Bernard Arthur Silva da Silva
Rafael Elias de Queiroz Ferreira (orgs.)

MÚSICA, CINEMA, FOTOGRAFIA, LITERATURA E MÍDIAS (SÉCS. XX-XXI)

COLEÇÃO ANPUH 2025

Editora CABANA

XIV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-PARÁ

ANPUH PA
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA

MÚSICA, CINEMA, FOTOGRAFIA, LITERATURA E MÍDIAS (SÉCS. XX–XXI)

Bernard Arthur Silva da Silva
Rafael Elias de Queiroz Ferreira
(orgs.)

MÚSICA, CINEMA, FOTOGRAFIA, LITERATURA E MÍDIAS (SÉCS. XX–XXI)

Editora CABANA

Copyright © by Organizadores
Copyright © 2025 Editora Cabana
Copyright do texto © 2025 Os autores

Todos os direitos desta edição reservados
© Direitos autorais, 2025

O conteúdo desta obra é de exclusiva
responsabilidade de seus autores.

Diagramação, projeto gráfico e capa: Eder Ferreira Monteiro

Edição e coordenação editorial: Ernesto Padovani Netto

Revisão: os autores.

Imagem de capa: *The Orchestra* de Edgar Degas, 1870.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Música, cinema, fotografia, literatura e mídias (SÉCS. XX-XXI) / Organização de Bernard Arthur Silva da Silva, Rafael Elias de Queiroz Ferreira. – Ananindeua-PA: Cabana, 2025.

M987

Autores: Bernard Arthur Silva da Silva, Rafael Elias de Queiroz Ferreira, Aline da Silva Mesquita, Heraldo Márcio Galvão Júnior, Fernando Lacerda Simões Duarte, João Paulo Costa Alves, César Alessando Sagrillo Figueiredo, Paulo Moreno Sanches Dias, Felipe Lopes Soares, Lucas de Souza Maximim, Valena de Jesus Barros.

195 p. : il., fotos.
Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Inclui bibliografia
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-65-85733-68-7

1. Arte e literatura. 2. Música. 3. Cinema. I. Silva, Bernard Arthur Silva da (Organizador). II. Ferreira, Rafael Elias de Queiroz (Organizador). III. Título.

CDD 700.1

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Índice para catálogo sistemático
I. Arte e literatura

[2025]
EDITORA CABANA
Trav. WE 11, N º 41 (Conj. Cidade Nova I)
67130-130 — Ananindeua — PA
Telefone: (91) 99998-2193
cabanaeditora@gmail.com.com
www.editoracabana.com

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Anderson Dantas da Silva Brito (UFOB)
Dra. Adriana Angelita da Conceição (UFSC)
Dra. Ana Zavala (Facultad de la Cultura, Instituto Universitario – Centro Latinoamericano de Economía Humana. Montevideo, Uruguay)
Dra. Camila Mossi de Quadros (IFPR)
Dra. Carmem Zeli de Vargas Gil (UFRGS)
Dra Cláudia Mortari (UDESC)
Dra. Edilza Joana Oliveira Fontes (UFPA)
Dr. Francivaldo Alves Nunes (UFPA)
Dra. Juliana Teixeira Souza (UFRN)
Dra. Luciana Rossato (UDESC)
Dra. Luciana Oliveira Correia (UNEB)
Dr. Marcelo Luiz Bezerra da Silva (UEPA)
Dr. Márcio Couto Henrique (UFPA)
Dr. Sandor Fernando Bringmann (UFSC)

COMITÊ CIENTÍFICO

Dr. Adilson Junior Ishihara Brito (UFPA)
Dr. Elison Antonio Paim (UFSC)
Dr. Marcelo de Souza Magalhães (UNIRIO)
Dra. Mônica Martins Silva (UFSC)
Dr. Wilian Junior Bonete (UFPel)
Dra. Pirjo Kristiina Virtanen (University of Helsinki, Finfand)

APRESENTAÇÃO

A presente coleção de e-books da Associação Nacional de História – seção Pará (ANPUH-PA) resultou da realização dos simpósios temáticos ocorridos durante o *XIV Encontro Estadual de História da ANPUH-PA: ensino de história, meio ambiente e diversidade na Amazônia Oriental*, em Marabá, entre os dias 25 e 27 de setembro de 2024 na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Foi a primeira vez que esse tipo de evento ocorreu no interior do estado, constituindo um marco crucial para os estudantes em fase de formação, que tiveram chance de participar de um evento de grande porte, cuja finalidade preponderante foi possibilitar a integração de diversas ações formativas em um único local. O Encontro promovido pela associação buscou ser um instrumento de proteção, aperfeiçoamento, fomento, estímulo e desenvolvimento do direito à História em seus diversos níveis. Congregou o campo da História para debater a historiografia e os aspectos fundamentais na formação e profissionalização do historiador e do professor de história no Pará.

Contamos com discentes das licenciaturas em história da UNIFESSPA de Marabá e de Xinguara, que estudam na região Carajás, assim como os/as graduandos/as dos *campi* de Belém, Cametá, Ananindeua e Bragança destas Instituições de Ensino Superior – IES: UFPA, IFPA, UFOPA e UEPA. Participaram discentes de dez licenciaturas em história das universidades públicas espalhadas pelo Estado. Outro público, oriundo da região Carajás, foram os discentes do Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória/Xinguara e de Ananindeua),

do Mestrado em História (PPGHIST) da UNIFESSPA/Marabá, e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST/UFPA/Belém), assim como os professores/as de história da rede pública de Marabá e de outras quarenta e duas cidades do estado. Ao todo, contamos com 416 participantes.

O evento possibilitou um importante espaço de intercâmbio cultural e científico, em que profissionais, em diferentes níveis de carreira, e estudantes de graduação e pós-graduação em história do Estado do Pará apresentaram as suas pesquisas e compartilharam seus conhecimentos e experiências vivenciadas no processo de produção do conhecimento histórico, buscando elaborar novas estratégias de luta e de labor contra os ataques ao ensino de história e aos diversos tipos de violência contra mulheres, indígenas, negros, crianças, adolescentes, idosos e LGBTQIA+s. Constituiu-se em um espaço de discussão sobre três áreas específicas do conhecimento histórico: o ensino de história, o meio ambiente e a diversidade, promovendo uma interface entre os campos de pesquisa, diante dos limites e possibilidades de diálogo pertinentes sobre a região amazônica oriental. Nesse sentido, foram socializadas a produção de estudos e práticas acerca das relações entre História e Educação, bem como problematizou-se o ensino de história e os desafios da produção historiográfica recente.

O encontro foi composto por seis mesas-redondas, duas conferências, vinte e dois simpósios temáticas, quatro minicursos, vinte apresentações de pôsteres e lançamentos de livros com os professores-pesquisadores com título de doutor, mestre, especialista, graduado e discentes de graduação com pesquisas na área do ensino e da escrita da História, o que proporcionou dias de intenso debate e de trocas profícuas que tendem a reforçar e ampliar o conhecimento histórico do Pará.

O evento foi possível graças ao trabalho da diretoria que assumiu o biênio 2023-2024, e aos associados e associadas da ANPUH-PA que mantêm esta regional como uma das mais ativas e contundentes seções, corroborando para a eleição do professor Francivaldo Alves Nunes, o primeiro representante do Pará na presidência da ANPUH Nacional, em 2025. Também aproveitamos para agradecer o fundamental apoio da Faculdade de História (FAHIST/Marabá) e da UNIFESSPA, que receberam a ampararam o evento.

A atual diretoria da ANPUH-PA tem orgulho de apresentar esta coleção de e-books. Damos com isso continuidade à uma tradição iniciada em 2020, durante a pandemia do COVID-19, quando a prática educacional foi desafiada à se inserir cada vez mais nos meios digitais, e a ciência se revelou ainda mais importante enquanto um instrumento de combate à essa doença e às suas mazelas sociais, bem como ao enfrentamento de governos autoritários e negacionistas.

Fomos resistência naquele período e continuaremos sendo no atual momento, uma vez que ainda somos ameaçados, enquanto civilização, pela extrema-direita e suas bandeiras preconceituosas, discriminatórias, excludentes, autoritárias e de destruição ambiental. Neste sentido, uma de nossas tarefas é criticar o abuso político e ideológico da história. Esta coleção, certamente, fortalece esse ofício, além de se constituir em um poderoso instrumento de popularização da ciência, uma vez que está disponível gratuitamente em nosso site. Desejamos a todas e a todos uma excelente leitura!

David Durval Jesus Vieira
Carlo Guimarães Monti

SUMÁRIO

Socialização através da música: o *rock* e o brega como expressões do cotidiano (1980-1990).....12
Valena de Jesus Barros

A viagem das ideias: Clóvis de Gusmão e o movimento antropofágico.....29
Aline da Silva Mesquita
Heraldo Márcio Galvão Júnior

O acervo pessoal de Terezinha Kozlovski: a trajetória de uma pianista no amplo panorama das professoras de piano no Brasil.....41
Fernando Lacerda Simões Duarte

A presença da Guerrilha do Araguaia na literatura: painel de obras prosaicas como resistência e memória.....56
João Paulo Costa Alves
César Alessando Sagrillo Figueiredo

Políticas culturais: uma herança autoritária (1985-1990).....72
Paulo Moreno Sanches Dias

“Um belo dia aparece um camarada, jeito assim pálido, com uma maleta”: memórias e experiências com a exibição de filmes na cidade de Castanhal (1938).....81
Felipe Lopes Soares

Da periferia ao centro: a Batalha de São Brás e a apropriação decolonial e afrodiaspórica dos espaços centrais da cidade de Belém - Pará.....93
Rafael Elias de Queiroz Ferreira

Kuru’pir, Anhangá, Exu das Sete encruzilhadas e Tranca rua das almas: a interculturalidade nas composições musicais de Suindaras e Matinta perera.....109
Lucas de Souza Maximim

“Seu verme fascista/mata em nome da lei/pátria e religião”: etnografias das masculinidades negras e feminilidades antifascistas da cena *heavy metal* de Belém-Pa (sec. XXI) performadas nos videoclipes, entrevistas gravadas, revistas especializadas e shows.....132
Bernard Arthur Silva da Silva

Sobre os autores.....191

Valena de Jesus Barros[1]

SOCIALIZAÇÃO ATRAVÉS DA MÚSICA: O *ROCK* E O BREGA COMO EXPRESSÕES DO COTIDIANO (1980–1990)

Introdução

Nos anos de 1980 e 1990, as tecnologias de comunicação disponíveis não eram tão avançadas quanto são atualmente, e, consequentemente, a forma de interação entre os sujeitos nesse período histórico também era diferente. Dessa maneira, a comunicação e a interação entre as pessoas aconteciam, sobretudo, através de encontros e conversas na porta de casa, festas, parques, cinema e outras ocasiões.

Diante deste cenário, e sob a influência das ideias de Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall, surgiu a ideia de escrever esse artigo, que tem como objetivo discutir e compreender como a interação e o consumo de música eram realizados nas décadas de 1980 e 1990, nas festas de brega e *rock*, em Belém, e como esses eventos aproximavam os sujeitos que viviam em uma mesma realidade social. Para Stuart Hall (2016), a aproximação entre as pessoas ocorre por meio de afinidades de ideias, gostos, ideologias e sentimento de pertencimento. O autor argumenta que é necessário um meio material que possibilite essa aproximação. Neste trabalho, utilizamos a expressão musical como um meio material que media essas relações.

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFPA. Email: valenabarros@ufpa.br

Para o estudo, foram escolhidos os gêneros musicais *rock* e brega, que têm forte representatividade em Belém e que, embora sejam bastante diferentes em suas temáticas, também possuem, em certa medida, semelhanças. Além disso, foi realizada uma breve pesquisa no jornal Diário do Pará, abrangendo o período de 1980 a 1990, a fim de verificar se essas festas eram divulgadas, como eram divulgadas e com que frequência. Por exemplo, nas análises, observei que, embora o *rock* fosse um movimento relativamente novo na cidade, havia eventos, festas e encontros, inclusive na periferia, e que esses eventos eram informados no jornal. Por outro lado, as festas de brega eram inúmeras, principalmente em bairros periféricos. Muitas casas de show e artistas se apresentavam principalmente aos finais de semana (de sexta a domingo).

Brega e *rock* em Belém

O brega é um gênero musical com músicas lentas e, geralmente, dançantes. Suas letras versam principalmente sobre amor, desilusão, paixões e traições. As festas de brega eram uma das principais opções de lazer, especialmente para quem morava nas periferias da cidade, e aconteciam principalmente aos finais de semana. Era um estilo musical muito popular no estado, mas era visto com preconceito por muitas pessoas, inclusive pela classe artística, que dizia que as letras eram pobres, sem criatividade, e que seus arranjos musicais eram simples. Em alguma medida, o discurso hegemônico está presente nessa análise, uma vez que era um gênero presente principalmente nas periferias da cidade, e seus ouvintes eram, em sua maioria, moradores desses bairros.

Parte desse discurso utilizava a bossa nova e a MPB como exemplos e modelos de "boa música", visto que essas eram sempre em tons mais calmos, suaves e com letras românticas.

Por outro lado, reflito sobre o *rock* em Belém, principalmente a partir do final da década de 1980 até o início dos anos 1990, quando, de acordo com Arthur Dapieve (1995), o gênero viveu um de seus melhores momentos e foi nomeado pelo autor como "*Brock*". Diferentemente do brega, o *rock* aborda questões cotidianas que afetam a população, como pobreza, violência e desigualdade social, além de, em certa medida, apresentar um tom de desesperança. Em Belém, existiam algumas bandas de *rock*, e alguns eventos eram realizados.

O brega como narrativa histórica e social em Belém do Pará

O brega, desde seu surgimento, carrega o estereótipo de ser uma música cafona, periférica e de mau gosto. Ainda hoje, por ser um estilo musical muito presente nas periferias e pelas letras que versam sobre amores, paixões e desilusões, é visto com preconceito. Para Maurício Dias da Costa (2009):

> mesmo considerando as relações entre o universo do brega e a 'identidade regional', permanece ainda localmente a visão do ritmo e do tipo de festa como fatores de insegurança e pobreza nas periferias, e como tentativas de massificação musical, dentre outros" (COSTA, 2009, p.28).

A partir dessas considerações, no tópico seguinte, busca-se entender como eram essas festas e qual era sua importância como expressão musical e cultural na cidade de Belém do Pará, na década de 1980.

As festas de brega em Belém (1980)

Em uma época em que as tecnologias não tinham o desenvolvimento que conhecemos hoje, a sociabilidade e a interação dependiam muito mais do contato pessoal. As pessoas conversavam em frente de suas casas, marcavam encontros para passear em praças, parques, cinema, festas, etc. As festas eram um dos espaços onde as pessoas iam para encontrar e fazer amigos, namorar, dançar e compartilhar momentos de alegria e descontração. Assim, de acordo com Fábio Castro (2015):

> O ambiente, e com ele as práticas simbólicas que ali são permitidas e mesmo impostas, favorece um processo mimético que se forma na trama da emoção: a trama da imitação afetiva, esse desejo mimético poderoso que faz com que a relação entre um indivíduo qualquer e o lugar, a música, os códigos presentes, todos esses elementos tão pregnantes, seja conduzido não pela relação que esse indivíduo possua com tudo isso, mas sim pela relação que esse indivíduo possua com o indivíduo que está ao seu lado, ou melhor, com aquele coletivo (CASTRO, 2015, p.12).

Diante disso, para saber mais sobre as festas de brega em Belém, conversei com uma interlocutora chamada Doraci, de 67 anos, e perguntei-lhe como eram essas festas e onde eram realizadas. Durante a conversa, ela contou-me que trabalhava de segunda a sexta-feira e que, aos finais de semana, gostava de sair para ouvir música e, principalmente, dançar. Ao ouvir seu relato, lembrei-me de Richard Hoggart em As Utilizações da Cultura (1973), em que o autor descreve o cotidiano da classe proletária na Inglaterra e, no capítulo sobre as formas de lazer desses grupos, discorre sobre a música romântica que eles ouviam.

> O amor é nessas canções um sentimento terno e pessoal, uma compensação da falta dos bens deste mundo, o amor que se mantém apesar de todas as preocupações, o amor verdadeiro, que vale mais do que dinheiro ou do que ter muitos amantes. [...] O amor atraiçoado, o amor perdido devido aos ciúmes, o indivíduo solitário que foi abandonado por um amante infiel são temas de predileção. (HOGGART, 1973, p.195).

Doraci relembrou alguns locais onde essas festas ocorriam, como Saudosa Maloca e São Domingos, o primeiro situado na Rodovia BR-316, em Ananindeua, e o segundo no bairro do Jurunas, em Belém. Geralmente, eram grandes salões com bastante espaço para que os casais pudessem dançar. Segundo ela, a maioria das pessoas que iam a essas festas queria dançar, e as músicas eram daquelas que propiciavam a dança com maior contato físico. As moças ficavam no salão enquanto esperavam os rapazes tirá-las para dançar, e as que não sabiam ou não queriam aceitar o convite afastavam-se desse espaço. Nesse breve relato, é possível perceber que existiam códigos subentendidos, e a dança era seu principal objetivo. Afinal, era por meio dela, sobretudo, que as interações eram criadas naquele ambiente. Além disso, as músicas também desempenhavam um papel importante, pois "ao conteúdo dessas canções são acrescentadas melodias brandas e bem cadenciadas, que incitam à dança, à aproximação dos corpos, à intimidade do rosto colado" (COSTA, 2008, p.6).

Dessa forma, esse estilo musical combinava letra, melodia e ritmo, que se materializavam na dança. Esta, sendo um dos principais elementos para a sociabilidade nesses espaços, criando uma relação de afetividade, bem-estar e, com o passar do tempo, o sentimento de nostalgia. Nostalgia daquele tempo,

daquelas músicas, daquelas vivências com o outro. Afinal, as festas eram o ponto de encontro dos amigos, dos namorados, das novas amizades, do lazer após uma semana de trabalho e outras atividades. Dessa forma, a maneira de ser "brega", a sensibilidade "brega", a tematização "brega", representa uma "legitimidade" resultante do fato de artistas e consumidores desse mundo viverem muitas vezes as mesmas experiências de vida (LEÃO, p.199). Devido às experiências e vivências semelhantes, houve identificação e aceitação, o que resultou no acolhimento desse tipo de música por esses grupos. Para Fábio Castro (2015):

> O ambiente, e com ele as práticas simbólicas que ali são permitidas e mesmo impostas, favorece um processo mimético que se forma na trama da emoção: a trama da imitação afetiva, esse desejo mimético poderoso que faz com que a relação entre um indivíduo qualquer e o lugar, a música, os códigos presentes, todos esses elementos tão pregnantes, seja conduzido não pela relação que esse indivíduo possua com tudo isso, mas sim pela relação que esse indivíduo possua com o indivíduo que está ao seu lado, ou melhor, com aquele coletivo (CASTRO, 2015, p.12).

As festas eram realizadas em casas de show localizadas em vários bairros de Belém, principalmente nos mais populosos, como Jurunas, Guamá e Marambaia.

Figura 1 - Anúncio de festa de brega em uma casa de show em Belém

Brega abre os olhos no China

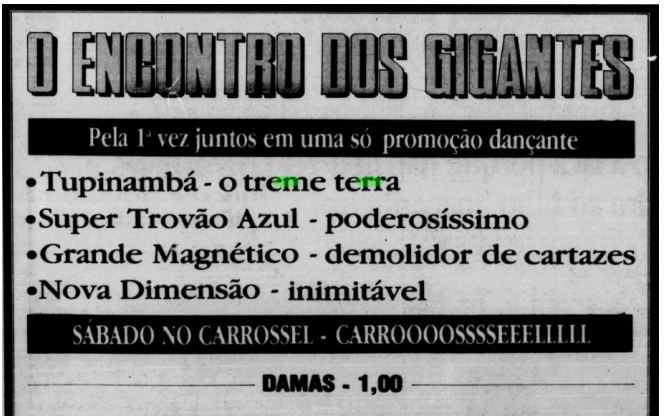
Os fins de semanas no China da Pedreira estão cada vez mais incrementados. Sexta e sábado, quem não chegar cedo, perde o lugar e volta pra casa. Isto tudo porque a casa caiu no gosto do povão, que fez dela o seu santuário de lazer, com tudo a que tem direito. As melhores aparelhagens da cidade continuam a derramar o melhor do brega e aí a galera se alucina.

