meu Barquinho” é música de domínio público, o que reforça a ideia de tradição da qual o carimbó, sobretudo na modalidade “pau e corda”, está a serviço no concerto ora analisado.

Alocar a apresentação de O Uirapuru logo no começo do *show* também se configura como estratégia discursiva de fixação identitária, pois sugere, de antemão, que os demais gêneros musicais integrantes do DVD Terruá Pará 2 são, assim como o carimbó “pau e corda”, essencialmente paraenses. Fixação que se dá a despeito das polifonias e hibridações culturais, perceptíveis, aliás, já na canção “Meu Barquinho”, onde a base percussiva e os tambores sugerem a influência de matrizes afroindígenas.

<sup>9</sup> Para Gomes (2011), os gêneros televisivos são da ordem da virtualidade, ou seja, flexíveis o bastante para serem atualizados em programas específicos. Premissa que cabe também em relação aos gêneros musicais.



**Figura 1.** O Uirapuru.

**Figure 1.** O Uirapuru.

Fonte: fotograma do DVD *Terruá Pará 2*.

Esses tambores são conhecidos como carimbós ou curimbós, de onde vem o nome do gênero musical, termos cujas primeiras referências históricas datam do final do século XIX, quando eram reprimidos por leis, em tratamento semelhante àquele então conferido às manifestações da cultura popular negra ou mestiça nos demais estados brasileiros (Costa, 2011). Decorridos mais de cem anos, essas percussões afroindígenas são mencionadas por Lia Sophia na ênfase da pretensa origem genuinamente paraense do trabalho dela, ao recusar o rótulo “carimbó eletrônico”, atribuído pela crítica do eixo Rio de Janeiro-São Paulo à música da artista. “Não tem nada de eletrônico na minha música. Eu uso percussões paraenses, afroindígenas e tudo... A gente coloca um tecladinho aqui ou ali. Mas essa é a impressão, né? É a leitura que se tem. E eu acho ótimo!”, declarou ao programa “*Terruá Entrevista*”.

Percebemos, nesse depoimento, uma equivalência entre o termo “paraenses” e “afroindígenas”, o que indica a apropriação de matrizes outrora silenciadas e reprimidas na proposição de essencialista identidade paraense por meio do carimbó. Isso ilustra não apenas possíveis conveniências identitárias, mas conveniências, também, comunicacionais, pois visibilizar vozes africanas e indígenas potencializa o apelo comunicacional exercido pela música de Lia Sophia no mercado simbólico global. Apelo

reforçado, também, pela entrada da artista no palco do Auditório Ibirapuera dançando carimbó, de braços ligeiramente erguidos em função do movimento de balançar a longa e volumosa saia do vestido (Figura 2). Passos cuja função discursiva é a de anunciar que a canção a ser ouvida adiante, “*Ai menina*”, é um carimbó, apesar das sonoridades de guitarra que a introduzem e embalam a dança de Lia Sophia, antes de a cantora também empunhar uma guitarra para tocar a música.

Soma-se à presença da guitarra, o anúncio da entrada de Lia Sophia no palco, feito pelo baixista MG Calibre: “Da fronteira do Brasil com a Guiana Francesa, o encanto de Lia Sophia”. Há, aí, a concessão de visibilidade a outra hibridação cultural, a do carimbó com a música caribenha, representada pela utilização da guitarra e enaltecida pela menção de MG Calibre à Guiana Francesa, país que medeia o Brasil e o Caribe. Região cujas sonoridades auxiliaram na conformação comunicacional não só do carimbó e do brega, mas – e principalmente – de outro gênero comercializado como autenticamente paraense, as guitarradas. Temos, então, três formas de expressão musical constituindo o tripé simbólico sobre o qual está assentada a pretensa identidade genuinamente paraense almejada pelo projeto *Terruá Pará* e respectivos sujeitos.



**Figura 2.** Lia Sophia (à esquerda) entra no palco dançando carimbó.

**Figure 2.** Lia Sophia (left) enters the stage dancing carimbó.

Fonte: fotograma do DVD Terruá Pará 2.

Vozes egressas do Caribe são ainda mais perceptíveis na música “Amor de promoção”, na qual a guitarra está a cargo do Mestre Solano, convidado por Lia Sophia para entrar no palco da seguinte forma: “Quero chamar ao palco um dos grandes mestres das guitarradas do Pará, das poderosas guitarradas do Pará, Rei Solano!”. É a guitarra de Solano, aliás, que assegura o sotaque caribenho da música, caracterizando polifonia marcada, também, pelas modificações empreendidas por Pinduca no carimbó há cerca de quarenta anos, pois, junto com o baixo e a bateria, a guitarra também garante uma feição *pop* à canção “Amor de promoção”, descrita no *site* de Lia Sophia como um “carimbó *pop*”. Mas só no *site* (Site Lia Sophia, 2013).

Essa convocação do trabalho de Pinduca na proposição de suposta identidade autenticamente paraense sinaliza o quanto o gênero diz menos sobre texto do que sobre o contexto. Outrora rechaçada e acusada de deturpar o que seria a música amazônica e paraense por excelência, a música de Pinduca, sob as injunções simbólicas da globalização, torna-se suficientemente conveniente para garantir a sugestão de essencialismo identitário por meio do carimbó. Tanto que esse artista reaparece nas quatro músicas acionadas para encerrar o *show* Terruá Pará 2, “Sinhá Pureza”, “Carimbó do Macaco”, “Dança do Carimbó” e “Embarca Morena”, todas de autoria dele, quando todos os cantores e músicos participantes do concerto estão no palco, em uma espécie de celebração identitária.

“Eu sou Gaby Amarantos e essa é nossa música paraense”, declara Gaby Amarantos, antes de exibir, com ares de reverência, a bandeira do Pará (Figura 3) e antes de todos os artistas começarem a cantar “Embarca Morena”, cujo refrão, sintomaticamente, avisa: “Viemos de nossa terra fazer barulho na terra alheia”. A bandeira, aí, funciona como uma extensão não verbal da produção da diferença já embutida nos pronomes “eu” e “nossa”, em processo discursivo arrematado pelos versos de “Embarca Morena”, bem ao tom do mercado global.

A tradição está, assim, simbolicamente armada no Terruá Pará 2, com começo, meio e fim e com o auxílio, também, do brega, cujas apresentações entremeiam as estratégicas aparições do carimbó no *show*. Mas não de qualquer brega. Este gênero surge devidamente reconfigurado no Terruá Pará, também a serviço da tradição, o que implica o silenciamento de certos discursos. De forte caráter tecnológico quando produzido nos subúrbios belenenses, onde embla as festas de aparelhagens, eventos de forte apelo visual, o tecnobrega surge no concerto em análise conformado por flautas e violinos. Surge, ainda, subtraído do apego à tecnologia que levou o fotógrafo carioca Thales Leite a associá-lo à estética dos filmes espaciais da era pré-computação gráfica na série fotográfica “Área 91” (Leite, 2012) e o fotógrafo francês Vincent Rosenblatt a compará-lo a uma “religião das máquinas de som” em projeto visual intitulado *The Religion of Soundmachines*.



**Figura 3.** Gaby Amarantos exibindo a bandeira do Pará no final do show.  
**Figure 3.** Gaby Amarantos displaying the flag of Pará at the end of the show.

Fonte: fotograma do DVD Terruá Pará 2.

Na apresentação da banda de tecnobrega Gang do Eletro, por exemplo, o apelo tecnológico se restringe à programação eletrônica emanada do computador do DJ Waldo Squash. O cenário para essa *performance* chega até a simular a ambiência das festas de aparelhagens, mas soa anacrônico ao representá-las apenas por meio de algumas simulações de caixas de som, feitas de miriti<sup>10</sup>. Cabe-nos, então, perguntar, parafraseando Noel Rosa, onde está a aparelhagem, icônica máquina de som que dá sentido sonoro e visual àquelas festas nos subúrbios belenenses? Vocalista da Gang do Eletro, Keyla Gentil investe o próprio corpo de sentido ao realizar passos simuladores de movimentos de robôs, na introdução da música “Só no Charminho”, dialogando, assim, com a tecnologia silenciada da proposta de cenografia (Figura 4).