Fonte: Diário do Para (1989)

Geralmente, usavam-se palavras como "galera" e "povão" para atrair o público. A linguagem informal aproximava o público da leitura dos anúncios, como mostra o exemplo a seguir: sonoros Guajará e os batuqueiros do bloco estarão a postos justamente para ouriçar a galera. (Diário do Pará, 1986). As atrações incluíam música ao vivo ou aparelhagens — estruturas sonoras com grandes alto-falantes e um DJ responsável por escolher e tocar as músicas. Com o tempo, essas aparelhagens se consolidaram como parte da cultura do nosso estado. Nomes como Rubi, Príncipe Negro e Tupinambá tornaram-se referências quando o assunto é festa de aparelhagem, mas, conforme os registros, existiam outras menores. De acordo com Maurício Costa (2008) "a aparelhagem Rubi é apresentada como pioneira no ramo, tanto pelos relatos do proprietário e de muitos participantes do circuito bregueiro,

como pelo fato de ter assumido em primeira mão o nome de Sonoro e, posteriormente, Aparelhagem" (COSTA, 2008, p.10).

Figura 2 - Anúncio de festa com encontro de aparelhagens



Fonte: Diário do Pará (1989)

A experiência de ir a uma festa, ouvir música e dançar era uma das principais formas de sociabilidade e interação para os jovens de Belém nos anos 1980.

O auge do *rock* no pará (1989-1990)

De acordo com trabalhos que discutem os primeiros passos do rock em Belém, o auge deste gênero musical ocorreu a partir da década de 1980 e seguiu até a década de 1990, quando grupos de jovens se reuniam para cantar e tocar seus instrumentos musicais. Eles eram motivados pela novidade que vinha do sudeste do Brasil – o *punk rock* – e, principalmente,

pelo contexto político de um país que acabara de sair de um regime ditatorial e voltava a respirar ares de liberdade. No entanto, a situação econômica e social do país ainda era muito delicada, pois enfrentava uma grave crise econômica e alta desigualdade social. Incomodados com essa realidade, esses jovens encontraram no *rock* um veículo para contestar, protestar, criticar e cobrar melhores condições de vida e soluções para a crise social agravada pelo regime político anterior.

Apesar de ser um gênero musical recente na cidade, o *rock* já apresentava sinais de desenvolvimento. De acordo com Cunha (2020), esse período foi marcado por uma grande efervescência na cena *rock* da capital paraense. O autor ressalta que "o *rock* estava decadente no resto do Brasil, mas na capital paraense ele estava mais vivo que nunca" (CUNHA, 2020, p.20). O gênero se manifestava em diferentes subgêneros, como o *punk* e o *heavy metal*, também conhecido como *metal* pesado ou, nos jornais locais, *metal* brabo.

Para movimentar e promover a cena local, eventos eram organizados e divulgados nos jornais. Esses eventos aconteciam principalmente em praças e no Teatro Waldemar Henrique, localizado na Avenida Presidente Vargas, em Belém. Embora mais comuns no centro da cidade, algumas apresentações também ocorriam em bairros periféricos. Em pesquisa no jornal Diário do Pará do ano de 1989, encontrei o registro de uma matéria sobre o I Festival de Rock Underground[2], realizado em uma escola pública no bairro de São Brás. Esse evento ocorreu no dia 15 de abril de 1989, reuniu onze bandas de *rock* e foi

2 Este evento foi realizado na Escola Estadual Paulo Maranhão, localizada no bairro de São Brás, em Belém. Matéria publicada no Jornal Diário do Pará, edição do dia 15 de abril de 1989. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=644781&pesq=%22festa%20de%20rock%22&pagfis=44045 Acesso em: 28 de novembro de 2024.

patrocinado por órgãos do estado (Secretaria Municipal de Educação de Belém, Secretaria de Estado de Educação do Pará e o Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves).

Em um trecho da entrevista sobre esse evento, o coordenador e integrante de uma das bandas que se apresentaram, Jorge Tavares, disse que "o objetivo é divulgar mais o *rock* paraense, que é ainda muito marginalizado em Belém. [...] falta mais espaço para o *rock* regional. Os órgãos daqui não abrem espaço como acontece em outros estados brasileiros." (Tavares, 1989, p.1). Outro entrevistado, que também era integrante de uma das bandas, disse "os roqueiros são marginalizados em Belém, mas conseguem ter o apoio do público que gosta e admira o *rock*" (LUÍS, 1989. p.1). Depois dessa edição, não foram encontrados registros de edições posteriores. Importante lembrar que o trecho da fala de Luís, ainda faz parte da realidade vivida pelo *rock* anos depois de sua chegada em terras paraenses.

Outro evento importante ocorrido nos anos 1990 foi o *Rock* 24 Horas, que tinha a intenção de realizar 24 horas de shows de bandas de *rock*. O evento ocorreu por três edições, sendo as duas primeiras em 1992 e a terceira e última nos dias 24 e 25 de abril de 1993 (SILVA, 2020, p.3). Essa última edição não pôde ser realizada completamente porque, de acordo com Silva (2017, p.4), gangues vindas de vários bairros de Belém se reuniram em grande número no mesmo dia e local da realização do evento — Praça Kennedy, que atualmente se chama Praça Waldemar Henrique e está localizada no bairro Reduto, área central de Belém. Após discussões e desentendimentos, houve brigas e muita violência, marcando o fim do evento antes do tempo previsto. Não apenas o fim

do evento daquela edição, mas também o encerramento de possíveis futuras edições. Esse fato marcou o evento e associou o *rock* à violência e à desordem. No entanto, ele também é lembrado pela ousadia de prometer e cumprir 24 horas ininterruptas de música nas edições anteriores e pelo seu triste desfecho. O *Rock* 24 Horas foi organizado pela Secretaria de Cultura do Pará (Secult/PA). Além dos eventos realizados por bandas ou produtoras com apoio do governo, havia também a reunião de grupos na Praça da República, especialmente aos domingos. Essas pessoas levavam violões, bebidas alcoólicas e sentavam-se na grama da praça para cantar e conversar, muitos vestindo roupas pretas e camisetas de bandas. Para Georg Simmel (2006), essa interação pode ser entendida como sociação e ele a define como:

> [...] a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de seus Econscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados -, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam (SIMMEL, 2006, p.60).

A aproximação dessas pessoas baseava-se em interesses, ideias, afinidades, ideologia, representatividade e no sentimento de pertencimento àquele lugar. Esses momentos – sejam eventos com apresentações de bandas ou reuniões de amigos para conversar e tocar músicas ao violão – e, sobretudo, as vivências compartilhadas pelos membros desse grupo, mostram as diferentes formas pelas quais a sociabilidade podia ser criada através do *rock*, especialmente em um período sem internet e redes sociais.

O brega e o *rock* em Belém: entre semelhanças e diferenças

A narrativa histórica em Belém pode ser descrita a partir de diferentes perspectivas e contextos. Ao narrá-la a partir de gêneros musicais com propostas diferentes como o brega e o *rock*, estamos diante de um desafio, uma vez que enquanto um externa sentimentos, paixões e amores; o outro se dedica a falar, principalmente, de temas como a violência, fome, etc. Entretanto, é possível encontrar semelhanças as quais dizem respeito a autenticidade e representatividade através das mensagens de suas letras, dos símbolos que unem os sujeitos em torno dessas expressões como a dança do brega e as letras críticas do *rock* e sua estética, roupas rasgadas e cabelo colorido.

No trecho de música abaixo, do cantor de brega Edilson Moreno, é possível encontrar elementos que mostram o orgulho de ser do Norte e paraense:

Eu sou brasileiro, brasileiro da Amazônia, brasileiro sonhador
Sou brasileiro, do Pará tenho o tempero
De Belém eu tenho o cheiro, sou Norte com muito amor
Eu sou. (Moreno, 2017).

Ao cantar a Amazônia e o orgulho de ser desta terra, o artista transfere esse mesmo orgulho para os que consomem sua música, seja para quem está na festa ou quem está ouvindo em casa.

De outro modo, na letra abaixo da banda de *rock*/*hardcore* *Delinquentes*, a temática é sobre a situação da cidade e o descaso com a população:

Minha terra tem mangueiras
Onde berram os delinquentes
Nossos bosques estão mais sujos
E o povo cada vez mais burro. (Delinquentes, 2009).

A banda utiliza a palavra mangueiras para se referir à cidade, que é nacionalmente conhecida como a cidade das mangueiras, e tem um corredor feito por elas na praça da República, que fica na avenida Presidente Vargas. Neste caso, a atenção está voltada não para o orgulho de ser daqui, mas para a emergência quanto ao cuidado com seu povo e à cidade.

Na música abaixo, *Planeta dos Macacos*, Jayme Katarro, fala sobre o dia que ele e seus amigos foram abordados e presos pela polícia na década de 1990. O artista faz duras críticas à classe policial e sua forma de abordagem. De acordo com a narrativa na música, a polícia agiu com abuso de poder os tratando como ralé e submissos:

Eu lhes contarei o que me aconteceu
Outro dia desses a polícia me prendeu
Eu não fui o primeiro
Nem serei o último
À ser vítima do abuso
Da autoridade do absurdo (Delinquentes, 2000).
[..]
Os gorilas espancam a ralé
As autoridades:
Cérebros de chimpanzés
Os humanos
Eternos submissos
Num jogo de poder malaco/símio. (Delinquentes, 2000).

A letra acima não faz referência ao orgulho de ser paraense, mas relaciona a violência empregada pelas autoridades policiais sobre determinados grupos como um jogo de poder, subalternizando e inferiorizando aquelas pessoas a partir da posição social que tem. Hall (2016) argumenta que:

> Esses elementos - sons, palavras, gestos, expressões, roupas - são parte da nossa realidade natural e material; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que são, mas sim ao que fazem, a suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro em si mesmos - ao contrário, eles são veículos ou meios que carregam sentido, pois funcionam como símbolos que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir (HALL, 2016, p.24).

Em outras palavras, através das letras, das roupas e das afinidades ideológicas, essas pessoas se reconhecem como parte do lugar e o lugar faz parte da construção de sua identidade. Dessa forma, cria-se um sentimento de pertencimento àquele lugar, reforçando sua identidade e cultura, uma vez que cultura é o modo de vida que os sujeitos experimentam e compartilham (WILLIAMS, 1958). Para o autor, "We use the word culture in these two senses: to mean a whole way of life – the common meanings; to mean the arts and learning – the special processes of discovery and creative effort" (WILLIAMS, 1958, p.4).

Stuart Hall, assim como Raymond Wiliams, também relaciona essas expressões como culturais e parte dos sujeitos que fazem parte daquela realidade. Ela se "relaciona a sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e ideias. (HALL, 2016, p.20). Nesse sentido, as roupas rasgadas, as letras críticas ou os nomes chocantes das bandas de *rock*, as

letras que expressam sentimentos e paixões e a dança, que têm como objetivo o divertimento e o lazer, no brega, constroem a representação das ideias, pensamentos e sentidos da existência daqueles grupos ou práticas. Hall (2016) explica que a representação diz respeito às práticas e aos meios materiais pelos quais ideias, sentimentos e pensamentos são transmitidos.

Por outro lado, ao abordar a questão da vida simples na cidade, os amores e paixões, as dificuldades e os problemas de grupos subalternizados por uma elite influenciada pelas ideias hegemônicas e seus modelos de civilidade, que determinam padrões e os impõem aos grupos classificados por eles como inferiores, esses gêneros possibilitaram que esses grupos reproduzissem e fortalecessem sua identidade cultural.

O que o sociólogo cultural ou o historiador cultural estudam são as práticas culturais e as relações culturais que produzem não apenas "uma cultura" ou "uma ideologia", mas algo muito mais significativo: aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (WILLIAMS, 1958, p.29).

Dessa maneira, em alguma medida, essas práticas musicais são formas de resistência das camadas populares que, sob a influência dos pensamentos hegemônicos citados anteriormente, são colocadas à margem e vistas com preconceito, sob o discurso de que o que vem do povo é pobre e insuficiente.

Considerações finais

A história, ao longo de seu desenvolvimento, desbravou novos objetos de estudo e adotou novos meios e métodos.

Analisar os grupos sociais a partir de suas práticas tornou-se cada vez mais relevante e necessário para compreender o contexto, a cultura e os modos de vida de uma sociedade. A partir dos estudos de Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall, entendemos que a história é construída pelas relações entre os sujeitos e seu tempo.

Neste artigo, buscamos investigar como o *rock* e o brega em Belém podem atuar como veículos de sociabilidade e interação entre os sujeitos, além de explorar as possíveis semelhanças entre esses dois estilos musicais. Embora apresentem propostas distintas em suas temáticas, ambos conseguem representar, por meio de suas letras e características específicas, a identidade cultural paraense.

As festas de brega, os eventos com bandas de *rock* e as reuniões dominicais na Praça da República fazem parte de manifestações culturais que integram o cotidiano dos moradores de Belém. Apesar das diferenças nas temáticas das letras e nas formas de sociabilidade que promovem, o *rock* e o brega são expressões musicais populares e culturais que resistem aos padrões hegemônicos impostos.

Referências

CASTRO, F.F. de. Semiotical Blues: Artifícios da Temporalidade Nostálgica. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, RJ, v.18, n.3, p.103-115, 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2490. Acesso em: 29jan2025.

COSTA, A.M.D. da. Bailes da "Saudade" e do "Passado": atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará. **Ponto Urbe [Online]**. São Paulo: Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulon. 3, 2008. Disponível em: http://journals.openedition.org/pontourbe/1800 Acesso em: 21 de janeiro de 2024.

CUNHA, V. **Balanço do Roco: a mais tribal de todas as festas.** Belém: Funtelpa. 2020.

HALL, S. **Cultura e representação**. RJ: PUC-Rio. 2016.

HOGGART, R. **As utilizações da cultura:** aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Lisboa: Presença, 1973. v. 1 e 2

SILVA, B.A.S. da. O MUNDO ARTÍSTICO E CIRCUITO DO HEAVY METAL PARAENSE (1993-1996): gangues de rua, "carecas" e headbangers (2017). In: **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História – Contra os Preconceitos**: História e Democracia, Brasilia-DF: meio eletrônico, 2017, p.1-18. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488469563_ARQUIVO_TextoFinal(ANPUH-2017)-BernardArthur.pdf. Acesso em: 29jan2025.

SILVA, B.A.S. da. "O Waldemar Henrique não é lugar ideal para shows de *Rock*": circuito da "Música Pesada" e política cultural na história social do mundo artístico do *heavy metal* em Belém-PA (1993-1996). **Das Amazônias**, Rio Branco, AC, v.3, n.2, ago/dez, 2020, p.46-63. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/4271/2570. Acesso em: 29jan2025.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia: Indivíduo e sociedade.** RJ: Zahar, 2006.

WILLIAMS, R. **Cultura.** Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. RJ: Paz e Terra, 1992.

Referências das imagens:

Anúncio de festa de brega em uma casa de show em Belém. Diário do Pará. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=644781&pasta=ano%20198&pesq=brega%20abre%20olhos%20da%20china&pagfis=39324 Acesso em: 20 de dezembro de 2023.

Encontro de aparelhagens. Diário do Pará. Disponível em https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=644781&Pesq=%22treme%20terra%22&pagfis=46437 Acesso em: 10 de novembro de 2024.

Aline da Silva Mesquita[1]
Heraldo Márcio Galvão Júnior[2]

A VIAGEM DAS IDÉIAS: CLÓVIS DE GUSMÃO E O MOVIMENTO ANTROPOFÁGICO[3]

Entre as décadas de 1910 e 1920, em Belém do Pará houve o desenvolvimento do modernismo, impulsionado pelo surgimento de um movimento literário instigado pelos manifestos divulgados na revista Belém Nova, fundada em 1923, circulando até 1929, tinha Bruno de Menezes como diretor, e a revista de antropofagia, periódico vanguardista, criada posteriormente, que também circulou entre 1928 e 1929, comandada por Oswald de Andrade. Esse ambiente favoreceu a interação entre os modernistas de São Paulo e os da Amazônia, destacando-se figuras como Oswald de Andrade, Raul Bopp, Abguar Bastos, Oswaldo Costa, entre outros de suma relevância.

A troca de ideias e experiências entre esses grupos de escritores e artistas foi essencial para fortalecer e disseminar o modernismo no Brasil, ampliando suas trocas intelectuais e artísticas, promovendo a diversidade cultural no cenário

1 Graduanda do Curso de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara). Bolsista da Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas (FAPESPA) no Projeto "Clóvis de Gusmão e o movimento antropofágico" (2023-2025), coordenado pelo Prof. Dr. Heraldo Márcio Galvão Júnior (UNIFESSPA/Campus Xinguara).

2 Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara) e Coordenador do Projeto "Clóvis de Gusmão e o movimento antropofágico" (2023-2025), financiado pela FAPESPA.

3 Este trabalho é fruto de pesquisa realizada no âmbito do Projeto "Clóvis de Gusmão e o movimento antropofágico" (2023-2025), financiado pela FAPESPA.

nacional. Belém do Pará, dessa forma, desempenhou um papel importante como centro de difusão do modernismo, contribuindo para a consolidação desse movimento e para a construção de uma identidade cultural mais plural e diversificada no contexto brasileiro.

Em destaque, para este trabalho temos Clóvis de Gusmão, escritor e jornalista, nascido no Amazonas, em 08 de maio de 1905, criado no Pará. Após o lançamento da revista de antropofagia em São Paulo de 1928, sua participação tornou-se essencial para a divulgação e reconhecimento do movimento paraense no cenário literário nacional. Sua atuação, residindo no Rio de Janeiro e mantendo vínculos próximos com ambas as regiões, permitiu uma ligação entre as produções culturais do Pará e do restante do Brasil, contribuindo de maneira significativa para o movimento antropofágico:

> Clóvis de Gusmão residia no Rio de Janeiro e juntara-se a Oswald de Andrade e Raul Bopp na antropofagia, conclamando seus parceiros amazônidas e os apresentando às letras paulistas por meio da revista, como é o caso de Eneida de Morais e Abguar Bastos." (FIGUEIREDO; GALVÃO JÚNIOR, 2019)

A circulação de Clóvis de Gusmão entre as duas regiões possibilitou o compartilhamento das experiências e ideias do movimento paraense com escritores e artistas do Rio de Janeiro, enriquecendo tanto o debate quanto a produção cultural. Sua participação ativa nesse "duplo movimento" consolidou os vínculos entre os modernistas de distintas localidades, facilitando uma maior integração e intercâmbio de ideias no âmbito do modernismo brasileiro.

A presença de Clóvis de Gusmão no movimento antropofágico foi crucial para expandir a visibilidade e a influência das produções culturais do Pará, promovendo uma maior diversidade de vozes e expressões artísticas no contexto do movimento modernista. Seu papel como mediador e difusor das ideias paraenses foi determinante para enriquecer o cenário cultural brasileiro e para fomentar uma maior integração entre as diferentes regiões do país no contexto do modernismo:

> Clóvis de Gusmão, atuando como jornalista no Rio de Janeiro, participou desse duplo movimento, enviando material antropófago para outros estados, e solicitando a remessa de textos para publicação em periódicos cariocas e mesmo de outros estados, além de incitar a conquista de espaço em jornais de estados em que ainda não havia presença da Antropofagia." (NODARI, 2021/2022)

Usando a ideia da ilusão biográfica de Pierre Bourdieu (1986), podemos pensar que a história de vida de Clóvis de Gusmão, vista como essencial para essa conexão cultural, é uma narrativa que dá sentido a vários eventos que ocorreram. Segundo Bourdieu (1986), a ilusão biográfica acontece quando tentamos dar uma lógica e uma coerência à vida de uma pessoa, como se tudo tivesse acontecido de forma planejada. Na realidade, a trajetória de Gusmão foi influenciada não só pelas suas decisões, mas também pelo ambiente em que ele estava inserido e pelas relações de poder em seu campo de atuação. Isso mostra que as biografias, muitas vezes, são moldadas pelo contexto social e histórico, e não apenas pelas ações individuais.