O brega, afinal, vai na contramão do carimbó no quesito tradição. Enquanto este gênero é mais – e há mais tempo – utilizado a favor do essencialismo cultural,

o brega, quando aparece, carece de constantes operações discursivas para viabilizar a fixação identitária, mesmo que elas silenciem, abruptamente, o gênero em alguns aspectos. Há uma ênfase nas sonoridades caribenhas, assim como no carimbó, a serviço, porém, desse silenciamento do brega. Ênfase acionada na apresentação das três músicas de Gaby Amarantos, “Vem me Amar”, “Gemendo” e “Merengue Latino”, esta referenciando explicitamente, na letra, as hibridações culturais existentes entre o Pará e o Caribe: “Pequena, tu vais de Belém pro Caribe / Dançando merengue latino / Me ensina, me ensina o volteio / Tu veio, tu veio na praia / Já tô Macapá mês e meio”.

Estratégia de silenciamento do brega semelhante à utilizada pela Calypso para inserção desta banda, dos paraenses Joelma e Chimbinha, no mercado de música nacional, em meados dos anos 2000. Fazendo alusão ao calipso hondurenho no nome e sugerindo cosmopolitismo na substituição da vogal *i* pela letra *y*, a banda se esquivava

<sup>10</sup> Fibra vegetal de que são feitos os brinquedos comercializados em Belém principalmente na época do Círio de Nazaré e de que são feitas, também, as peças dos cenários das edições de 2006 e de 2011 do Terruá Pará pela Miritong (ONG do Miriti), situada no município de Abaetetuba, nordeste do Pará, onde é realizado anualmente o Miritifest, evento declarado como patrimônio cultural do Estado do Pará pela Lei Estadual 7.282/2009.



**Figura 4.** Keyla Gentil dança como robô em meio ao cenário que lembra as aparelhagens.

**Figure 4.** Keyla Gentil does the robot dance among the scenery that resembles sound machines.

Fonte: fotograma do DVD Terruá Pará 2.

do estigma de mau gosto e cafonice atribuído ao brega em outras regiões do Brasil, que não o Norte e o Nordeste, e anuncia-se como depositária de tradições musicais caribenhas, passíveis de serem consideradas como meritórias em relação àquele gênero (Guerreiro do Amaral, 2009).

Além disso, a ênfase em sonoridades egressas do Caribe atenua, também, a polifonia representada pela influência do *rock* e da Jovem Guarda no brega e perceptível na canção *Stop*, cantada por Edilson Morenno, na qual a base rítmica remete-nos ao bolero e as sonoridades de guitarra, ao Iê-iê-iê. A desestabilização identitária por outras vozes, que não as caribenhas, revela-se incômoda à circulação mais fluente tanto do carimbó quanto do brega no mercado global. Apropriação que implica a domesticação dos sentidos sobre identidades culturais propostos nessas duas formas de expressão musical, tendo em vista a conformação delas às expectativas comunicacionais e ao repertório simbólico dos consumidores não paraenses. Percebemos, então, o dialogismo bakhtiniano também imerso em assimétricas relações de poder, traduzidas em visibilidades e silenciamentos na superfície discursiva.

Essa adequação discursiva à escuta do outro, afinal, é viabilizada pelo processo de reconfiguração do carimbó e

do brega, o qual prevê, por exemplo, a ênfase nos diálogos e nas trocas culturais empreendidas entre o Pará e a região do Caribe com o intuito de sobrepô-los às incômodas desestabilizações identitárias causadas pelas vozes do *rock*, da Jovem Guarda e até mesmo da música *pop*, evocada, por exemplo, nos passos de robô de Keyla Gentil, que também lembram a virtuosa dança de Michael Jackson. Ou, ainda, na presença da guitarra, do baixo e da bateria no carimbó, que viabilizaram a “modernização” do gênero há cerca de quarenta anos por Pinduca.