Durante o período modernista em Belém do Pará, havia dois grupos distintos de escritores e artistas. O primeiro, conhecido como Academia ao Ar Livre, incluía autores

como Clóvis de Gusmão, Abguar Bastos, Edgar Proença, e Nunes Pereira, que participaram ativamente da Revista de Antropofagia[4]. Em contraste, o segundo grupo, liderado por Bruno de Menezes, se reunia em bares da região do Ver-o-Peso e ficou conhecido como Academia do Peixe-Frito (APF), nome que refletia a origem humilde de seus membros e a atmosfera boêmia de seus encontros.

A Academia ao Ar Livre parecia adotar uma abordagem mais formal e intelectual, estabelecendo vínculos com a Revista de Antropofagia e se engajando de maneira significativa nos movimentos literários da época. Em oposição, a Academia do Peixe-Frito caracterizava-se por uma atmosfera mais informal e popular, com reuniões em bares e uma postura crítica e anárquica frente à sofisticação dos encontros literários em cafés, ao estilo parisiense.

A diversidade de abordagens e perspectivas no cenário cultural de Belém do Pará durante o modernismo revela a complexidade e a riqueza desse movimento, evidenciando a presença de múltiplas vozes e visões sobre arte e sociedade. A coexistência desses grupos, com suas distintas formas de interação e produção artística, contribuiu para enriquecer o debate e a produção cultural na região, promovendo uma maior diversidade de expressões e propostas no contexto do

4 Abguar Bastos, escritor e jornalista e político brasileiro, nascido em 22 de novembro de 1902, em Belém do Pará e falecido em 26 de março de 1995, em São Paulo. Autor de Terra de Icamiaba e Romance da Amazônia. Edgar de Campos Proença, escritor, jornalista e advogado, nascido em 04 de fevereiro de 1892 em Belém do Pará e falecido em 1973. Escreveu jornais extintos como Vanguarda e O Paraense. Manoel Nunes Pereira, antropófago brasileiro, nascido em 26 de junho de 1893 em São Luís do Maranhão, e falecido em 26 de fevereiro de 1985, no Rio de Janeiro. Escreveu os livros Moronguetá e Os Índios Maués. Bruno de Menezes, escritor brasileiro, membro da Academia de Letras Paraense, nascido em 21 de março de 1893 e falecido em 02 de julho de 1963, em Manaus. Entre suas obras está o Poema para Fortaleza e Boi Bumbá: o auto popular.

modernismo brasileiro.

A Academia do Peixe Frito ressalta um aspecto crucial da cena cultural de Belém, ao evidenciar a participação de jovens negros e oriundos de classes sociais desfavorecidas, que buscavam romper com tradições artísticas estabelecidas e promover novas formas de expressão. Sob a liderança do poeta e jornalista Bruno de Menezes, o grupo expressava um forte desejo de inovação em um contexto social frequentemente marginalizado.

O rompimento com os "resquícios da era dourada", a Belém da *Belle Époque*, sugere uma crítica à cultura dominante, que frequentemente ignorava as vozes das periferias. Essa dinâmica destaca a importância da democratização da arte e da cultura, permitindo que narrativas diversas sejam reconhecidas e valorizadas.

O movimento da Academia do Peixe Frito exemplifica de forma paradigmática como a arte pode atuar como uma ferramenta poderosa para a mudança social e para a afirmação da identidade cultural de grupos historicamente marginalizados.

Clóvis de Gusmão, que também tinha trânsito na APF, destaca a importância do folclore amazônico, especialmente as anedotas, como uma ferramenta para a construção de uma identidade cultural genuinamente brasileira. Conforme aponta Galvão Junior (2020), Gusmão utilizava essas expressões culturais com o objetivo de compreender "a verdadeira brasilidade" e de promover uma reconfiguração das concepções de sociedade, cultura e política no Brasil.

A crítica à legislação vigente, vista como uma simples reprodução de modelos europeus, sublinha a necessidade de um arcabouço legal que reflita as especificidades e singularidades

da cultura nacional. A proposta de substituir essa legislação por um sistema que valorize as tradições locais ressalta a urgência de desenvolver normas mais alinhadas com as realidades sociais e culturais do país.

Esse enfoque no folclore como um meio de reinvenção social e cultural é particularmente relevante em um contexto onde a identidade nacional é frequentemente discutida e questionada. A busca por uma expressão autenticamente nacional não apenas enriquece o cenário cultural brasileiro, mas também representa um ato de resistência contra a homogeneização cultural imposta por influências externas.

Nesse contexto, a teoria de Alexandre de Sá Avelar (2010), apresentada em *A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões*, é relevante para entender o papel da biografia na construção e interpretação da história. Avelar (2010), sugere que a biografia pode ajudar a explorar as tensões entre o individual e o coletivo, o universal e o particular, especialmente em países onde a identidade nacional é algo em constante transformação. Aplicando essa ideia ao estudo do folclore amazônico, podemos ver como as histórias de vida das pessoas que preservaram e transmitiram essas tradições refletem a luta maior por uma identidade nacional autêntica.

Quando analisamos o papel do folclore como um meio de renovação social e cultural à luz da teoria de Avelar (2010), fica claro que essa discussão é muito relevante em um contexto onde a identidade nacional está sempre em debate. A biografia, nesse sentido, não só enriquece a compreensão das práticas culturais, mas também mostra os desafios enfrentados por aqueles que buscaram uma expressão verdadeiramente brasileira. A busca por essa expressão não só enriquece a cultura do país, mas

também é uma forma de resistir à homogeneização cultural trazida por influências externas, algo que Avelar (2010) identifica como uma das principais tensões na construção de identidades e na escrita da história.

Clóvis de Gusmão foi um autor que publicou frequentemente na Província do Pará e na revista Belém Nova. Durante os anos de 1923 e 1924, desempenhou o papel de segundo orador oficial da Associação dos Novos. Entre suas obras, destaca-se Rondon (1942). Gusmão teve uma contribuição notável para a literatura e cultura da Amazônia, que foram fundamentais na disseminação de suas ideias e no fortalecimento de um movimento literário voltado para a valorização das tradições culturais locais.

Como segundo orador oficial da Associação dos Novos entre 1923 e 1924, Gusmão desempenhou um papel importante na criação de um espaço de debate intelectual e artístico, promovendo um intercâmbio cultural que buscava a modernização da literatura na Amazônia. A associação foi um esforço coletivo para romper com os modelos estéticos tradicionais e construir uma nova identidade literária que refletisse as especificidades da região.

Além disso, a menção à obra Rondon (1942) indica que Gusmão também se dedicou a temas relacionados à exploração e à identidade nacional, evocando figuras emblemáticas como o marechal Cândido Rondon, conhecido por promover a integração das culturas indígenas ao Brasil. Essa escolha temática reflete sua preocupação com a formação de uma identidade nacional que respeite e valorize a diversidade cultural do país.

Clóvis de Gusmão se destacou não apenas como um poeta ativo, mas também como um agente cultural comprometido com a

construção de uma nova narrativa literária e social na Amazônia, ao mesmo tempo em que abordava a identidade brasileira em suas obras. Em 1929, ao publicar o poema Mayandeua, na revista de Antropofagia, Gusmão já havia se consolidado como uma figura de destaque no cenário literário modernista brasileiro, particularmente em relação ao movimento antropofágico, que buscava assimilar criticamente influências culturais estrangeiras para construir uma identidade nacional autêntica. Seu reconhecimento entre os modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro atesta seu papel significativo nas discussões literárias da época.

Sua residência em Belém do Pará até meados da década de 1920 e sua participação no grupo dos "Novos", reunido em torno da revista Belém Nova, destacam a relevância regional de sua obra. Essa revista foi um veículo essencial para a difusão das ideias modernistas, contribuindo para a formação de uma vanguarda literária na Amazônia que dialogava com as correntes mais avançadas do pensamento cultural brasileiro.

Figueiredo descreveu Gusmão como uma "promessa literária da Amazônia", uma designação que não apenas reflete as expectativas em torno de sua produção, mas também enfatiza a importância de sua obra na construção da literatura amazônica. Essa descrição sugere que Gusmão não era apenas um autor em ascensão, mas também um representante das particularidades culturais e sociais da região, contribuindo para a expansão do panorama literário nacional.

Há uma perspectiva intrigante de Clóvis de Gusmão sobre a moralidade e a eugenia, propondo uma visão que busca transcender preconceitos considerados estéreis. Sugere uma crítica a normas sociais que muitas vezes são baseadas em ideias preconcebidas ou em visões limitadas sobre a cultura e o comportamento humano.

Gusmão parece defender a ideia de que a seleção e preservação de características consideradas benéficas para a sociedade devem ser pautadas por critérios racionais e científicos, ao invés de serem meramente influenciadas por tradições ou estigmas. Essa abordagem pode ser vista como uma tentativa de legitimar práticas que promovem o bem-estar da comunidade, respeitando suas particularidades culturais. Propõe um reconhecimento das tradições e conhecimentos ancestrais, que muitas vezes são deslegitimados por visões eurocêntricas. Ao integrar essa sabedoria na construção da moralidade, Gusmão traz uma visão inclusiva que valoriza as contribuições culturais locais, especialmente no contexto da Amazônia.

Reforça a ideia de que essa moralidade deve respeitar as inclinações naturais do ser humano, promovendo uma coexistência harmoniosa entre razão e instinto. Isso implica que, ao buscar um ideal ético, é fundamental considerar a essência humana e suas motivações profundas.

Clóvis de Gusmão apresenta uma reflexão complexa sobre moralidade e cultura, desafiando preconceitos enquanto busca um equilíbrio entre tradição e modernidade. Essa proposta convida à valorização das diversidades culturais e à construção de uma ética que respeite tanto o conhecimento ancestral quanto os avanços científicos:

> Ao contrário de Couto de Magalhães, que narra a história em busca de um fundo moral com um viés eurocêntrico, em que se protegeria a inocência das donzelas índias e colocariam nelas medo de deixarem de ser virgens e serem devoradas pela serpente, Clóvis de Gusmão defende uma moral despida de preconceitos estéreis, como ele coloca, "mas dentro de um fundamento exato de eugenia." (FIGUEIREDO; GALVÃO JÚNIOR, 2020, p.252)

Há a presença significativa de Clóvis de Gusmão na cena cultural da época, especialmente em eventos da alta sociedade, onde ele se destacou como recitador de poemas. Essa atuação em jornais como a Gazeta e o Jornal do Brasil demonstra não apenas seu reconhecimento como artista, mas também a relevância da poesia e da literatura nos círculos sociais mais influentes do Brasil.

Ser mencionado repetidamente nesses jornais indica que Gusmão não era apenas um participante ocasional, mas uma figura central nas atividades culturais da elite. Sua capacidade de recitar poemas sugere uma habilidade performática que ia além da simples leitura, envolvendo uma interpretação que poderia cativar o público e deixar uma marca duradoura na memória coletiva dos eventos.

A influência que ele exerceu pode ser vista como um reflexo da intersecção entre arte e sociedade. Ao se apresentar em eventos importantes, Gusmão ajudou a elevar a literatura a um status de prestígio, contribuindo para a valorização da poesia e do modernismo no Brasil. Isso também sinaliza uma abertura para novas formas de expressão artística dentro de contextos que tradicionalmente podem ter sido mais conservadores.

Além disso, sua presença em ambientes elitistas pode ser interpretada como um esforço para democratizar a cultura literária, levando as vozes e os temas da Amazônia para um público mais amplo. Assim, sua atuação não apenas solidificou sua própria carreira, mas também ajudou a moldar o cenário literário brasileiro da época.

Clóvis de Gusmão revela-se como um agente cultural ativo e influente, cuja participação em eventos da alta sociedade contribuiu para a difusão e valorização da poesia

e das ideias modernistas no Brasil. Sua trajetória é um testemunho do poder da arte como meio de interação social e transformação cultural.

Conclusivamente, Clóvis de Gusmão desempenhou um papel crucial na consolidação do modernismo no Brasil, conectando diferentes regiões e promovendo uma visão inclusiva e inovadora da cultura nacional. Por meio de sua atuação como jornalista, escritor e mediador cultural, ele possibilitou o intercâmbio de ideias entre os modernistas da Amazônia, de São Paulo e do Rio de Janeiro, fortalecendo as bases de um movimento que valorizava tanto as expressões locais quanto as influências externas. Sua contribuição destaca a importância de um modernismo plural e dinâmico, capaz de dialogar com as particularidades regionais sem perder de vista um projeto de identidade nacional mais ampla e diversificada.

Além disso, Gusmão revelou um compromisso significativo com a valorização das tradições culturais amazônicas, utilizando o folclore e as expressões locais como instrumentos para repensar a sociedade e a cultura brasileira. Sua abordagem, ao mesmo tempo crítica e visionária, questionava normas estabelecidas e propunha uma moralidade pautada pelo respeito às particularidades culturais e à essência humana. Essa perspectiva única não apenas enriqueceu o debate cultural de sua época, mas também deixou um legado importante para a compreensão da relação entre identidade, modernidade e regionalismo no Brasil.

Referências

AVELAR, A. de S. ***A biografia como escrita da história: possibilidades, limites, tensões***. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J.; PORTELLI, A. **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. RJ: Ed. da FGV, 2006. p. 183-191.

COELHO, M.O. **Memórias literárias de Belém do Pará**: o grupo dos novos, 1946-1952. 2003. 2 v. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2003. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9806

FIGUEIREDO, A.M.; GALVÃO JÚNIOR, H.M. Revistas no Front: **aproximações entre *Belém Nova* e *Revista de Antropofagia* por meio de manifestos na década de 1920**, Universidade Federal de Londrina, 2019.

FIGUEIREDO, A.M. ***Os vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos*** *20*. Belém, 2012.

GALVÃO JÚNIOR, H.M. **Quem não pode morder não mostra os dentes: modernistas e antropofágicos entre São Paulo e Belém do Pará nos anos 1920.** 2020. Dissertação (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

GUSMÃO, C. de. Mayandeua. *Revista de Antropofagia*, 2.ª dentição, n. 3, 31 mar. 1929, p. 6.

GUSMÃO, C. de. *Rondon*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

NODARI, A. **A oca de Clóvis de Gusmão**. Revista Landa. v. 10, n. 1, 2021-2022.

Fernando Lacerda Simões Duarte[1]

O ACERVO PESSOAL DE TEREZINHA KOZLOVSKI: A TRAJETÓRIA DE UMA PIANISTA NO AMPLO PANORAMA DAS PROFESSORAS DE PIANO NO BRASIL

Introdução

A capital paraense tem uma intensa atividade musical, seja no âmbito denominado erudito ou do repertório de tradição escrita, seja no popular e no religioso. Dentre as instituições de ensino presentes na cidade, o Instituto Estadual / Conservatório Carlos Gomes tem uma presença marcante por mais de um século, embora com rupturas pontuais. O início das atividades ocorreu em 1895, com a denominação Associação Paraense Propagadora das Bellas Artes, passando a se chamar Instituto Carlos Gomes em 1897, no ano seguinte ao falecimento do compositor que lhe dá nome e que chegou a ser seu diretor por alguns meses. Entre 1908 e 1929, as atividades do Instituto foram interrompidas (BARROS, VIEIRA, 2015). Há documentação referente ao Conservatório no período do entre séculos no Arquivo Público do Estado do Pará, além daquela corrente,[2] recolhida à própria

1 Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas; Programa de Pós-Graduação em Música / Mestrado Profissional da Universidade Federal do Pará. Fomento à pesquisa: PROPOSDOC/PROPESP/UEA e PROPESP/UFPA. lacerda.lacerda@yahoo.com.br.

2 O acervo do conservatório abrange também documentos musicográficos, tais como partituras e partes musicais. Embora os documentos musicográficos tenham como particularidade a possibilidade de serem restituídos à prática musical enquanto a notação musical puder ser interpretada (Duarte, 2018), diferenciando-os dos documentos administrativos (Bellotto,

instituição. Na documentação recolhida à fase permanente, é possível perceber a expressiva presença de mulheres entre as discentes, mas também a presença de docentes do sexo feminino (DUARTE, 2017).

O advento dos conservatórios constitui um marco do ensino de música no Brasil, assim como o estudo do piano representou a expectativa no que tangia à educação feminina, na *Belle Époque*. Nesse contexto, o estudo de música era uma exigência para a vida doméstica, e não para uma atuação profissional pública. Ao comentar o Código Civil de 1916, Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998, p. 379) apontaram que o dispositivo legal definia papéis para cada gênero: "se ao marido cabia prover a manutenção da família, à mulher restava a identidade social como esposa e mãe. A ele, a identidade pública; a ela, a doméstica". São deste mesmo período os concursos promovidos pelas revistas de variedades, que buscavam as mulheres mais bonitas, as que falavam melhor em público e, dentre outras "aptidões", a "moça que possuísse mais prendas de salão e, ao mesmo tempo, mais preparo intelectual". As candidatas adequadas seriam aquelas que, dentre outras coisas, "tocam magnificamente piano ou violino" (MALUF; MOTT, 1998, p.396-397).

O resultado dessa expectativa foi a existência de grande afluxo do público feminino às instituições dedicadas ao ensino de música para tornarem-se diletantes: no Rio de Janeiro, então capital federal, um relatório produzido pelo diretor do Instituto Nacional de Música, Alberto Nepomuceno, entre 1895 e 1896, e publicado em 1897, apontava que, "dos 401 alunos matriculados em 1895, 347 eram mulheres, 76 das quais no curso de piano (contra 4 homens)" (VERMES, 2004).

2002), também para eles considera-se, neste trabalho, o recolhimento permanente como sendo aquele no qual o documento físico não mais é utilizado na performance, ainda que as informações nele contidas possam servir a essa finalidade.

Existiram, por outro lado, aquelas mulheres que se dedicaram profissionalmente à música, desde o entre séculos, fosse na condição de professoras de música ou até mesmo em salões, como foi o caso, dentre outras, de Chiquinha Gonzaga. Ao comentar as pesquisas de Vanda Freire e Angela Portella, Mónica Vermes (2011, p.264) apontou que, "sem desconsiderar toda a complexidade e tensões ali envolvidas", os salões também seriam um espaço de conquista da atividade musical feminina. Por outro lado, Vermes também via nas atividades musicais domésticas, privada ou semi-privada, "um ambiente de circulação de repertórios e de formação de gostos cuja importância não pode ser ignorada [...] com identidade própria". O ensino de música foi certamente um campo dessa atuação:

> Uma área na qual as mulheres tiveram também numerosa atuação foi no ensino da música, em escolas oficiais, como o Instituto Nacional de Música, em escolas privadas ou em aulas particulares. É digna de nota a Escola de Música Figueiredo-Roxo, fundada em 1914 pelas irmãs Suzana, Helena e Sílvia de Figueiredo e Celina Roxo, todas pianistas (VERMES, 2011, p.258).

Para além do Rio de Janeiro ou de Belém, a atividade musical de pianistas que também foram compositoras e professoras foi observada em Salvador: Zulmira Silvany e Georgina de Mello Lima Erismann foram exemplos de tais atuações. Tendo estudado no Instituto de Música da capital baiana, fundaram a Sociedade Auxiliadora do Conservatório de Música, na qual eram dadas aulas de canto e piano. Ademais, Erismann criou a Escola de Música de Feira de Santana, nos moldes do Instituto onde estudou (DUARTE, 2019; 2020).

Ao longo do século XX, o piano permaneceu um dos instrumentos de destaque no ensino conservatorial e seu ensino,

um campo profissional explorado por diversas professoras. Em Belém, muitas foram as docentes que atuaram nessa seara e que, tendo falecido em um passado recente, legaram a instituições públicas e privadas seus acervos. Hoje, três acervos de musicistas nascidas ou radicadas no Pará e cronologicamente muito próximas têm sido objeto de tratamento e pesquisa na UFPA: Luiza Camargo (1934-2017), Terezinha Kozlovski (1938-2021) e Marina Monarcha (1933-2022), as duas primeiras, pianistas e a última, cantora. Hoje, já existem publicações a partir deles (Vieira, 2019; Oliveira, Leal, Duarte, 2023; Ferreira, Souza, 2023). Futuramente, o cruzamento de informações de tais acervos — e de outros que eventualmente venham a ser recolhidos e tratados — possibilitará uma visão mais ampla acerca das práticas musicais de uma época, mas também da singularidade de cada musicista. Neste trabalho, se buscará aprofundar a análise do acervo de Kozlovski.