A guitarra, aliás, ilustra bem a impossibilidade da fixação identitária, via domesticação de sentidos, a que esses gêneros são submetidos quando a configuração comunicacional deles se dá no âmbito da indústria cultural, injungida por relações de poder cultural, mercadológico e político, das mais diversas ordens. É conveniente que esse instrumento, como discurso, faça alusão às influências caribenhas que, no *show* em análise, são maquiadas pelas guitarradas, alardeadas como autenticamente paraenses, tais quais o carimbó e o brega. A guitarra não pode, entretanto, soar como uma voz partícipe, também, da configuração comunicacional do *rock* e da música *pop*, como foi encarada na década de 1970, gerando imbróglio

identitário marcado por acusações de deturpações (Costa, 2010). Reação semelhante à obtida pela Tropicália no final da década de 1960 e traduzida na “Marcha contra a guitarra elétrica”.

Há, portanto, um deslocamento no foco das identificações culturais dos sujeitos, que revela-se eminentemente excludente na configuração do brega. Nenhuma das letras desse gênero apresenta, no Terruá Pará 2, o apelo sexual conferido em músicas ouvidas nos subúrbios de Belém. Canções intituladas “Caçadores de Periquita” e “Chupa Safadinha”, por exemplo, com letras de cunho sexual que pouco – ou nada – têm a ver com o apego às raízes “caboclas” exibido no brega apresentado no concerto ora analisado. Daí serem substituídas por versos que falam, sobretudo, de amor, o que também desestabiliza a fixação da identidade almejada pelos sujeitos da indústria cultural. Qual sujeito, pois, não se reconhece em versos apaixonados?

Notamos, mais uma vez, a impossibilidade da total domesticação dos sentidos e também das identidades, moventes por natureza. Assim como o brega e o tecnobrega experimentados nas periferias belenenses, esses sentidos não se comportam, pois a própria manutenção da temática da paixão nas músicas apresentadas no Terruá Pará 2 concorrem para o estigma de mau gosto e cafona (Guerreiro do Amaral, 2009) com que o brega produzido no Pará costuma ser recepcionado fora do Estado. A paixão, afinal, configura-se como um “modo popular de recepção” (Martín-Barbero, 1995, p. 52) deslegitimado pelo que Certeau (2012) chama de “elites produtoras de linguagem”:

*[...] há uma deslegitimação dos modos populares de recepção, dos modos populares de desfrutar as coisas. Por exemplo: as classes populares se apaixonam, e a paixão é perigosa e deve ser controlada, educada, domesticada. Desde o século XVIII, nos teatros populares as pessoas se emocionavam tanto que rompiam os assentos para atirar nas personagens. Como conta Richard Sennet, em O declínio do homem público, precisavam renovar a cada ano os teatros porque as poltronas se acabavam. Esse modo tumultuado, ruidoso e apaixonado de desfrutar é deslegitimado em nossa sociedade. Essa expressividade popular seria a marca da ausência de cultura, de gosto e de educação (Martín-Barbero, 1995, p. 52).*

Segundo Rodrigues (1994), projetamos nossas experiências de mundo na linguagem. E o que é a música, afinal, se não a linguagem em pleno uso social, se não

discurso? É nesse sentido que afirmamos haver um deslocamento não só nas identidades, mas nas identificações culturais que inspiraram a configuração comunicacional do carimbó e, sobretudo, do brega. A conformação discursiva desses gêneros no âmbito do projeto Terruá Pará exemplifica, mais do que o aspecto de virtualidade, o caráter ideológico deles, imersos em relações de poder que concorrem diretamente para o acionamento de alguns discursos e o descarte de outros, considerados como inconvenientes. Mais do que isso, exemplifica o quanto o local e o global não são entidades opacas, combinadas ao acaso e à toa, mas o quanto essa aproximação ou afastamento pressupõe inclusões e exclusões, destacando-lhes, também, o caráter ideológico: assim como as identidades, local e global têm, no discurso, a materialidade simbólica.