Em um verbete sucinto em Música e Músicos do Pará, Vicente Salles (2016, p.314) apontou dados da carreira de Terezinha de Jesus Kozlovski: "Pianista, organista e professora. Florianópolis-SC, 1938. Radicada em Belém, além de lecionar piano, trabalhou em bares e clubes da cidade. Organista voluntária da Basílica de N. Sr.ª de Nazaré". Neste trabalho, busca-se ir além e compreender mais da atividade musical de Kozlovski a partir de seu acervo. Para tanto, deram origem a esta investigação as seguintes questões: como o acervo se caracteriza? No que ele dialoga com a tradição do ensino de piano e quais suas particularidades? Como a carreira de Terezinha Kozlovski dialoga com essa tradição? Para responder a tais problemas, foi realizada pesquisa bibliográfica e documental, no acervo, bem como a inventariação do acervo, que foi realizada por bolsistas

de iniciação científica da EMUFPA, sob orientação deste autor (OLIVEIRA; LEAL; DUARTE, 2023). O presente capítulo se estrutura em duas partes, sendo a primeira dedicada a uma visão geral do acervo e a segunda, a uma breve análise de seu conteúdo no contexto da atuação das pianistas e professoras de música.

O acervo

Com o falecimento da pianista, a família buscou um destino para o acervo de Terezinha Kozlovski que não fosse o mesmo que recebem as partituras de dezenas — talvez centenas — de pianistas pelo Brasil, conforme este autor percebeu em suas prospecções: a venda para um sebo, onde o conjunto documental seria certamente disperso. Assim, parte dos documentos musicográficos foi doada inicialmente a ex-alunos de Kozlovski e depois, ao Laboratório de Documentação Musical da Universidade Federal do Pará (DoMus/UFPA), objetivando a preservação da memória da musicista e o acesso aos estudantes de música por meio de consulta. Uma vez recebido, o acervo passou à custódia da Biblioteca e Coordenadoria de Memória, Informação e Documentação da EMUFPA.

Considerando o fato de a musicista ter também atuado como organista na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, a inventariação do acervo — e não sua catalogação no sistema integrado de bibliotecas da UFPA, que deverá ficar a cargo dos bibliotecários — foi realizada no âmbito do projeto "Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical", então coordenado pelo autor do trabalho, no ano de 2022.

O acervo é constituído, sobretudo, de documentos musicográficos impressos em formato de livro e partituras avulsas no século XX. Há também fotocópias de partituras guardadas em pasta arquivo. Quanto ao conteúdo dos documentos, seria possível agrupá-los em quatro grandes categorias: música popular, a maior delas, música erudita, métodos e livros de técnica pianística, e música religiosa.

Dentre os livros de técnica pianística e métodos de estudo, aponta-se: (1) *Escola Preparatória do Piano*, Op.101, de Ferdinand Beyer; (2) *Método prático para Órgão Eletrônico*, v. 2, sistematizado por Luiz Daniel N. de Souza; (3) *Meu Livro de Teoria*: *para o curso inicial de Música*, de Margaret E. Steward; (4) *The Leila Fletcher Piano Course*, volumes 1 e 2; (5) *The Virtuoso Pianist*, de Charles-Louis Hanon; (6) Método Completo para Divisão, de Paschoal Bona; (7) *Popular Christmas Songs: Primer Level*, coletânea didática sistematizada por James Bastien; (8) o *Novo método para piano* e (9) *A primeira sonatina*, de A. Schmoll; (10) o método *All-In-One Course: Lesson-Theory-Technic*; (11) método para piano *A Dozen A Day*, sistematizado por Edna Mae Burnam. As *Pequenas peças para piano*, de Luiza Camargo parecem ter objetivo didático, e chamam atenção, mais uma vez, para a possibilidade de aproximação entre o acervo desta pianista e o de Kozlovski.

Há também o repertório erudito, que pode ter servido às práticas musicais de Kozlovski, mas também ao uso pedagógico: (1) *Prelúdio n. 22* e (2) *O pequeno livro de Anna Magdalena*, de Johann Sebastian Bach; (3) um *Noturno*, de F. Chopin; (4) *Canção da Primavera,* (5) *La Serenade* e (6) *A casa das três Meninas*, de Franz Schubert; (7) *Moonlight Sonata*, de Beethoven; (8) o *Concerto n. 1*, de P. I. Tchaikovsky; (9) *Os três cavalheirozinhos*,

de Heitor Villa-Lobos; (10) *Mamma Carissima*, de Costantino De Crescenzo. É perceptível que, mesmo no âmbito da música erudita, parte do repertório é aquele que mais se difundiu entre o grande público, para além das salas de concerto.

Já o repertório religioso é essencialmente católico, e abarca: (1) *Acolhendo a Palavra: Missas e outros cantos da Bíblia*, de Casimiro Nogueira e José Raimundo Brandão; (2) *As Crianças Cantam a Páscoa e Pentecostes*, coletânea de partituras que acompanha CD homônimo gravado pelo grupo Pequenos Cantores de Curitiba; (3) *Eterna Fonte* e (4) *Canções Infantis*, v. 2, pela irmã Míria Therezinha Koling; (5) coletânea *O Espírito da Missão*, sistematizada pelo padre Pedro Brito Guimarães; (6) *Dizimo É Partilha*, pelo padre José de Freitas Campos; (7) *Cantando na Escola*, de José Raimundo Brandão, coletânea que acompanha CD homônimo do Coral Pequenas Cantoras de Curitiba; (8) *A Santíssima Trindade no Terceiro Milênio* e (9) *Santo é o Senhor*, ambos títulos de coletâneas que acompanham CDs que foram gravados entre a última década do século XX e a primeira do XXI; (9) partituras do oitavo encontro de coros litúrgicos francófonos *Les Ancolies 2007 – Magnificat*; (10) Cantos do Hinário Litúrgico da CNBB; (11) *Harpa de Sião*, coletânea da primeira metade do século XX, sistematizada pelo padre João Batista Lehmann. Embora não seja um rol exaustivo, esta listagem permite que se vislumbre a amplitude temporal dos itens.

A música popular constitui certamente a maior categoria no acervo. Nela, é possível citar: (1) vários volumes da coletânea *O melhor da música popular brasileira*, sistematizada por Mario Mascarenhas; (2) a coletânea *O melhor de Zequinha de Abreu*; coletâneas (3) Tangos e *Boleros Inesquecíveis*; e (4) *40 Canções*

Adaptadas para Bolero; (5) *Festa do Interior*, de Moraes Moreira e Abel Silva; (6) *Origens*, de Tom Jobim; (7) *De volta pro meu aconchego*, de Dominguinhos; (8) *The loveliest night of the year*, canção de Mario Lanza; (9) coletânea *Música Romântica*, com repertório de Armando Manzanero; (10) a trilha de filme *Love Theme: The Competition*; (11) há também uma pasta arquivo contendo fotocópias da coletânea *120 Músicas favoritas para piano*, sistematizada por Mario Mascarenhas, muitas das quais, populares; (12) *Julio*, com músicas de Julio Iglesias, com copyright de 1984; (13) coletânea de Música Sertaneja para órgão eletrônico, por Cristine Prado; (14) *Hey Jude*, de The Beatles; (15) *A mulher que o trem matou*, de Waldomiro da Silveira, samba que também foi interpretado pelo grupo Demônios da Garoa; (16) *Adelita*, de Jack Harris e Kirk Patrick; (17) *Chave de Ouro* e (18) *Gaucho*, de Ernesto Nazareth; (19) Carnaval de 1949, de João de Barro e Alberto Ribeiro; (20) *Risque*, de Ary Barroso; (21) *Beleza que é você, mulher* e (22) *Charlie Brown*, de Benito di Paula; (23) *Frio en el alma*, do cantor mexicano Miguel Angel Valladares; (24) Cabelos Brancos: para o Carnaval de 1963; (25) *Tieta*, de Paulo Debétio; (26) *Meu querido, meu velho, meu amigo*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; (27) *Se acaso você chegasse*, de Lupicínio Rodrigues; (28) *Perfídia*, de Alberto Domingues; (29) *Era um garoto que, como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones*, de Gianni Morandi (*C'era un Ragazzo*), popularizado pelo grupo Os Incríveis; (30) *Mamãe*, de David Nasser e Herivelto Martins. Há ainda uma pasta contendo fotocópias de origens diversas chama atenção pelo repertório selecionado, dentre outros: *Abraza me asi*; *O pato pateta*; *Tarde em Itapoã*; *Manhattan*; *Não se esqueça de mim*; *Tu, somente Tu*, bolero de Anísio Silva; *When I Fall In Love*; Nem Morta, de Michael Sullivan, interpretada por

diversas cantoras, dentre as quais, Fafá de Belém; *Desafinado*; Carruagens de fogo, dentre outras. A partitura de *Invocazione a Maria Santissima di Montevergine*, de Umberto Bertini e Maugéri Neto, para acordeon, poderia sugerir, pelo título, se tratar de música para função religiosa, mas parece ter sido incorporada como repertório popular napolitano. Embora o rol seja tão exemplificativo quanto das demais categorias, a quantidade de exemplos que seria possível trazer ainda ao trabalho seria muito ampla que nas demais. Uma partitura do *Hino do Pará*, de Gama Malcher, também consta do acervo e imagina-se que esteja relacionada à performance musical pela pianista em ocasiões oficiais ou datas cívicas.

Particularidades de uma musicista no ambiente conservatorial

Os conservatórios de música têm representado, ao longo do século XX, um amplo espaço de formação musical formal no Brasil. Apesar das vantagens desse modelo de ensino, sobretudo da possibilidade de sua atual certificação como curso técnico de nível médio, existe uma série de críticas possíveis, sendo a primeira delas a questão do *habitus* conservatorial. O conceito, desenvolvido por Marcus Vinícius Medeiros Pereira em sua investigação doutoral, se baseia no *habitus* de Pierre Bourdieu e refere-se ao *modus operandi* das instituições de ensino de música herdado dos conservatórios. Para Pereira, são características do *habitus* conservatorial:

> o ensino aos moldes do ofício medieval – o professor entendido, portanto, como mestre de ofício: exímio conhecedor de sua arte; o músico professor como objetivo final do pro-

> cesso educativo (artista que, por dominar a prática de sua arte, torna-se o mais indicado para ensiná-la); o individualismo no processo de ensino: princípio da aula individual com toda a progressão do conhecimento, técnica ou teórica, girando em torno da condição individual; a existência de um programa fixo de estudos, exercícios e peças (orientados do simples para o complexo) considerados de aprendizado obrigatório, estabelecido como meta a ser alcançada; o poder concentrado nas mãos do professor – apesar da distribuição dos conteúdos do programa se dar de acordo com o desenvolvimento individual do aluno, quem decide sobre este desenvolvimento individual é o professor; a música erudita ocidental como conhecimento oficial; a supremacia absoluta da música notada – abstração musical; a primazia da performance (prática instrumental/vocal); o desenvolvimento técnico voltado para o domínio instrumental/vocal com vistas ao virtuosismo; a subordinação das matérias teóricas em função da prática; o forte caráter seletivo dos estudantes, baseado no dogma do "talento inato" (PEREIRA, 2013, p.5).

A manutenção de tal modelo não seria somente uma reprodução irrefletida, mas o fruto de uma ideologia que, na leitura de Lucy Green realizada por Pereira, "baseia-se na suposição de que a música é uma criação atomizada e fragmentada de indivíduos isolados, e que alcança grandiosidade quando transcende sua aparente singularidade e passa a pertencer ao universal, ao eterno, ao a-histórico" (GREEN *apud* PEREIRA, 2013, p.5).

Essa ideologia sustenta também a historiografia da música encontrada nos manuais dos cursos superiores. Neles, a história tem uma noção subjacente de progresso que se baseia nas inovações no campo da composição musical, descartando

as continuidades e rupturas na manutenção do repertório, além de uma série de outros aspectos das práticas musicais e dos sujeitos nelas envolvidos. Assim, essa historiografia elegeu cânones, ou seja, compositores e "obras-primas" considerados representativos de um determinado período ou estilo musical. Tal eleição também não é mera reprodução, tampouco se baseia em aspectos musicais estritamente técnicos; ao contrário, tem uma profunda relação com a sistematização da Musicologia enquanto ciência ao tempo da Unificação Alemã (POTTER, 2015). Esses cânones geram, por certo, esquecimentos de toda a multiplicidade de sujeitos e obras compostas em determinado período em detrimento de uma pequena amostragem obrigatória.

Os conservatórios de música, ao conservarem intencionalmente as opções pelos cânones, acabam por reforçá-los. Do ponto de vista prático, há até um repertório esperado de todo aluno de piano ao longo de cada ano ou semestre: uma obra de compositor Barroco — tardio, quase sempre, J. S. Bach —; uma de compositor Clássico (Mozart, Haydn ou Beethoven); uma de Romântico (Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann, Tchaikovsky e outros); uma de autor brasileiro do século XIX ou um nacionalista da primeira metade do XX; por vezes, uma de compositor de linguagem não-tonal do século XX, embora esta exigência seja menos recorrente. Além do repertório — que, a depender do professor, deve ser decorado para a apresentação —, também são exigidos itens de técnica, tais como escalas, arpejos e estudos. Neste rol, a música popular não tem espaço.

O acervo de Terezinha Kozlovski, por outro lado, traz algo de muito característico e que o diferencia de mais uma assimilação — refletida ou não — do modelo conservatorial: sua imersão no campo da música popular é evidente, e constitui

a maior parte do acervo. Em termos numéricos, isto poderia dever-se à doação de parte do acervo para ex-alunos(as), mas pode ser que não o seja, de modo que hipóteses mais detalhadas serão apresentadas nas considerações finais. Fato é que existe uma expressiva quantidade de repertório — do samba ao bolero; da música de Carnaval às trilhas de filmes — que parece apontar, sobretudo, para sua atuação em bailes e clubes da cidade de Belém, tal como descrito por Vicente Salles. Semelhantemente, sua atividade musical de função religiosa também se faz perceber por meio dos documentos musicográficos recolhidos ao acervo.

Considerações finais

Terezinha Kozlovski se insere em um amplo panorama do ensino de música e, notadamente, do piano, por mulheres no Brasil. O piano representou, nesses casos, mais que uma simples "prenda doméstica", mas um caminho para inserção da mulher no mercado profissional por meio da música. Esse ensino esteve atrelado aos grandes conservatórios, mas também às escolas de música e às aulas particulares.

O acervo aqui abordado questão revela, contudo, singularidades: contrariamente àquilo que se esperaria de uma professora de piano em uma instituição "erudita", se caracteriza pela grande presença de música popular, superior, quantitativamente, aos métodos e ao repertório "erudito". O fato suscita ao menos quatro hipóteses. A primeira seria de que as(os) discentes das classes de piano já tivessem seus métodos impressos de técnica pianística, então não haveria necessidade de a professora tê-los consigo. A segunda seria

que aquelas(es) ex-alunas(os) que tiveram contato com o acervo após a morte de Kozlovski tenham levado consigo parte do acervo com aquilo que se esperaria de uma docente de piano, a música "erudita" e os métodos de técnica pianística. A terceira hipótese é a de que sua classe fosse de piano popular ou que o método do ensino de Kozlovski não se baseasse no tradicional uso de livros de técnica pianística, mas estivesse além dos paradigmas conservatoriais estabelecidos desde o século XIX. A última hipótese ressalta o aspecto biográfico apontado por Vicente Salles (2016) da atuação da musicista em bailes e clubes da cidade de Belém. Somente uma futura etnografia do arquivo, com entrevista a estas personagens, poderia confirmar ou afastar essas hipóteses.

O segundo aspecto a ser destacado é a grande presença de partituras de música religiosa católica, que reflete a atuação de Kozlovski como organista na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. Finalmente, reafirma-se como possibilidade para estudos futuros o estudo comparativo entre os acervos de Terezinha Kozlovski, Luíza Camargo (1934-2017), Marina Monarcha (1934-2022) e de outras professoras e intérpretes de música atuantes no século XX com vistas a uma compreensão mais ampla não apenas da inserção profissional das mesmas, mas também a pedagogia utilizada na transmissão dos conhecimentos musicais, as obras musicais que integraram suas carreiras de docentes e performers, bem como as singularidades de cada artista em face de um sistema de ensino cujas bases se encontram no século XIX e ainda hoje reflete aspectos de uma *Belle Époque* idealizada.

Referências

BARROS, L.; VIEIRA, L.B. (Org.) **Instituto Estadual Carlos Gomes**: 120 anos de história. Belém: Editora do PPGARTES, 2015.

BELLOTTO, H.L. **Arquivística**: Objetos, princípios e rumos. SP: Associação dos Arquivistas de São Paulo, 2002.

DUARTE, F.L.S. O ensino de música na Belém do entresséculos: possíveis abordagens do fundo documental do Conservatório Carlos Gomes recolhido ao Arquivo Público do Estado do Pará. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 17.; SEMINÁRIO NACIONAL FLADEM BRASIL, 1., 2017, Goiânia. **Anais**, Goiânia: EMAC/UFG, 2017. p. 95-102.

DUARTE, F.L.S. Nove composições religiosas de Zulmira Silvany em uma fonte recolhida ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador e a presença feminina nas atividades musicais na Bahia da primeira metade do século XX. *In*: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2019, Belém-PA. **Anais**, Belém: LabEtno/UFPA, 2019. p. 82-90.

DUARTE, F.L.S. O repertório religioso da compositora e poetisa feirense Georgina de Mello Lima Erismann (1893 - 1940) em um manuscrito musical recolhido ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador. *In*: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 7.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2020, Belém-PA. **Anais**, Belém: LabEtno/UFPA, 2020. p. 42-51.

DUARTE, F.L.S. Resgatando a função social de documentos musicográficos: o retorno de fontes à fase corrente a partir das atividades de gestão do acervo musical da capela do Hospital Beneficente Portuguesa em Belém - Pará. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. **Anais** [online], Manaus: ANPPOM, 2018. p. 1-8. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v28/. Acesso em 2 nov. 2024.

FERREIRA, T.; SOUZA, D.C. de. Arquivo pessoal da Professora Marina Monarcha: potencialidade para pesquisa acadêmica. *In*: ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM / ENARTE ACADÊMICO, 49., 2022, Belém-PA. **Caderno de Resumos e Anais**, Belém: Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2023. p. 17.

MALUF, M.; MOTT, M.L. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, N. (org.). **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 366-421. (História da vida privada no Brasil, 3).

OLIVEIRA, J.V.D. de; LEAL, E.M.; DUARTE, F.L.S. Peças de um mosaico: o processo de tratamento dos documentos musicográficos do arquivo pessoal de Terezinha de Jesus Kozlovski. *In*: ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM / ENARTE ACADÊMICO, 49., 2022, São Paulo. **Caderno de Resumos e Anais**, Belém: Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2023. p. 80-88.

PEREIRA, M.V.M. Habitus Conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2013, Natal. **Anais** [online], Natal: ANPPOM, 2013. p. 1-8. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v23/. Acesso em 2 nov. 2024.

POTTER, P.M. **A mais alemã das Artes**: musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista. SP: Perspectiva, 2015.

SALLES, V. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016.

VERMES, M. As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL MÚSICA E MÍDIA, 7., 2011, São Paulo. **Anais**, São Paulo: MusiMid, 2011. p. 257-265.

VERMES, M. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. **Revista eletrônica de musicologia** [online], Curitiba, PR, v.3, 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv8/miguez.html. Acesso em 2 set. 2024.

VIEIRA, L.B. Memória e identidades musicais paraenses em Luiza Camargo. **Música em Contexto**, Brasília-DF, v. 13, n. 1, p. 80-92, 2019.

João Paulo Costa Alves[1]
César Alessando Sagrillo Figueiredo[2]

A PRESENÇA DA GUERRILHA DO ARAGUAIA NA LITERATURA: PAINEL DE OBRAS PROSAICAS COMO RESISTÊNCIA E MEMÓRIA

Introdução

A literatura sobre a ditadura civil-militar (1964-1985) tem desempenhado um papel crucial na preservação da memória e na construção de narrativas alternativas àquelas registradas nos arquivos oficiais. Esse papel torna-se ainda mais relevante em temas que permaneceram envoltos em silêncio e censura, como a Guerrilha do Araguaia. Situada entre o final da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970, a Guerrilha do Araguaia (1972-1975) foi um movimento armado organizado pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), com o objetivo de fomentar uma revolução socialista no campo brasileiro. No entanto, combatida violentamente pelas Forças Armadas, a guerrilha e seus integrantes foram silenciados, muitos deles desaparecidos ou executados, gerando um vazio histórico que a literatura tem buscado preencher.

1 Doutorando em Letras pelo PPGLLIT. Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). Membro do Grupo de Estudos em Literatura, Política e Ensino (GELIPA) e Grupo de Pesquisa em Estudos de Resistência, Testemunho e Ensino (LAERTE). E-mail. professor.joaopaulo@gmail.com

2 Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) no curso de Licenciatura em Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura – PPGLLIT. E-mail: cesar.figueiredo@ufnt.edu.br

Segundo Figueiredo (2023), a obra literária, ao criar personagens e simular situações, vai além do registro factual da história e permite ao leitor uma imersão nas emoções, dilemas e vivências daqueles que participaram ou testemunharam os eventos. Paul Ricoeur (2007) destaca a liberdade dos escritores de ficção para reconstruir, pela imaginação, o que os arquivos muitas vezes não conseguem transmitir: a complexidade humana dos fatos históricos. A literatura, nesse contexto, funciona como um suplemento aos arquivos áridos e de difícil acesso, permitindo a recriação da memória por meio de múltiplas formas de expressão, como o romance, o poema, o depoimento e outras modalidades testemunhais.

Este artigo possui como objetivo principal investigar a presença da Guerrilha do Araguaia na literatura brasileira, mapeando a produção literária que trata desse episódio histórico e analisando como diferentes gêneros, como a ficção, biografias, relatos autobiográficos e obras de não ficção, abordam essa temática. Através de uma revisão bibliográfica qualitativa, serão exploradas as nuances e contribuições das narrativas literárias para a memória da Guerrilha do Araguaia, muitas vezes apagada ou marginalizada nas narrativas oficiais. O estudo parte de uma catalogação de 44 obras publicadas entre 1979 e 2024, evidenciando a importância da literatura na reconstituição histórica e memorialística do período.

A Guerrilha do Araguaia: de 1972 aos dias atuais

O pós-guerrilha assiste à Lei de Anistia (Lei nº 6.683/79) e a Lei 9.140/1995, ambas reconhecem como mortas as pessoas desaparecidas por sua participação em atividades políticas entre

2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, mas falham em cumprir os quatro princípios da justiça de transição a) direito à reparação, b) à memória, c) à verdade (acesso aos arquivos da repressão) e, por fim, d) à justiça (investigação e responsabilização dos violadores de direitos humanos). Anos mais tarde, a Lei nº 12.528/11, que visa apurar violações de direitos humanos entre 1946 e 1988, especialmente durante a ditadura iniciada em 1964, demonstra a tentativa de responsabilização. Entretanto, mesmo com os esforços da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que produziu um relatório significativo, este não conseguiu punir os torturadores, perpetuando a impunidade.

As leis tentam trazer o passado à tona e reverberam no presente e futuro, conectando memórias dolorosas que só emergem plenamente após o fim da guerrilha. No entanto, esse fluxo de lembranças, entre o esquecimento imposto e as tentativas de resgate, revela cicatrizes que a repressão deixou. As informações traumáticas e os pensamentos de agruras, persistentes nas lembranças penosas de quem viveu ou herdou esse sofrimento, ainda assombram a remoração coletiva. Contudo, como movimento de resistência, é preciso manter-se firme. A Guerrilha do Araguaia não deve ser vista apenas como uma página virada, mas sim como um símbolo da luta pela liberdade e pela dignidade humana, cujas vozes silenciadas ecoam em nossa responsabilidade de jamais permitir que o esquecimento ou a impunidade triunfem. Lembrar é, também, resistir.

De forma geral, a guerrilha aconteceu assim:

> As Forças Guerrilheiras do Araguaia totalizavam 69 homens e mulheres, divididos em três destacamentos (A, B e C) com 22 pessoas cada, que respondiam à Comissão Militar. 69 guerrilheiros enfrentaram, em três anos de

> conflito (1972, 1973 e 1974), 20 mil soldados. A média chegava a quase 300 membros das Forças Armadas e das polícias militares para 1 guerrilheiro. Foi, realmente, um extermínio. A Ditadura Militar buscava que não fossem deixados sobreviventes e que as notícias não se espalhassem (BRASIL, 2014).

Os comunistas, conhecidos como "paulistas", chegaram ao Sul do Pará em 1966, e foram localizados pelos militares seis anos depois, em 12 de abril de 1972. Durante esse intervalo, mesmo sem iniciar uma fase de politização e propaganda, os guerrilheiros conseguiram estabelecer certo apoio, fundamentado nas relações de solidariedade e trocas diárias que construíram ao longo de cinco anos. Em resposta, as Forças Armadas passaram a rotulá-los como "terroristas". Após duas campanhas infrutíferas (Papagaio e Sucuri), os militares lançaram a Operação Marajoara, uma terceira campanha com o objetivo de eliminar completamente a guerrilha. A derrota dos guerrilheiros foi marcada por uma caçada humana, caracterizada por execuções sumárias, torturas e decapitações. A brutalidade foi tão extrema que corpos foram encontrados sem cabeças, evidenciando a gravidade da repressão, que foi documentada em investigações posteriores (FILHO, 2012).

A repressão à Guerrilha do Araguaia exemplifica a estratégia de aniquilação adotada pela ditadura militar, que via na força a principal ferramenta para combater qualquer oposição. Além de eliminar fisicamente os guerrilheiros, o governo militar tratou de silenciar a população local, impondo um clima de terror. Os camponeses que colaboraram com os guerrilheiros, ainda que de maneira indireta, foram tratados como inimigos do Estado. A violência não se restringiu aos corpos, mas também à terra. Paralelamente à ofensiva militar, o governo, em parceria com a

Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM), incentivou a ocupação desenfreada da região, abrindo espaço para grandes latifundiários e grileiros. A floresta amazônica, que era o refúgio dos guerrilheiros, foi devastada em nome do "progresso" (MONTEIRO, 2005; AMAZONAS, 1990; MIR, 1994).

Essa destruição ambiental foi simbolizada pela construção da rodovia Transamazônica, uma das obras mais ambiciosas da ditadura, que prometia integrar o Brasil e levar o desenvolvimento ao interior do país. No entanto, a estrada, além de se tornar um fracasso logístico devido às dificuldades climáticas e territoriais, deixou um rastro de devastação. Áreas florestais foram terraplanadas, expulsando comunidades indígenas e camponesas, enquanto grandes latifúndios foram criados para a produção de gado de corte. O modelo econômico imposto favorecia poucos, enquanto a maioria da população local continuava marginalizada, desprovida de assistência básica e dos direitos à terra (MONTEIRO, 2005).

O impacto desse processo de ocupação forçada e desordenada é sentido até os dias atuais. A Amazônia, constantemente sob pressão de projetos de infraestrutura e interesses econômicos, ainda sofre com o avanço do desmatamento e da grilagem de terras. Segundo Murphy (2008), a morte da missionária norte-americana Dorothy Stang, em 2005, revela a continuidade do conflito fundiário e da violência contra aqueles que lutam em defesa dos direitos dos camponeses e da preservação ambiental. Stang, que trabalhou durante décadas em prol dos pequenos agricultores e da sustentabilidade na região amazônica, foi assassinada a mando de latifundiários, em uma clara demonstração de que os problemas que marcaram a era da Guerrilha do Araguaia ainda persistem.

A morte de Dorothy Stang também remete à falta de resolução sobre os crimes cometidos durante a ditadura. Embora o Brasil tenha avançado na redemocratização e em alguns processos de justiça de transição, muitos crimes, especialmente aqueles ligados à Guerrilha do Araguaia, permanecem impunes. Os desaparecidos políticos, inclusive camponeses, indígenas e guerrilheiros, são uma ferida aberta na história do país. A falta de punição aos responsáveis pela repressão na região do Bico do Papagaio e a continuidade da grilagem e do desmatamento são sinais de que as questões ligadas à terra e ao poder político e econômico sobre a Amazônia não foram resolvidas.

Por que não esquecer da Guerrilha do Araguaia?

A memória, quando usada como objeto teórico, adquire uma relevância especial ao ser integrada ao campo da literatura, especialmente em contextos de justiça histórica, como o pós-ditadura. O testemunho de vítimas é um elemento-chave nesse processo, conforme analisa Beatriz Sarlo (2007), pois revela os horrores vividos em regimes de exceção, resgatando memórias traumáticas e gerando um vasto repertório de testemunhos literários. A Literatura de Testemunho, tanto nas narrativas do Holocausto (*Shoah*), europeu, quanto no conceito de *Testimonio* latino-americano, se estabelece como um campo essencial para documentar os sofrimentos vividos por aqueles que sobreviveram a atrocidades, servindo também como uma ponte entre o passado e o presente, além de fornecer um importante instrumento para a justiça e a memória histórica (SELIGMANN-SILVA, 2003).

A partir das discussões sobre a memória e a Literatura de Testemunho, é possível observar como essas narrativas ganharam

espaço na revelação de traumas históricos, especialmente em regimes ditatoriais na América Latina. No Brasil, essas perspectivas teóricas também foram utilizadas para denunciar os abusos da ditadura civil-militar, proporcionando visibilidade às vozes silenciadas pelo regime. A obra de Seligmann-Silva (2003) destaca a complexidade de narrar o trauma, que envolve a interação entre a memória individual e a construção coletiva da sociedade.

A Guerrilha do Araguaia, inserida nesse contexto, é um exemplo emblemático da resistência contra a ditadura no Brasil. A repressão violenta do governo militar contra os guerrilheiros e a população local ilustra as atrocidades cometidas durante o regime, ecoando as dificuldades de narrar tais eventos e suas consequências para a memória histórica nacional. Assim, a Guerrilha do Araguaia se torna um importante marco dentro da discussão sobre a memória (tão logo resistência), demonstrando a relevância do testemunho na preservação da história.

Mapeamento de Obras sobre a Guerrilha do Araguaia

Esta seção traz a Tabela 1, que é o levantamento de obras em prosa sobre a Guerrilha do Araguaia nos gêneros ficção, jornalístico, não ficção, biografia, autobiografia, biografias e relatos. Para um recorte mais preciso e coerente, optou-se em retirar livros de História técnicos e didáticos, reportagens, ensaios e artigos científicos. Essa delimitação se justifica pela intenção de investigar a abordagem literária da temática, privilegiando textos que exploram a Guerrilha do Araguaia no campo da literatura, em suas múltiplas facetas narrativas e estéticas.

Esta pesquisa faz parte do trabalho de doutorado desenvolvida na Universidade Federal do Norte do Tocantins, no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, um levantamento de obras com o objetivo de mapear a representação literária da Guerrilha do Araguaia. Organizou-se a Tabela 1 levando em conta as publicações em tempo cronológico pós-guerrilha.

Tabela 1 - Levantamento de obras sobre Guerrilha do Araguaia

LIVRO	AUTOR	ANO	EDITORA	CIDADE
Guerra de Guerrilha no Brasil	Fernando Portela	1979	Global	São Paulo
Diário da Guerrilha do Araguaia	Clovis Moura	1979	Alfa-Ômega	São Paulo
A guerrilha do Araguaia	Palmério Doria	1979	Alfa-Ômega	São Paulo
Araguaia: o Partido e a Guerrilha	Vladimir Pomar	1980	Editora do Brasil Debates	São Paulo
Guerrilha do Araguaia: uma epopeia pela liberdade	Adalberto Monteiro (org.) Vários autores	1982	Anita Garibaldi	São Paulo
Araguaia: relato de um guerrilheiro	Glênio Fernandes de Sá	1990	Anita Garibaldi	São Paulo
A Guerrilha Redescoberta	Paulo Fontelles	1990	Grafisson	Belém
Xambioá: Guerrilha do Araguaia	Pedro Correa Cabral	1993	Record	São Paulo

Guerrilheiros sem rosto	Agostinho Noleto	1995	Ética	
Guerrilha do Araguaia: esquerda em armas	Romualdo Pessoa Campos Filho	1997	UFG	Goiânia
A Ditadura Escancarada	Elio Gaspari	2002	Companhia das Letras	São Paulo
Guerrilheiras do Araguaia: os caminhos de quatro jovens militares	Iano Flávio Maia Renata Dantas Verônica Savigno	2004	PUC Campinas	Campinas
O Coronel Rompe o Silêncio	Luiz Maklouf Carvalho	2004	Objetiva	Rio de Janeiro
Maurício Grabois: uma vida de combates	Osvaldo Bertolino	2004	Anita Garibaldi	São Paulo
Xambioá: paz e guerra	Carmo Bernandes	2005	AGEPEL/ Instituto CentroBrasileiro de Cultura	Goiânia
Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha	Tais Morais Eumano Silva	2005	Geração Editorial	São Paulo
A Lei Selva: estratégias, imaginários e discurso dos militares sobre a Guerrilha do Araguaia	Hugo Studart	2006	Geração Editorial	São Paulo
Escolhas Políticas	José Genoíno	2007	Centauro Editora	Fortaleza
Guerrilha do Araguaia: relato de um cobatente	Lício Maciel	2008	Corifeu	Rio de Janeiro
Diário de Maurício Grabois	Maurício Grabois	2011	Carta Capital	São Paulo

Antes do Passado: o silêncio que vem do Araguaia	Liliane Haag Brum	2012	Arquipélago	Rio Grande do Sul
Mata!: O major Curió e as Guerrilhas no Araguaia	Leonencio Nossa	2012	Companhia das Letras	São Paulo
Meu verbo é lutar: a vida e o pensamento de João Amazonas	Augusto Buonicore	2012	Anita Garibaldi	São Paulo
Maurício Grabois: meu Pai	Victória L. Grabois	2012	Hexis	Rio de Janeiro
Em despropósito (mixórdia)	Abílio Pacheco	2013	Literacidade	Belém
Araguaianas: As histórias que não podem ser esquecidas	Paulo Fonteles Jr.	2013	Anita Garibaldi	São Paulo
Azul Corvo	Adriana Lisboa	2014	Objetiva	Rio de Janeiro
Araguaia: história de amor e de guerra	Carlos Amorim	2014	Record	Rio de Janeiro
Araguaia depois da Guerrilha, outra guerra	Romualdo Pessoa Campos Filho	2014	Anita Garibaldi	São Paulo
Guerrilha no Araguaia-Tocantins	João Paulo Maciel	2014	Ética	Imperatriz
Palavras Cruzadas	Guiomar Grammont	2015	Rocco	Rio de Janeiro
Crônicas do Araguaia	Janailson Macedo	2015	Ed. Do Autor	Marabá

Xambioá: a saga da Guerrilha do Araguaia. A história/estória recontada por um cacique Xambioá, no alto dos seus cem anos: o Deriodó III	Fortes Sobrinho	2015	Record	Rio de Janeiro
Cativeiro Sem Fim	Eduardo Reina	2019	Alameda	São Paulo
No fundo do oceano, os animais invisíveis	Anita Deak	2020	Reformatório	São Paulo
Araguaia: a guerrilha do dia a dia	Cláudio Casali	2020	Cláudio Tavares Casali	Rio de Janeiro
Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil	Fernando Pacheco Jordão	2021	Autêntica	Belo Horizonte
Guerrilha do Araguaia verdades, fatos e histórias: A resistência do Partido Comunista no Brasil (PCdoB) à ditadura militar, o outro lado da notícia	Osvaldo Bertolino	2021	Apparte	Campinas
Contos da guerra do Araguaia	Luiza Helena Oliveira da Silva, Dernival Venâncio Ramos Jr.	2022	EDUFNT	Araguaína

Comissão Estadual da Verdade e da Memória do Pará. Tomo III	Angelina Anjos Ismael Machado Marcelo Zelic Marco Apolo Carlos Bordalo	2022	Editora Dalcídio Jurandir. Imprensa Oficial do Estado do Pará	Belém
Memórias e Histórias da Guerrilha do Araguaia	Luiza Helena Oliveira da Silva Márcio Araújo de Melo	2023	EDUFNT	Araguaína
A Figa Verde e a misteriosa mulher de branco	Paulo Roberto Ferreira	2024	Paka-Tatu	Belém
Mauricío Grabois – uma vida pelo Brasil	Victória Lavínia Grabois; Mário Grabois	2024	Expressão Popular	Rio de Janeiro
Foguera	Mulheres Militantes da Região Amazônica Coletivo FOGUERA	S/D	Coletivo Foguera	

Fonte: Pesquisa de Doutorado (julho a setembro de 2024)

Até o presente momento (2024/2), o levantamento identificou 44 obras que abordam a Guerrilha do Araguaia dentro do campo literário, distribuídas entre 25 de ficção, 7 de jornalismo, 7 não ficção, 3 de biografia, 1 de autobiografia e 1 de relatos pessoais. Essa diversidade de gêneros evidencia a riqueza e a complexidade com que a guerrilha é representada na literatura, transcendendo os limites da história oficial e ampliando o entendimento sobre o impacto desse evento no imaginário social e cultural.

A pretensão desse levantamento bibliográfico, além do ineditismo, é um desdobramento de leituras, trabalhos e reflexões de um conjunto de obras do assunto específico,

tais livros foram encontrados em diversos lugares, a saber: bibliotecas públicas de Marabá, Araguaína e Imperatriz; doação de pessoas de Xambioá, Imperatriz, Marabá, Belém, Araguaína e São Paulo; sites de internet; feira do livro em Belém.

A delimitação do estudo, ao excluir obras técnicas e didáticas, bem como em estrutura de poemas, permitiu uma análise mais focada nas narrativas estéticas e literárias, que exploram as múltiplas facetas da memória e da resistência, oferecendo uma visão profunda e multifacetada sobre a guerrilha e seus desdobramentos. A importância dessas obras reside na capacidade de preservar e reviver a memória histórica, mantendo vivo o debate sobre as atrocidades cometidas durante a ditadura militar e promovendo uma reflexão crítica sobre os traumas coletivos e individuais, além de contribuir para a formação de uma memória coletiva essencial para o entendimento de nossa história recente.

Trazer à tona a História e a Historiografia pelas lentes da Literatura, é trabalhar com a memória coletiva, como corrobora Gínia Maria Gomes:

> a literatura contemporânea brasileira (...) resgata do silenciamento esse período traumático da história do país. (...) Nessas narrativas, seja aquelas baseadas em experiência pessoal e familiar, sejam aquelas fruto de pesquisa, é dada visibilidade à história não oficial. Através das suas personagens, essas criações têm o mérito de reproduzirem o clima de horror constitutivo daquela época. É isso faz com que a literatura se diferencie entre as outras formas de contar essas histórias (GOMES, 2021, p.11-12).

Com essa citação de Gomes (2021), o objetivo deste artigo se presentifica: estudar literatura para (re)construção de memória, ampliar o foco da História e ser resistência no tema ditadura civil-militar, em especial sobre a Guerrilha do Araguaia.

Considerações Finais

Este artigo explorou a presença da Guerrilha do Araguaia na literatura brasileira, destacando como essa produção literária, por meio de diferentes gêneros como ficção, biografia e relatos testemunhais, contribui para a preservação da memória histórica e o enfrentamento do apagamento causado pela ditadura civil-militar. Através da pesquisa cujo o achado foi um painel de 44 obras publicadas entre 1979 e 2024, o estudo evidencia a importância da literatura na reconstrução de narrativas silenciadas, oferecendo uma visão crítica e multifacetada sobre a guerrilha e seus desdobramentos.