## Considerações finais

Todos os essencialismos são culturais, “nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da identidade e da diferença” (Silva, 2006, p. 86). O mesmo podemos afirmar em relação ao “local” e ao “global”, cujas raízes geográficas, aparentemente sólidas, mostram-se mais ou menos moventes, de acordo com o contexto comunicacional em questão, em função da natureza discursiva desses dois termos, aparentemente opacos *a priori*. Limite geográfico cuja definição está diretamente relacionada aos exercícios de poder em questão, tal qual ocorre com os limites subjetivos: anunciar o “eu” prevê não só a produção, mas também a demarcação simbólica dos sujeitos que constituirão tanto o “eu” quanto o “eles”. A diferença, portanto, é relativa.

Essas relativizações geográficas e subjetivas constituem as condições de produção do carimbó e do brega, gêneros musicais cuja configuração comunicacional é determinada tanto pelo contexto social imediato quanto pelos jogos de poder que atravessam os discursos aí acionados e silenciados, incluindo alguns sujeitos e excluindo outros. A ênfase nas vozes consideradas como afroindígenas e caribenhas, no âmbito do carimbó, e o silenciamento do apelo tecnológico e das letras de cunho sexual, perceptíveis no brega, ilustram como a comunicação diz mais sobre hegemonia do que sobre sedução ao possibilitar o surgimento de sujeitos para o – e ao gosto do – mercado.

Assim, a transposição desses gêneros musicais da periferia para o centro é mediada por jogos de poder que,

ao deslocarem identificações com determinadas práticas culturais, aproximam o carimbó e o brega de um processo de elitização, perceptível, por exemplo, no violino que substitui as sonoridades eletrônicas nos arranjos da Gang do Eletro.

## Referências

- BAKHTIN, M. 1995. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 7ª ed., São Paulo, Hucitec, 197 p.
- BAKHTIN, M. 1997. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 341 p.
- BAKHTIN, M. 2011. Os gêneros do discurso. In: M. BAKHTIN, *Estética da criação verbal*. São Paulo, WWF Martins Fontes, p. 261-306.
- BRAGA, J.L. 2012. Interação como contexto da Comunicação. *MATRIZES*, 6(1):25-41. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/matrizes/index.php/matrizes/article/view/345/pdf>. Acesso em: 09/04/2013.
- CERTEAU, M. 2012. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 19ª ed., Petrópolis, Vozes, 316 p.
- COSTA, A.M.D. da. 2009. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2ª ed., Belém, Uepa, 234 p.
- COSTA, T.L. da. 2010. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *ArtCultura*, 12(20):61-81. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11306/6745>. Acesso em: 29/12/2013.
- COSTA, T.L. da. 2011. Carimbó e brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Revista Estudos Amazônicos*, 6(1):149-177. Disponível em: [http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/1%20-%20VI%20-%207%20-%202011%20-%20Tony\\_Costa.pdf](http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/1%20-%20VI%20-%207%20-%202011%20-%20Tony_Costa.pdf). Acesso em: 24/06/2013.
- DIÁRIO DO PARÁ ONLINE. 2012. O calcanhar de Aquiles do Terruá. Disponível em: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-159447-O+CALCANHAR+DE+AQUILES+DO+TERRUA+.html>. Acesso em: 13/01/2013.
- FRANÇA, V. 2001. Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?. *Ciberlegenda*. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/314/195>. Acesso em: 08/10/2013.
- FRANÇA, V. 2003. L. Quéré: dos modelos da comunicação. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, V(2):37-51.
- FOUCAULT, M. 1999. *A Ordem do Discurso*. 5ª ed., São Paulo, Loyola, 79 p.
- FOUCAULT, M. 2007. *Microfísica do Poder*. 23ª ed., São Paulo, Graal, 295 p.
- GARCÍA-CANCLINI, N. 2011. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed., São Paulo, EDUSP, 416 p.
- GOMES, I.M.M. 2011. Metodologia de Análise de Telejornalismo. In: I.M.M. GOMES (org.), *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo*. Salvador, EDUFBA, p. 17-47.
- GUERREIRO DO AMARAL, P.M. 2009. *Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Porto Alegre, RS. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 244 p. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17305/000714777.pdf?sequence=1>. Acesso em: 22/11/2014.
- HALL, S. 2011. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed., Rio de Janeiro, DP&A, 104 p.
- HALL, S. 2013. Quando foi o pós-colonial?: Pensando no limite. In: S. HALL, *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG, p. 110-140.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). 2013. Dossiê Iphan Carimbó, 213 p. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=4274>. Acesso em: 25/10/2014.
- JANOTTI JÚNIOR, J. 2006. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-compós*, 6:1-15. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/84/84>. Acesso em: 17/10/2013.
- JANOTTI JÚNIOR, J. 2012. *War for Territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal*. In: Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 21, Juiz de Fora, 2012. *Anais...* 1:1-15. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca.php>. Acesso em: 11/10/2013.
- LEITE, T. 2012. Projeto Área 91. Disponível em: <http://www.area91.art.br/>. Acesso em: 18/07/2014.
- MARTÍN-BARBERO, J. 1995. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: M.W. de SOUSA (org.), *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo, Brasiliense, p. 39-67.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2001. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed., Rio de Janeiro, UFRJ, 372 p.
- MESSIAS JÚNIOR, N. 2012. Rolando rumo ao Norte. Terruá Pará 2. [DVD].
- O QUE É TERRUÁ?. 2012. Roteiro de Petterson Farias. Criação de Igor Chá. Narração de Betty Dopazo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T1JBIYxom5I>. Acesso em: 25/11/2013.
- ORLANDI, E.P. 1997. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª ed., Campinas, Unicamp, 189 p.