A pesquisa buscou mostrar como essas obras, ao promoverem a memória e o testemunho, desempenham um papel essencial na resistência e na formação de uma consciência histórica coletiva sobre esse período traumático da história brasileira. As obras que abordam a Guerrilha do Araguaia, sejam elas literárias ou documentais, desempenham um papel fundamental na preservação e disseminação da memória de um período crucial da história brasileira. Essas narrativas não apenas dão voz às vítimas da repressão, mas também ajudam a reconstruir os eventos que foram deliberadamente ocultados durante a ditadura militar. Ao relatar experiências pessoais e coletivas, essas obras fornecem uma perspectiva única sobre a luta contra o autoritarismo e o impacto das violações de direitos humanos. Elas permitem que novas gerações compreendam a profundidade do sofrimento causado pela ditadura, enquanto promovem a reflexão sobre a importância da defesa da democracia e dos direitos humanos.

A literatura de testemunho e a preservação da memória da Guerrilha do Araguaia são essenciais para a construção de uma narrativa histórica justa e inclusiva. Através das lentes da literatura, os relatos de sobreviventes, familiares e militantes, essas obras permitem que as vozes silenciadas pela repressão sejam ouvidas, fortalecendo o debate sobre justiça e verdade. A Guerrilha do Araguaia, em particular, representa um dos episódios mais brutais da resistência ao regime militar, e sua memória é um ponto crucial para entender as dinâmicas de resistência e repressão no Brasil. Preservar essa memória não é apenas um ato de homenagem, mas também um compromisso com a luta contínua contra a impunidade e pela reparação dos danos sofridos por aqueles que lutaram pela liberdade, dessa forma o painel de obras só é um elemento de muitas outras mídias que podem vir à tona a fim de expandir a discussão e sempre reavivar a história do Brasil.

Referências

AMAZONAS, João et alii. **Trinta anos de conflito ideológico**. SP: Anita Garibaldi, 1990.

BRASIL. Lei Nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. DF: Presidência da República. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6683.htm>. Acesso em: 17 de out. de 2024

_____. Lei n° 12.528, de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. *Diário Oficial da União*, Brasília, 18 nov. 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm. Acesso em: 28 out. 2024.

_____. Comissão Nacional da Verdade. Relatório / Comissão Nacional da Verdade (v. 1). Brasília: CNV, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 08 out. 2024.

FIGUEIREDO, C.A.S. A Guerrilha do Araguaia na Literatura: Memória e Resistência. **Revista Porto das Letras**, Porto Nacional, TO, v.9, n.3, 2023, p.175-190, IV GELLNORTE – Desafios da Educação e da Pesquisa no Contexto da Amazônia Brasileira Estudos Literários. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/17448. Acesso em: 29jan2025.

FILHO, R.P.C. **Guerrilha do Araguaia**: a esquerda em armas. SP: Anita Garibaldi, 2012.

MIR, L. **A revolução impossível**. SP: Best Seller, 1994.

MONTEIRO, A. (org.). **Guerrilha do Araguaia, uma epopeia pela liberdade**. SP:Anita Garibaldi, 2005.

MURPHY, R. **Mártir da Amazônia**. SP: Paulus, 2008.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. SP: Companhia das Letras; BH: UFMG, 2007

SELIGMANN-SILVA, M. **História, Memória e Literatura**: testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]- Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Paulo Moreno Sanches Dias[1]

POLÍTICAS CULTURAIS: UMA HERANÇA AUTORITÁRIA (1985-1990)

O objetivo deste artigo é fazer uma breve discussão sobre políticas culturais que ainda carregam uma herança autoritária. Diante desse problema, examina-se como os produtores e artistas utilizam estratégias para articular projetos culturais. Uma dessas alternativas é o artista atuar como representante da classe, como ocorreu no caso da CLIMA (Associação dos Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Pará), na cidade de Belém/PA em 1985.

Nestór Canclini (2019), define políticas culturais como um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social.

Segundo George Yúdice (2004), o primeiro marco sobre o debate de políticas culturais modernas ocorreu em 1970, promovido pela Unesco, com um discurso de que a cultura é invocada para resolver problemas que eram das áreas econômica e política. A questão era convencer os líderes empresariais e governamentais a apoiar a atividade cultural, pois ela reduz os conflitos sociais e promove o desenvolvimento econômico.

O objetivo principal era a defesa da cidadania cultural e

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História (PPHIST) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: paulo.dias@ifch.ufpa.br.

dos direitos culturais, com a participação cívica para melhorar as condições sociais e a valorização da diversidade cultural através de projetos culturais. "A partir do século XVIII que a cultura emergiu no âmbito da esfera pública como mecanismo para se tornar um instrumento de internalização do controle social ao longo dos séculos XIX e XX, por meio de práticas disciplinares e governamentais" (Ibidem, 2004, p.26).

A relação do papel da cultura com as esferas públicas e econômicas, é caracterizado como uma conveniência da cultura.[2] A arte se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, inclusive o de criação de empregos (Ibidem, 2004). Mas a questão dos investimentos sobre políticas culturais é quem serão os beneficiados e quem vai dar os benefícios. Na prática, somente aqueles que geram grande retorno podem ser os melhores beneficiados. Portanto, "o modelo de financiamento cultural precisa ser limitado a segmentos específicos da cultura porque a demanda de recursos é grande e porque somente aqueles que podem gerar retorno serão financiados" (Ibidem, 2004, p. 32).

O Brasil esteve presente nas discussões internacionais sobre políticas culturais desde a década de 1970 como demonstram os relatórios de documentos oficiais do Ministério

2 Em síntese, George Yúdice (2004) disserta que a "conveniência da cultura" é que a cultura não é apenas uma expressão artística ou identitária, mas também um recurso econômico relevante. O autor argumenta que a cultura é importante para a globalização, sendo uma mercadoria para gerar valor econômico e influência política. Essa perspectiva destaca a transformação da cultura em um ativo rico na economia globalizada, onde as práticas culturais são moldadas por dinâmicas econômicas e políticas, e a cultura é comercializada internacionalmente como parte integrante da indústria cultural, e o discurso das políticas culturais é de invocação para resolver problemas sociais e políticos para poder convencer os líderes governamentais e empresas para apoiarem as atividades culturais, mas essa questão não pode ser compreendida como uma corrupção da cultura, mas como a cultura como recurso para gerar promoção de culturas nativas, patrimônios nacionais, espaços urbanos, gerar empregos e mercados.

da Cultura.[3] Antonio Rubim (2019), afirma que os encontros da Unesco deram dinâmica sobre políticas culturais, houve uma renovação nas políticas, mesmo com os limites e a persistência da ditadura militar. Segundo o autor, "a história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: ausência, autoritarismo e instabilidade" (Idem, 2007, p.101). A relação entre autoritarismo e cultura não se restringe aos regimes ditatoriais. O autoritarismo está penetrado na sociedade brasileira, dada a sua estrutura desigual e elitista.

A ausência de políticas culturais é um dado da história do Brasil. Durante o colonialismo português, houve a perseguição das culturas dos povos indígenas e africanos, a proibição da instalação de imprensas, o controle na circulação de livros e as limitações na educação. A independência não alterou esse panorama. O Estado dava pouca atenção à cultura, que era tratada como privilégio ou ornamento em uma sociedade com alta exclusão social. A República também se notabilizou pela ausência de políticas culturais. Ocorreram esporádicas ações na área do patrimônio, mas não poderiam ser vistas como participação da nação no campo cultural. Mesmo o momento de desenvolvimento cultural em 1945-1965 não teve um acompanhamento maior do Estado na área da cultura (Idem, 2010).

Na "Nova República" de 1985, introduz-se uma nova modalidade de ausência. Ela expandiu o Estado no registro da cultura, com a criação do Ministério da Cultura e outras instituições, mas simultaneamente, com a introdução do mecanismo de leis de incentivo à cultura, retirou o poder

3 Fonte para consulta: https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/documentos-historicos. Acesso em: 02 de dez. de 2024.

de decisão do Estado e colocou a deliberação aos interesses da iniciativa privada. Ainda que o recurso econômico seja majoritariamente público, o Estado está presente apenas como fonte de financiamento. As escolhas e as prioridades são definidas pelas empresas e suas gerências de marketing (Ibidem, 2010).

Portanto, a tradição entre o autoritarismo e as políticas culturais foi potencializada com a ampliação dos investimentos na área no contexto da transição para a abertura. A instabilidade nas políticas culturais foi produzida pelo autoritarismo e pela ausência de diretrizes claras. Muitas instituições culturais criadas tiveram grande instabilidade, derivada de um conjunto de fatores como fragilidade organizacional, ausência de políticas mais permanentes, descontinuidades administrativas e autoritarismo. (op. cit., 2010).

A relação entre o autoritarismo, ausência e instabilidade prejudicaram a vida das políticas culturais brasileiras. Muitos dos órgãos e conselhos sobre a cultura foram criados nas décadas de 1960 e 1970, e continuam ativos até hoje. Se, por um lado, o departamento de censura ditava o que deveria ou não ser publicado, por outro, o governo se esforçou para ampliar a expressão cultural do país, focado em um ideal nacionalista e integrador amparado por um discurso de "segurança nacional" (Ibidem, 2010).

A censura, que reprimia o que consideravam subversivo, os investimentos nos meios de comunicação de massa para modernizar o país e a criação de órgãos que planejavam a cultura alinhada com os interesses do governo foram as estratégias que o regime civil-militar utilizou para manter o controle sobre a cultura (PAIVA, 2014).

Segundo Rubim (2010), as culturas populares, indígenas, afro-brasileiras foram muito pouco contempladas pelas políticas culturais nacionais. Foram consideradas manifestações não dignas de serem tratadas como cultura, reprimidas e silenciadas. A cultura indígena foi desconsiderada, quando não sistematicamente aniquilada. Em 1988, com a criação da Fundação Palmares[4], a cultura afro-brasileira começou a ganhar algum respeito, resultado das pressões do movimento negro organizado.

A indústria cultural no Brasil se efetivou através da censura numa busca por uma integração política entorno dos ideais militares e da busca por uma expansão de consumo pelos empresários. O retorno do regime democrático, o governo transferiu ao setor de marketing das empresas a escolha do que seria patrocinado ou não. Na prática, a lógica não se diferenciou do que foi utilizado no regime civil-militar, a escolha foi regrada nos ideais da segurança nacional e depois passou a ser feita de acordo com o valor de mercado do produto cultural (PAIVA, 2014).

Após três décadas de autoritarismo, o setor da cultura passou por uma estagnação cultural na década de 1990, na qual a cultura foi amplamente atrelada à economia e virou uma espécie de bandeira econômica para o desenvolvimento do país. A Lei Rouanet reproduziu as desigualdades no acesso à cultura. Diversas foram as críticas, como a concentração de rendas no Sudeste, a determinação dos projetos patrocinados

4 A Fundação Cultural Palmares (FCP) é uma instituição ligada ao Ministério da Cultura (Minc), instituída pela Lei nº 7.668, de 22 de agosto de 1988. Sua finalidade é promover e preservar os valores culturais, históricos, sociais e econômicos que resultam da influência negra na formação da sociedade brasileira. A fundação visa implementar uma política cultural igualitária e inclusiva, que valorize a história e as manifestações culturais e artísticas negras brasileiras como patrimônios nacionais.

pelos departamentos de marketing das empresas e o uso exclusivo de recursos públicos, com as empresas acabando por fazer propaganda de suas marcas com esses recursos (Ibidem, 2014).

Houve também a concentração de verbas em poucos projetos, com alguns únicos projetos, como os musicais, recebendo aporte financeiro semelhante ao orçamento anual das secretarias municipais de cultura. Além disso, houve a falta de acesso do grande público devido aos altos valores dos ingressos dos projetos, mesmo com verba pública, o desvio de função e a falta de critério para estabelecer o objeto de incentivo. Projetos de construção de pontes, viadutos e igrejas, assim como o financiamento de escolas de samba, foram contemplados com recursos que deveriam ser destinados aos projetos culturais, refletindo a ausência de contrapartida social, o clientelismo e a atribuição de valor comercial aos projetos (op. cit., 2014).

Com as possíveis heranças de três décadas de autoritarismo, o governo se esforçou para tentar garantir uma democratização por meio da PNC (Plano Nacional de Cultura). Durante a Ditadura Militar, o Estado era autoritário e intervencionista, mas um Estado democrático, ausente e entregue a medidas do capital, pode dar margem a ações tão autoritárias quanto as intervencionistas (Ibidem, 2014).

Lívia Paiva (2014), coloca uma questão: as políticas culturais criadas nas décadas de 1960 e 1970 e as atuais continuam muito semelhantes, pois muitas instituições foram criadas em um contexto antidemocrático. Apesar da origem, elas tentam traduzir sua forma de agir em um pensamento democrático. Porém, a lógica do pensamento opressor das instituições não

é reflexo apenas do contexto da época em que foram criadas, mas também da herança autoritária que foi reproduzida pelos governos democráticos.

A "triste" tradição das políticas públicas nacionais, termo usado pelo historiador Antônio Rubim (2014), mostra que as políticas culturais sofreram um grande investimento por parte do Estado nos períodos em que ele foi dominado por regimes autoritários, enquanto nos períodos de maior abertura democrática é costumeiro um maior esvaziamento de políticas no setor.

Em 1986, na cidade de Belém/PA, um grupo de jovens artistas que não estavam necessariamente estabelecidos na cidade, se associaram em uma entidade com o objetivo de lidar com as instituições públicas em prol dos seus interesses, diante das políticas culturais ausente na cidade. Cezar Escócio[5], foi o idealizador e primeiro presidente da CLIMA (Associação dos Compositores, letristas, intérpretes e músicos do Pará), tinha como objetivo criar uma entidade para lidar com as políticas culturais em Belém, com sua fundação em 1985.

Fazer política foi a alternativa mais eficaz para os artistas conseguirem oportunidades para seus projetos. A pratica dessa política foi saber como articular com órgãos públicos, a mídia local, reivindicar os espaços de cultura como teatros e praças.

Com as mudanças no acesso dos produtores ao financiamento público em 1986, o objetivo era reunir um grupo

5 Nasceu no município de Sena Madureira, Estado do Acre. Em 1975, transferiu-se para Belém do Pará com a família. Iniciou a sua carreira nos festivais de músicas no final dos anos de 1970. Em 1985, ajudou a fundar a CLIMA (Compositores, letristas, intérpretes, músicos associados) em conjunto de Ricardo Dias, Walter Saint-Clair e Sidney Piñon sendo o primeiro presidente da entidade que tinha como interesse organizar a categoria dos músicos da cidade de Belém para pleitear recursos.

de músicos e compositores que pudesse organizar, reivindicar e negociar para não ficar de fora do acesso às políticas culturais. Ou faziam política, ou ficavam de fora.

O poder simbólico de uma entidade que reunisse um coletivo. Assim, um grupo fortalecido teria mais força para dialogar com órgãos públicos sobre os interesses da classe dos músicos. Fazer política foi a alternativa mais eficaz para os artistas conseguirem oportunidades para seus projetos. Com as mudanças no acesso dos produtores ao financiamento público em 1986.

Entre ser artista, criador e articulador de políticas culturais, foi o mecanismo que os sujeitos em uma posição vista de baixo se lançaram para poder gerir seus próprios projetos culturais. O processo não é apenas ditado pelo estado ou instituições hegemônicas sobre como deve acontecer, mas é uma negociação entre estratégia, conflito e, em certo modo, uma conveniência cultural.

Os artistas partiram além do papel de fazedores da arte, atuando também como articuladores de políticas culturais, em uma tentativa de esforço coletivo. O objetivo foi adquirir experiência para articular as políticas culturais que abriria as portas para articulações com os setores de mídia da cidade e políticas públicas para a área da música, sobretudo, expandir o mercado dos artistas envolvidos com a CLIMA.

Portanto, quando se favorece o clientelismo, as medidas neoliberais e a padronização da cultura, suprimindo a pluralidade das manifestações culturais dos povos e editais que limitam os produtores locais, o autoritarismo persiste. Uma das estratégias de resistência para os criadores da arte é buscar se organizarem em entidades, coletivos, sindicatos e grupos e participar da política cultural como cidadãos.

Referências

CANCLINI, N.G. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano *in:* **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões** / Néstor García Canclini; organizadores Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. - Salvador: EDUFBA, 2019.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**/ George Yúdice; tradução de Marie-Anne Kremer - BH: Editora UFMG; 2004,

RUBIM, A. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**.** ***In:*** **Políticas Culturais no Brasil** / organização Antonio Albino Canelas Rubim – Salvador: EDUFPBA, 2007. 000 p. – (Coleção CULT).

RUBIM, A.A.C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia (São Paulo)**, São Paulo, SP, n.13, p.101-113, jun.2007. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469. Acesso em: 10 dez. 2024

RUBIM, A.A.C. **Políticas públicas de cultura no Brasil e na Bahia**. Rubim, Antônio Albino Canelas. 2010. Disponível em: www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/Sistema/Artigo_Albino_Rubim.pdf. Acesso em: 18 de fev. de 2024.

PAIVA, L. de M.L. Cultura e ditadura: **permanências autoritárias nas políticas culturais.** *In:* CULTURA E DITADURA: PERMANÊNCIAS AUTORITÁRIAS NAS POLÍTICAS CULTURAIS. 1ed., 2014, v., p. 327-347. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=819706c2dff857bc. Acesso em: 26 mar. 2024.

Felipe Lopes Soares[1]

"UM BELO DIA APARECE UM CAMARADA, JEITO ASSIM PÁLIDO, COM UMA MALETA": MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS COM A EXIBIÇÃO DE FILMES NA CIDADE DE CASTANHAL (1938)[2]

Introdução

O presente estudo aborda os primeiros anos da exibição de filmes na cidade de Castanhal-PA, no final da década de 1930. Com base na documentação disponível, foi possível delinear a trajetória de Paulo Bezerra Cavalcante e Manoel Carneiro Pinto Filho, sujeitos comuns que compartilharam e desempenharam um papel fundamental para que o cinema passasse a fazer parte do cotidiano da cidade. Objetiva-se, portanto, analisar as experiências desses sujeitos com a exibição de filmes e a recepção do cinema na cidade.

Para que possamos compreender tais questões, dialogaremos com os estudos da história social inglesa a partir da noção de "experiência histórica" desenvolvida pelo historiador E. P. Thompson, categoria que destaca elementos da vida concreta, a objetividade e subjetividade, o individual

1 Graduado em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA/Campus Bragança, 2017) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (PPHIST-UNIFESSPA/Campus Marabá). Email: felipe.lopes.ufpa@gmail.com.

2 Este trabalho diz respeito à uma parte da pesquisa de mestrado intitulada "O Cine Argus e a exibição de filmes no interior da Amazônia (1960)", desenvolvida no PPHIST-UNIFESSPA/Campus Marabá, sob a orientação do Prof. Dr. Geovanni Gomes Cabral (UNIFESSPA/Campus Marabá).

e coletivo, servindo como base para a análise de costumes, tradições e valores. Para E. P. Thompson:

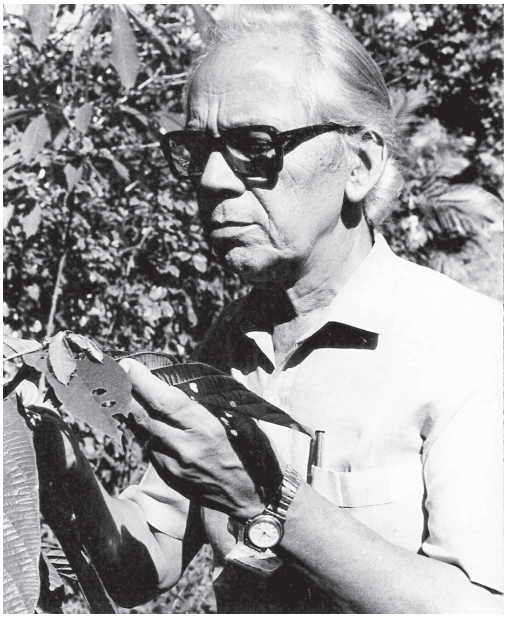
> A experiência surge espontaneamente no ser social, mas não surge sem pensamento. Surge porque homens e mulheres (e não apenas filósofos) são racionais, e refletem sobre o que acontece a eles e ao seu mundo. [...] assim como o ser é pensado, também o pensamento é vivido" (THOMPSON, 1981, p.16 e 17).

Em outras palavras, os indivíduos compreendem e vivenciam a história de maneira racional, refletindo sobre os acontecimentos do mundo em que estão inseridos. Suas ações seguem lógicas próprias e devem ser consideradas como elementos da sua própria experiência. Destarte, exploraremos as experiências individuais desses sujeitos a partir das seguintes perguntas: Como eles começaram a trabalhar como exibidores de filmes? Quais foram os desafios que enfrentaram e as oportunidades que surgiram? Para isso, faremos uso do cruzamento de diferentes tipos de fontes históricas, com destaque para a jornalística, a imagética, a cunho memorialística e o relato oral.

Experiências cinematográficas

Nascido em 12 de julho de 1922, na cidade de Nova Cruz, Rio Grande do Norte, Paulo Bezerra Cavalcante chegou ainda menino em Belém (SECCO, 2006, p.1). Ao longo da pesquisa sobre a sua trajetória, notamos que o seu trabalho como exibidor de filmes durou pouco tempo. Foi como botânico que se destacou e obteve grande reconhecimento, sendo um "dos mais dedicados pesquisadores da biodiversidade amazônica, concentrando seus estudos no ramo da Taxonomia vegetal" (Idem. p.1).

Figura 1 - Fotografia de Paulo Cavalcante.



Fonte: A fotografia foi encontra no artigo de Ricardo Secco intitulado "Em memória de Paulo Bezerra Cavalcante (1922-2006)". Disponível em: https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/1472

Porém, como já mencionado, antes de enveredar no campo acadêmico, Paulo Cavalcante havia trabalhado com a exibição de filmes em Santa Izabel e logo em seguida, em Castanhal. Em seu artigo escrito para a coluna de Luiza Álvares Miranda[3] do jornal "O Liberal" chamada "Panorama", que durante os domingos de 1989, dedicava o espaço para divulgar relatos sobre os cinemas de Belém e do interior do Pará[4], foi possível entender a trajetória de Paulo Cavalcante

3 Luiza Álvares Miranda, esposa de Pedro Veriano, é uma importante referência sobre cinema no Pará e tem um extenso currículo acadêmico. Para conferir, ler: https://cinematecaparaense.wordpress.com/catalogo/criticos/luzia-alvares-miranda/

4 Esse espaço iniciou com o nome "Como eram os velhos cinemas de Belém" e a partir

com a exibição e os motivos que o levaram até a cidade de Castanhal, como podemos notar no fragmento a seguir:

> "Ainda muito jovem tive que lutar pela minha sobrevivência, topando qualquer tipo de trabalho para ganhar o necessário. Um belo dia o Raimundo Saraiva de Freitas, mais tarde dono da Livraria Vitório, deu-me oportunidade de ganhar um bom dinheiro. Saraiva era revendedor de romances em fascículos, de distribuição semanal diretamente nas residências muito em moda na época. Trabalhei no lançamento de um famoso romance de Perez Escrich ganhando, ao final, um bom dinheiro. Então comprei do Sr. Ataíde, Operador chefe do Independência, uma máquina de cinema portátil marca DeVry de 35mm, era uma cabine de cinema completa dentro de uma pequena maleta, só não tinha som. Com esse equipamento e um filme mudo, mandei-me para Santa Isabel, instalando o cinema no Clube Thalia. Após várias tentativas, resultando sempre em fracasso, vi que meu cinema não agradava os izabelenses; eles tinham razão, dada a minha experiência. Não desanimei. Fechei a maleta e fui ao Cine Independência fazer um treinamento e depois segui para Castanhal. Os filmes que o Independência alugava para o interior eram sempre de 2ª linha, a maioria "far-west" produzidos e distribuídos por uma companhia que se chamava programa Argus. Gostei desse nome, tanto que, quando cheguei em Castanhal, por volta de 1938, já havia escolhido para o cinema que iria ultrapassar meio século sem interrupção" (O LIBERAL, 1989, p.5).

As memórias de Paulo Cavalcante revelam como era exibir filmes no interior do estado. A falta de experiência, o equipamento portátil indicava a natureza itinerante das exibições, sem local fixo e com poucos recursos. Segundo

da abrangência dos relatos sobre cinemas fora da capital, passou a se chamar "Como eram os velhos cinemas do Pará".

Veriano "entre o pitoresco e o dramático, o cinema na Amazônia era um ato de heroísmo" (VERIANO, 2006). Em 1938, depois de passar por um treinamento em Belém, Paulo Cavalcante chega em Castanhal-PA com a pretensão exclusiva de abrir um cinema, como podemos notar no trecho a seguir:

> "Quando desci do trem na estação de Castanhal, alguém me informou que no fundo de uma casa comercial, bem ao lado da estação havia um grande barracão próprio para cinema. Dirigi-me a tal casa e a primeira pessoa com quem falei da minha pretensão, foi um rapazinho, caixeiro da loja, chamado Manuel Carneiro Filho, mas conhecido por Duca. Que estranha coincidência: o rapazinho era mais vidrado em cinema do que eu mesmo. Após os entendimentos com os proprietários da casa, os comerciantes Anastácio Melo e Antônio, foram examinar o barracão. Que sorte! Não faltava nada, a não ser a máquina de projeção. Tela, bancos, cabines, instalação elétrica, tudo em perfeitas condições. Faltava apenas limpeza e arrumação" (O LIBERAL, ARTE/ESPETÁCULO, CADERNO DOIS, BELÉM, DOMINGO, 18 DE JUNHO DE 1989, P.5).

Figura 2 - Espaço da primeira experiência de exibição de filmes após a chegada de Paulo Cavalcante.

Fonte: O Liberal. Arte/Espetáculo: Caderno Dois. Belém, Domingo, 18 de junho de 1989.

O funcionário da loja mencionado por Paulo Cavalcante foi Manuel Carneiro Pinto Filho, conhecido como "Duca", que desempenhou um papel essencial no sucesso e consolidação do cinema na cidade de Castanhal. Nascido em 1918, em Quatipuru (então pertencente ao município de Bragança/PA), perdeu sua mãe aos seis anos de idade. Este evento desestabilizou a família e desencadeou uma crise financeira que resultou na separação dos sete irmãos. Manuel Carneiro passou a residir na casa de um farmacêutico, localizada em frente ao Cine Teatro Kosmos, o qual despertou um grande fascínio no jovem rapaz (SILVA, 2021, p.8).

Figura 3 - Manoel Carneiro Pinto Filho (Seu Duca).

Fonte: Fotografia de Tarabian. Acervo Família Carneiro.

Em uma entrevista localizada no livro memorialístico "Avô, filho, neto: gerações em cenas" de José Queiroz Carneiro, tivemos a oportunidade de encontrar a transcrição de uma entrevista de Manoel Carneiro concedida ao seu filho Francisco Carneiro em 22 de setembro de 1977. Nesta entrevista, podemos analisar a chegada de Paulo Cavalcante na cidade:

> "Eis senão, quando, um belo dia aparece um camarada, jeito assim pálido, com uma maleta [...]. Era o Paulo Cavalcante, a máquina era uma DeVrai semi-portátil, funcionava a lâmpada. Ele falou para o seu Anastácio que queria passar uns filmes, se ele alugava [...]. Como o seu Anastácio cedeu o cinema para o Paulo Cavalcante, que tinha umas três fitas com ele, aquilo foi uma alegria para mim. Fui ajudá-lo a fazer a limpeza do salão" (CARNEIRO, 2009, p.49).

É relatado que antes da chegada de Paulo Cavalcante com o propósito de inaugurar um cinema na cidade, o mesmo espaço já havia abrigado anteriormente uma sala de cinema, como podemos analisar:

> "Seu Lins era sócio do seu Anastácio e eu fui trabalhar para eles. Aí eles resolveram construir um cinema nos fundos do comércio. Ah, aquilo foi um encanto para mim... Por que castanhal não tinha cinema... Foi inaugurado em 1933/1934 por aí. No começo o nome do cinema era Cine Teatro Rádio. O desenho era de uma mão segurando um raio que saía do rádio. O nome é porque havia a companhia RKO. Rádio, né? Pois bem, aí o cinema fechou, ficou lá parado" (Idem. CARNEIRO, 2009).

A notícia da abertura de um cinema despertou grande interesse na população, envolvendo crianças e comerciantes em uma rede de colaboração, conforme relata Paulo Cavalcante:

> "A meninada correu ao local para ajudar em qualquer tarefa para garanti-lhe entrada grátis. Vieram outros colaboradores interessados apenas em ajudar para que o cinema estreasse logo. Lembro-me do Nelson Bastos, que ofereceu material de embelezamento (cal e tintas); o João Lins (O Juca), hoje um empresário residindo nos Estados Unidos; o Nilo Silva, hoje técnico em rádio e televisão; o Luiz Souza que a gente chamava de Luiz Bronco, só por causa do seu comportamento humilde, embora dono de uma invejável inteligência, e outros mais, merecedores de figurar aqui, mas a memória me trai" (O LIBERAL, BELÉM, DOMINGO, 18 DE JUNHO DE 1989, P.5).

Em um sábado de 1938, o cinema foi inaugurado em Castanhal com a exibição do filme mudo "Cavaleiros da Noite", um Western[5] com Bob Steele (O LIBERAL, 1989, p.5). É importante observar que o gênero Western foi bastante popular entre o público de Castanhal por muitos anos. No decorrer de 1938, conforme destacado por Paulo Cavalcante, o cinema apresentava resultados positivos, com uma resposta favorável do público às quatro sessões semanais. Quando o primeiro seriado mudo, *As Aventuras de Tarzan*, foi exibido, Paulo Cavalcante e Manoel Carneiro Pinto Filho ("O Duca") já atuavam como sócios na empresa Cavalcante & Carneiro (O LIBERAL, 1989, p.5).

No entanto, com o tempo foram aparecendo dificuldades, por não ser um dos mais modernos, o projetor começou a demonstrar defeitos e, o espaço onde funcionava o cinema, tornando-se cada vez mais inviável para a exibição, como relata Paulo Cavalcante:

5 O Western ou faroeste é um gênero de vários tipos de arte que contam histórias ambientadas, primordialmente, no Velho Oeste dos Estados Unidos do século XIX, normalmente centrado na vida dos cowboys ou pistoleiros armados com revólveres e rifles da época, em cima dos seus cavalos.

> "A situação complicava-se mais e mais e o jeito foi procurar outra casa. Desisti da sociedade e vendi minha parte ao Duca, voltando para Belém com a ideia de trabalhar com outro ramo e tentar estudar [...]. Nesse período mais crítico do Argus, o prefeito Maximino Porpino transferiria a prefeitura para um moderno prédio que acabara de construir. Duca aluga o velho prédio da prefeitura, instala ali o cinema e vai em frente" (O LIBERAL, BELÉM, DOMINGO, 18 DE JUNHO DE 1989, P.5).

Figura 4 - Segundo espaço do Cine Argus ao lado da Prefeitura, denominado de sobrado, neste prédio o cinema funcionou de 1938 a 1944.

Fonte: Acervo Pessoal do Sr. Amílcar Carneiro.

No mesmo ano em que o cinema estreia em Castanhal, conforme o relato de Paulo Cavalcante, o cinema ocupa um novo espaço. Em entrevista feita com o Sr. Amílcar Carneiro, filho do "Seu" Duca, relata que o ano de 1938 como sendo o segundo espaço do Cine Argus:

> "É 38 realmente. A partir de um determinado prédio, que foi realmente o Cine Argus, que ainda não seria o definitivo, mas o papai, ele se instalou, assim, sozinho, em 38, era um prédio do lado da prefeitura, chamado de sobrado... Aquele sobrado era o cinema... Foi adaptado para cinema, o papai morava em cima e o cinema era em baixo. Então este aí foi o primeiro prédio mesmo, depois que o papai saiu lá do fundo do barracão" (AMÍLCAR CARNEIRO, 2016).

Figura 4 - Segundo espaço do Cine Argus ao lado da Prefeitura, denominado de sobrado, neste prédio o cinema funcionou de 1938 a 1944.

Fonte: Acervo Pessoal do Sr. Amílcar Carneiro.

Este segundo espaço cinema, com administração exclusiva do "Seu" Duca, abrigou as atividades do cinema até seu espaço definitivo em 1944, como podemos notar no relato do Sr. Amílcar Carneiro:

> "O prédio definitivo inaugura em 1944... Eu sei disso por que, a mamãe dizia quando ela se mudou para esse prédio, que eles foram morar em cima na cabine, ela estava grávida do meu

> irmão Pedro... E o Pedro nasceu em outubro de 44 [...]. Esse prédio do lado da prefeitura era um prédio alugado, ele (pai) comprou um terreno no mesmo quarteirão onde até hoje está lá o prédio, então ele sai daqui do lado da prefeitura e vai para o prédio que era dele já, comprou e construiu, esse que é 1944" (AMÍLCAR CARNEIRO, 2016).

Conclusão

Este trabalho teve como objetivo investigar a trajetória de dois sujeitos com a exibição de filmes na cidade de Castanhal-PA, analisando as suas memórias e experiências. A pesquisa revelou que o cinema desempenha um papel significativo na vida cultural da cidade, funcionando tanto como um espaço de entretenimento quanto como um ponto de encontro e interação social.

Demonstrou que a atividade cinematográfica vai além da mera exibição de filmes. Ela promove a interação entre diferentes públicos, facilitando diálogos e trocas de experiências que fortalecem laços comunitários. Por outro lado, a pesquisa também identificou desafios enfrentados durante os primeiros anos de atividade cinematográfica na cidade, como equipamentos e espaços improvisados para a exibição de filmes.

Esta pesquisa, ao abordar temas como as experiências individuais e coletivas, procurou também indicar caminhos para o campo de estudo da História Cultural e História Social. Esperamos que ela contribua para o conhecimento histórico acerca dos primeiros anos da atividade cinematográfica na cidade de Castanhal.

Referências

CARNEIRO, Amílcar. Depoimento [15 de Fev. 2016]. Entrevistador: Felipe Lopes Soares. 1 Arquivo mp3. 34mim. Entrevista concedida ao projeto "O cinema enquanto espaço de lazer e sociabilidades: o Cine Argus de Castanhal (1944-1960)".

O LIBERAL. Arte/Espetáculo: Caderno Dois. Belém, Domingo, 18 de junho de 1989.

PORTELLI, A. **O que faz a história oral diferente. Projeto História**, São Paulo, SP, v.14, fev. 1997. p.25-39. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233. Acesso em: 29jan2025.

SECCO, R. **Em memória de Paulo Bezerra Cavalcante (1922-2006).** Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Naturais, Belém, v. 1, n. 1, p. 189-190, jan-abr. 2006.

SILVA, J.E.M. da. **De Volta ao Cine Argus: memórias do cinema de rua de Castanhal.** Monografia de Graduação em Cinema e Audiovisual - UFPA, Belém, 2021.

SOARES, F.L. A recepção cinematográfica numa periferia amazônica: o cine Argus de castanhal-pa. **Revista Livre de Cinema**, Curitiba, PR, v.6, n.2, p.32-62, mai./ago. 2019. Disponível em: https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/218. Acesso em: 29jan2025.

THOMPSON, E.P. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. V. 1. A árvore da liberdade. RJ: Paz e Terra, 1987. p. 61-62.

VERIANO, P. **Fazendo Fitas: memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2016.

Rafael Elias de Queiroz Ferreira[1]

DA PERIFERIA AO CENTRO: A BATALHA DE SÃO BRÁS E A APROPRIAÇÃO DECOLONIAL E AFRODIASPÓRICA DOS ESPAÇOS CENTRAIS DA CIDADE DE BELÉM – PARÁ

Em 31 de maio de 2022, o então vereador da cidade de Belém, capital do estado do Pará, Altair Brandão (PCdoB), apresentou o Projeto de Lei Municipal número 1081, que mais tarde seria aprovado pelo plenário da Câmara Municipal e sancionada pelo prefeito da cidade, Edmilson Rodrigues (PSOL), definindo na forma de Lei Municipal as batalhas de rima "como patrimônio cultural e imaterial do Município de Belém."[2] Em seu Artigo 1º, o vereador/autor do referido Projeto de Lei argumenta sobre a razão que o orientou no processo de defesa das batalhas de rima como sendo elementos centrais de identificação da sociedade belenense, ao ponto de afirmar que "considera patrimônio cultural imaterial do município de Belém as manifestações culturais, cênicas, musicais, saberes e festivas relativas às batalhas de *hip-hop*" e acrescenta: "entende-se como patrimônio cultural de natureza imaterial todo o acervo iconográfico, em vídeos, fotos, áudios e programas gravados, existentes da *Batalha de São Brás*[3]."

1 Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA). Essa pesquisa é parte integrante da pesquisa desenvolvida em nível de doutoramento intitulada "Tem que ser sagaz: freestyle e o Rap afrodiaspórico da juventude periférica de Belém (2013-2023)".

2 Projeto de Lei Municipal número 1081, de 31 de maio de 2022, apresentado pelo Vereador Altair Brandão.

3 Idem.

O reconhecimento das batalhas de rima, notadamente a *Batalha de São Brás*, como patrimônio cultural de natureza imaterial da cidade de Belém, não representa uma relação sempre amistosa entre a juventude preta e periférica envolvida na organização e atuação das batalhas de rima com os poderes públicos constituídos da cidade. Na origem da organização da *Batalha de São Brás*, considerada a mais longa batalha de rima em atividade em Belém, os conflitos com as autoridades sempre foram situações recorrentes, principalmente com as forças de segurança da Guarda Municipal de Belém e da Polícia Militar do Estado do Pará. Daniel ADR, MC (Mestre de Cerimônia) que atua na *Batalha de São Brás* desde a sua origem em 2013, afirma que:

> Lá naquele início foi algo bem complicado. Foi algo novo pra cidade. Algo que é malvisto pelas autoridades. Pela PM, pela Guarda Municipal. Aí nesse primeiro momento a gente sofreu bastante repressão assim e tal. Tem várias cenas que a gente sofreu o baculejo. Tava tendo batalha, aí 'para geral, todo mundo encosta'. Vão embora![4]

As memórias mobilizadas pelo MC Daniel ADR, sobre os primeiros momentos de ocupação da Praça Floriano Peixoto, em frente ao Mercado de São Brás, bairro de São Brás, são reveladoras do esforço das forças de segurança pública em impedir o uso desses espaços e desses equipamentos por uma juventude preta e periférica da cidade, negando-lhes o direito de uso dos espaços centrais da cidade. Esse imperativo se faz presente pelo fato de existir um pensamento hegemônico/dominante que estabelece que os espaços das juventudes pretas são os espaços periféricos, estabelecido por "um modelo de

4 Entrevista MC Daniel ADR. Entrevista concedida em 12 novembro de 2023 (arquivo pessoal).

urbanização sem urbanidade que destinou para os pobres uma não-cidade, longínqua, desequipada como espaço e como lugar" (ROLNIK, 1966. p.32). Essa "não-cidade" é, na perspectiva de um pensamento colonial, o lugar que é imposto aos sujeitos negros, o que fundamenta a negação desses sujeitos nos espaços centrais da cidade. Entretanto, transitar dos espaços periféricos para os centros urbanos, é uma marca identitária das manifestações culturais do *Hip-Hop*, seja pela linguagem artística do *Graffiti*, ou pela linguagem do *Break*, ou pela linguagem da música *Rap*. Isso é corroborado pela presença marcantes pelos muros, prédios e espaços públicos centrais. Nesse sentido, o *Hip-Hop* "replica e reimagina as experiências da vida urbana e se apropria simbolicamente do espaço urbano por meio de samples, atitude, dança, estilo e efeitos sonoros" (ROSE, 2021. p.41).