- PACHECO, A.S. 2012. Os estudos culturais em outras margens: identidades afroindígenas em “zonas de contato” amazônicas. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, 9(3):1-19. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF30/ARTIGO\\_1\\_SECAO\\_LIVRE\\_AGENOR\\_SARRAF\\_PACHECO\\_FENIX\\_SET\\_OUT\\_NOV\\_DEZ\\_2012.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF30/ARTIGO_1_SECAO_LIVRE_AGENOR_SARRAF_PACHECO_FENIX_SET_OUT_NOV_DEZ_2012.pdf). Acesso em: 30/06/2013.
- REVISTA GOTAZ ONLINE. 2014. Poesia a serviço da liberdade. Disponível em: <http://gotaz.com.br/poesia-a-servico-da-liberdade/>. Acesso em: 12/11/2014.
- RODRIGUES, A.D. 1994. *Comunicação e cultura: A experiência cultural na era da informação*. 1ª ed., Lisboa, Presença, 231 p.
- ROSENBLATT, V. 2010. Tecnobrega – The Religion of Sound-machines. Disponível em: <http://vincentrosenblatt.photoshelter.com/gallery/Tecnobrega-the-religion-of-soundmachines/G0000qvftsL0nawY/>. Acesso em: 24/10/2014.
- SILVA, T.T. da. 2006. A produção social da identidade e da diferença. In: T.T. da SILVA (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 6ª ed., Petrópolis, Vozes, p. 73-102.
- SITE LIA SOPHIA. 2013. Bio. Disponível em: <http://liasophia.com.br/bio/>. Acesso em: 14/12/2013.
- SITE TROPICALIA. 2007. Identifsignificados movimento. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifsignificados/movimento>. Acesso em: 20/11/2014.
- SOPHIA, Lia. 2012. Terruá Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGNCDVt76Jo>. Acesso em: 14/6/2014.
- TERRUÁ PARÁ 2. 2012. Direção de produção de vídeo de Adilson Tokita. Direção de vídeo de Romi Atarashi. São Paulo, Sonopress. [DVD].
- VERÓN, E. 2004. Dicionário das idéias não-feitas. In: E. VERÓN, *Fragments de um tecido*. São Leopoldo, Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, p. 49-75.
- VIANNA, H. 2003. A música paralela. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>. Acesso em: 10/01/2014.

Submetido: 21/07/2014

Aceito: 22/12/2014