Isso nos faz retornar ao Projeto de Lei Municipal número 1081, que sancionado, tornou a *Batalha de São Brás* "como patrimônio cultural e imaterial do Município de Belém", e pensar que essa legislação não deve ser entendida como fruto da benesse do poder público municipal, mas sim como uma conquista da juventude preta e periférica que se organiza na atuação e realização das edições das batalhas nas noites de sábados. Trata-se de uma conquista que parte, necessariamente, do enfrentamento e da não aceitação da imposição da "não-cidade" às juventudes periféricas da cidade de Belém. As manifestações culturais e artísticas do *Hip-Hop*, portanto, serão entendidas nesse texto, pela perspectiva do enfrentamento às imposições de uma sociedade orientada pela colonialidade e que se estrutura por meio da negação dos espaços centrais a certos sujeitos. As linguagens artísticas e culturais do *Hip-Hop*, notadamente as batalhas de rima organizadas pela *Batalha de*

São Brás, serão entendidas, neste ensaio, como uma forma de enfrentamento decolonial produzidos por uma juventude preta e periférica.

Para Albert Memmi (2007) o processo de dominação/hegemonia de certos grupos sobre outros se dá a partir do que ele denomina de colonialidade, que se estrutura em três elementos essenciais para a sua operacionalização: 1) elaboração de um demarcador claro de diferença entre o que é considerado colonizador, bem como o que é considerado colonizado; 2) construção de elementos valorativos do colonizador a partir da demarcação da diferença entre ele (o civilizado) e o colonizado (subalterno); 3) elaboração de um entendimento de que estas diferenças são definitivas e imutáveis. A partir das definições estabelecidas por este intelectual francês, o processo de colonialidade estabelece o padrão eurocêntrico como ponto de referência cultural, político, estético, étnico e religioso. Deixando os grupos que se diferenciam deste padão como sendo marcados pela subalternidade e pela inferioridade. As três estruturas que definem a colonialidade, a partir das reflexões de Albert Memmi, partem, necessariamente, da concepção que estabelece processos de dominações.

Pensar a partir da lógica de dominação é elemento importante no processo de compreensão das estruturas produzidas por uma sociedade que se fundamenta em ditames da colonialidade. Entretanto, pensar apenas a partir de Albert Memmi, intelectual branco e francês/europeu, nos leva a operacionalizar essa linha de análise a partir de um viés branco e europeu, o que – em certa medida – pode limitar certos aprofundamentos em termos de uma análise que se propõe a dialogar pelo prisma de uma decolonialidade negra e

afrodiaspórica. Desta feita, pensar a cultura *Hip-Hop* paraense – e mais especificamente as batalhas de rima organizadas pela *Batalha de São Brás* – a partir de uma estética de resistência decolonial, exige necessariamente um pressuposto teórico do campo decolonialidade afrodiaspórica e latino-americana. Visto que "agora que o *rap* tá aí na mídia é fácil vir dizer que o *rap* não tem cor. Mas quem tava lá no início pegando porrada da polícia? Era gente preta!"[5]

A fala de Pelé do Manifesto, *rapper* que também atua junto à *Batalha de São Brás*, entra em consonância com a de MC Daniel ADR ao tratar das práticas de violência das autoridades de segurança pública quando da ocorrência dos eventos de batalha de rima na praça Floriano Peixoto, negando os espaços centrais da cidade para a juventude de bairros periféricos de Belém, tanto que Adriana Oliveira, diretora do Documentário "*Batalha de São Braz*" (ela optou por utilizar a grafia com "Z" na palavra São Brás, diferenciando-se da grafia original que dá nome ao bairro), afirma que após as "entrevistas e conhecendo mais o movimento, percebemos que o interessante para o documentário era mostrar não somente a batalha dos *MCs*, e perceber a palavra batalha de forma mais subjetiva, como sendo uma maneira de se apropriar do espaço".[6]

A violência dos agentes de segurança pública direcionadas aos jovens envolvidos com a *Batalha de São Brás* é operacionalizada pelo princípio da colonialidade, que na perspectiva de Walter Mignolo, é "autoconcebida na linha

5 Pelé do Manifesto. Palestra proferida em 21 março de 2024, por ocasião da realização da Semana dos Calouros de História da Universidade Federal do Pará. Arquivo pessoal.

6 Adriana Oliveira. Entrevista concedida ao jornal O Liberal – Belém: 11 abr. 2016. Disponível em: https://dol.com.br/_/noticia-364772-documentario-registra-a-batalha-de-sao-bras.html?d=1. Acesso em: 10 dez. 2024.

unilateral da história do mundo moderno, continua ocultando a colonialidade, e mantém a lógica universal e monotópica da Europa (ou do Atlântico Norte) para fora" (MIGNOLO, 2005. p.74-75). As reflexões de Walter Mignolo, portanto, parte da necessidade de ruptura aos elementos culturais, artísticos, epistêmicos e políticos que parte da lógica dominante imposta pelas culturas europeias e estadunidenses ao restante das outras comunidades nacionais e étnicas. Entretanto, a estética de crítica promovida por uma atuação decolonial e no campo da negritude, exige o enfrentamento pelo processo de ocupação dos "espaços negados", promovendo uma apropriação capaz de empretecer esses espaços com a finalidade de contestação aos mecanismos de exclusão, como a violência das autoridades de segurança pública. Essa concepção de ocupar os espaços centrais da cidade, como mecanismo de protesto e de afirmação cultural e identitária, pode ser entendida como um "deslocamento [que] abre caminho para novos espaços de contestação" (HALL, 2008. p.357). Sobre a questão de ocupar espaços centrais, Adriana Oliveira, diretora do Documentário "*Batalha de São Braz*", descreve essa relação de ocupação dos espaços públicos centrais da cidade de forma enriquecedora, para ela:

> Quem faz esse movimento são estudantes e jovens, que sabem a função social, não só de divertimento, mas de ocupação do espaço público, já que a maior parte deles é de periferia e tem necessidade desses espaços para o lazer. E eles fazem isso por meio do hip hop. Sabemos que há um preconceito em torno da batalha, por isso eles foram escolhidos como tema do doc. O audiovisual pode desmistificar um assunto e contribuir para não marginalizar o movimento.[7]

7 *Idem.*

O intelectual peruano Aníbal Quijano, ao analisar as questões que envolvem as tensões, relações e mediações entre "centro" e "periferia", seja do ponto de vista da ocupação física dos espaços ou do estabelecimentos de relações sociais e/ou culturais, propõe o conceito de "colonialidade do poder", entendida por ele como sendo a forma de dominação das potências econômicas mundiais, com destaque fundamental para as principais nações economicamente fortes da Europa, sobre as nações "periféricas" através do estabelecimento de demarcadores de diferenças, tais como: raça, gênero, classe, que estabelece um processo de hierarquização do dominador em relação ao dominado. Entretanto, esses demarcadores de diferença que Aníbal Quijano apresenta como globais, também são percebidos em níveis locais, estruturando a separação entre "centro" e "periferia" a partir de relações de poder mais localizadas, mas que estabelecem ligações com as hierarquias e hegemonias globais. O que se opera nos dois casos, tanto a nível global quanto a nível local, é uma estrutura de dominação política e econômica que se ramifica por meio de uma dominação que também é exercida no campo epistêmico, filosófico, científico e linguístico que se dá em direção do "centro" à "periferia" (QUIJANO, 2005).

O *Hip-Hop*, nascidos em bairros periféricos dos Estados Unidos, e que se espalhou por outros países, é por excelência um movimento artístico, social, cultural, estético, étnico e político que utiliza linguagens de enfrentamento aos processos imperativos de dominação, estruturando-se por meio de articulações que emanam de uma juventude preta e periférica, que reverberando suas insatisfações com as imposições de sociedades hierarquizadas racialmente por princípios que mantem-se fieis aos elementos da colonialidade. O *Hip-Hop*, portanto, está:

> ...umbilicalmente vinculada aos sujeitos sociais marcados pela exclusão campo dos espaços urbanos: pobres, moradores de áreas de periferia, negros, mulheres, imigrantes, entre outros. Por meio de suas linguagens artísticas (*rap*, *break* e *grafitti*) e mediações culturais, ele é uma manifestação central no processo de formação e fortalecimento de identidades. As linguagens culturais do *Hip-Hop* engendram um "lugar de fala", o *rap* é a voz da periferia (FERREIRA, 2019)

Levado a cabo esse entendimento, exige-se pensar a cultura *Hip-Hop* a partir de pressupostos teóricos no campo da decolonialidade em interface com princípios teóricos da afrodiasporicidade e da negritude (FERREIRA, 2024). As manifestações culturais do *Hip-Hop*, enquanto produtora de uma linguagem artística antirracista, produzida em larga medida por uma juventude preta e periféricas dos grandes conglomerados urbanos, tem potencial de construção de identidades no campo da negritude, forjadas a partir de "narrativas de experiências da vida prática" de uma juventude preta e periférica, corroborando para o engendramento de uma autopercepção positiva dos sujeitos negros, historicamente subalternizados por sociedades hierarquizadas racialmente por estruturas sociais de colonialidade (FERREIRA, 2019). Desta feita, a cultura *Hip-Hop* opera-se a partir de linguagens culturais e artísticas no sentido de promover ações de enfrentamento aos processos imperantes de exclusões em sociedades marcadas pela colonialidade, atuando por meio da denúncia e de enfrentamentos aos processos de exclusão social, cultura e racial, com a finalidade de promover a emancipação decolonial dos sujeitos negros e da construção de identidades no campo da negritude a partir da "tomada de consciência das realidades econômicas e sociais" (FANON, 2008.

p.28). Essa "tomada de consciência" se faz necessário para que se possa construir elementos capazes de produzir enfrentamentos ao discurso de que é que o sofrimento e a barbárie a que são submetidos os oprimidos é um preço necessário a ser pago para que seja estabelecido um tipo de sociedade "moderna" e "civilizada". Essa "violência em estado bruto" (FANON, 1986. p.47) é orientada por uma lógica da colonialidade, negando a condição humana aos sujeitos que se diferenciam culturalmente do padrão eurocêntrico estabelecido. Sob a ótica do "mito da modernidade", inaugurada por uma leitura eurocêntrica sobre o 'outro", produz-se, por sua vez, o estabelecimento de "sujeitos-objetos da colonialidade", que, em última instância, são representados como a "causa culpável de sua própria" condição (DUSSEL, 1992. p.86).

A cultura *Hip-Hop* e suas linguagens artísticas e culturais, como o exemplo das batalhas de rima, como no caso da *Batalha de São Brás*, realizada na cidade de Belém, produz ações de enfrentamentos aos ditames da colonialidade que se manifestam nas sociedades contemporâneas. Esse entendimento parte da constatação de que "a *Batalha de São Brás* é um dos pilares do *Hip-Hop* [paraense] que formou, capacitou e gerou novas perspectivas para diversos jovens da periferia que se encontravam em vulnerabilidade social".[8] O compromisso com os enfrentamentos aos processos de exclusões sociais, econômicas, raciais e de gênero que se operam em sociedades da colonialidade é uma característica da *Batalha de São Brás* ao ponto de ser estabelecido que "os duelos terão como regra a proibição do uso de rimas com reproduções

8 Batalha de São Brás é realizada hoje em frente ao Mercado. Reportagem de Bruna Dias, publicada em 22 ago. 2022. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/musica/batalha-de-sao-bras-e-realizada-hoje-em-frente-ao-mercado-1.576781. Acesso em: 10 dez. 2024.

de opressões como racismo, lgbtqia+fobia, machista, entre outros. Além disso, dos 16 participantes, obrigatoriamente no mínimo 25% devem ser mulheres".[9] Isso se deve ao fato de haver o compromisso de não reproduzir no interior das batalhas exclusões que são operacionalizadas cotidianamente na vida prática dessa juventude. Sobre outra edição da *Batalha de São Brás*, Everton MC, naquela altura um dos organizadores do evento, complementa afirmando que "Nós temos muita responsabilidade, pois lidamos com muitos jovens que estão em formação. Por isso sempre temos o cuidado de estar por perto de todos e de discutir sobre todos os assuntos. Pois uma coisa que não aceitamos é o discurso de ódio".[10]

As batalhas de rima, enquanto elementos umbilicalmente vinculados à cultura *Hip-Hop*, assumem, portanto, a natureza de criar linguagens afrodiaspóricas de enfrentamento aos processos de exclusão social, cultural e racial. Isso porque a "palavra que define o movimento *Hip-Hop* é resistência. O *Rap* é a voz de quem não tem voz. Nós somos o grito dos excluídos, a gente fala pelos outros."[11] Nessa perspectiva, a *Batalha de São Brás*, é, portanto, uma experiencia de formação social, cultural, racial e artística e "para muitos jovens periféricos foi o primeiro contato com a arte e até com debates relacionados a gênero, raça, sexualidade.[12]" Frantz Fanon que o modelo de sociedade

9 *Idem.*

10 Batalha de Rap de São Brás reúne oito mc's em versão virtual no Facebook. Reportagem de Bruna Lima, publicada em 19 dez. 2020. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/batalha-de-rap-de-sao-bras-reune-oito-mcs-em-versao-virtual-no-facebook-1.337729. Acesso em: 10 dez. 2024.

11 Documentário registra a Batalha de São Brás. Disponível em: https://dol.com.br/_/noticia-364772-documentario-registra-a-batalha-de-sao-bras.html?d=1. Acesso em: 10 dez. 2024.

12 MC Daniel ADR. Entrevista concedida ao Portal G1 Pará – Belém: 20 mai. 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/05/20/psica-live-and-painting-transmite-batalha-de-sao-bras-e-promove-shows-mural-virtual-e-circuito-de-

estruturada pela colonialidade é fundamentalmente marcada por hierarquias racializantes, seja em tempos passados ou no tempo presente. Fanon sentencia ainda que não devemos levar:

> ...a ingenuidade até o ponto de acreditar que os apelos à razão ou ao respeito pelo homem possam mudar a realidade. Para o negro que trabalha nas carvoarias, plantações, construções, etc só há uma solução, a luta. E essa luta, ele a empreenderá e a conduzirá não após uma análise marxista ou idealista, mas porque, simplesmente, ele só poderá conceber sua existência através de um combate contra a exploração, a miséria e a fome (FANON, 2008, p.185).

As batalhas de rima, a exemplo da *Batalha de São Brás*, são executadas a partir do *freestyle*, ou seja, as rimas construídas no calor da hora, onde "as palavras são ditas com uma certa entonação, um certo jogo de corpo e olhar", além de não terem sido "escolhidas com a calma que pode ter um escritor diante da folha em branco" (TEPERMAN, 2011. p.105). Batalhas de rimas improvisadas e disputas de rima entre rappers. No *freestyle*, o verso feito na hora ocupa lugar de destaque nas batalhas, já que muitos MC's se valem desse discurso para persuadir o público de que são os melhores, de que eles estão "mandando improvisação" e de que "não fazem letra, fazem rima". Nesse caso, o *freestyle* não é uma composição musical, que precisa ser trabalhada (ou não), ele é o talento da rima, do jogo com as palavras e não tem a intencionalidade de que a letra seja levada para a posteridade, ao contrário, a rima fala daquele momento, daquela situação específica. Os MC's que atuam nas batalhas de rima organizadas pela *Batalha de São Brás*, fundamentalmente os jovens pretos e periféricos, constroem as suas rimas a partir

bike-em-belem.ghtml. Acesso em: 10 dez. 2024.

das experiências vividas enquanto sujeitos históricos, "estas vivências que a gente tem na periferia é que faz a gente ter um tempero a mais. Quando falamos de algo que a gente viveu."[13] A música *Rap*, e no caso específico a música *Rap* do estilo *freestyle* que são executadas nas batalhas de rima, são exemplos de poesias orais performáticas, mesclando a música do gênero *Rap*, a vestimenta, a corporeidade, as gírias, mas também o relato de experiencias vivenciadas no cotidiano da urbanidade, por essa razão, o *Rap*, notadamente o do estilo *freestyle*, deve ser compreendido como "um estilo musical que combina elementos da modernidade tecnológica com a oralidade" (GÓES, 2007. p.3). Nessa perspectiva, o que seria definidor de um bom rimador seria conseguir reunir alguns atributos, tais como:

> (a) ter uma boa argumentação para persuadir o público de que se tem habilidade; (b) ter capacidade de desenvolver construções poéticas que rimem; (c) aprender sobre determinados saberes para versificar a partir dele (como no caso da Batalha do Conhecimento); (d) desenvolver um raciocínio rápido e criativo para participar; (e) envolver o público (como em vários outros gêneros orais das esferas do dia a dia, do campo político e jurídico, de contextos artísticos) (CONCEIÇÃO, 2014. p.137).

As experiências da vida prática dos MC's envolvidos com a *Batalha de São Brás* orientam a sua produção musical na criação do *freestyle* e se aproximam com o que Walter Mignolo (2008) chama de "desobediência epistêmica", que é, em última instância, uma estratégia de resistência contra o domínio hegemônico do conhecimento, da cultura, da arte, da linguagem, da religiosidade

13 Pelé do Manifesto. Entrevista concedida ao jornal O Liberal – Belém: 11 mai. 2019. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/musica/a-periferia-que-incomoda-com-pel%C3%A9-do-manifesto-1.134035. Acesso em: 10 dez. 2024.

e dos valores estéticos ocidentais. A "desobediência epistêmica" é, portanto, uma prática que busca questionar a autoridade dominante do conhecimento e do saber, desafiar a hierarquia epistêmica estabelecida a partir de uma leitura de mundo ocidental, valoriza saberes subalternos e não-ocidentais, e promove uma leitura plural e decolonial. O que Walter Mignolo propõe por meio da "desobediência epistêmica" é desconstruir o legado de sociedades que operacionalizaram a partir da noção de colonialidade, partindo de perspectivas e leituras do sul-global. Para este intelectual da decolonialidade, a modernidade não deve ser compreendida como um período do qual não podemos escapar inevitavelmente. Devemos compreender a ideia de modernidade como sendo uma narrativa de um período histórico escrito por aqueles que se colocaram como protagonistas do processo histórico e social a partir da dominação. Modernidade é, portanto, uma forma descritiva da história e da vida apresentada por aqueles que "venceram" a disputa pelo controle político, econômico, social e cultural, e se afirmaram como "heróis" da história, alicerçados por uma estética ocidentalizada, cristã e branca. A "desobediência epistêmica" (MIGNOLO, 2008) é, portanto, a luta pela desconstrução de uma narrativa eurocêntrica de modernidade e a denúncia das estruturas de poder e de hierarquias do colonialismo operado no passado e a colonialidade operacionalizada e ressignificada no presente.

MC Daniel ADR, sobre essa questão de temas que rompem as estruturas hierarquizantes impostas por sociedades orientadas pela lógica da colonialidade, afirma que os jovens envolvidos na realização da *Batalha de São Brás* têm:

> ...orgulho de ser uma das primeiras batalhas de MC 's do Brasil a desclassificar partici-

> pantes que usem rimas com reproduções de opressões, não como forma punitivista ou de cancelamento, mas a partir de uma lógica que o nosso movimento cultural atue na educação de muitos jovens periféricos que são criados no seio de uma sociedade racista, machista e lgbtifóbica.[14]

Portanto, pensar a resistência da *Batalha de São Brás* no campo da decolonialidade a partir da ocupação dos espaços centrais da cidade e da elaboração de rimas críticas por meio do *freestyle*, exige de nós um pressuposto teórico negro. Esse entendimento nos permite compreender tal fenômeno como possibilidade essencial de (re)existência e de condições necessárias para que seja possível haver existência física e cultural das populações negras em sociedades que se estruturam no campo da colonialidade (FANON, 2008), entendendo o *Rap*, em sua forma específica aqui analisada por meio do *freestyle*, como uma "linguagem marcada por vocabulários e símbolos que buscam o resgate de uma memória negra e transmite o modo 'negro' de ver e sentir o mundo" (NEVES, 1999. p.162).

Referências

CONCEIÇÃO, J.V. da. Da vida batida para a batida viva: a batalha poética do rap de improviso como lugar de arma, resistência e problematização de tensões na escola. **Revista Boitatá**, Londrina, PR, v.9 n.18, jul-dez, 2014, p.134-157. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31742. Acesso em: 29jan2025.

14 MC Daniel ADR. Entrevista concedida ao Portal G1 Pará – Belém: 20 mai. 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/05/20/psica-live-and-painting-transmite-batalha-de-sao-bras-e-promove-shows-mural-virtual-e-circuito-de-bike-em-belem.ghtml. Acesso em: 10 dez. 2024.

DUSSEL, E. **1492**: el encubrimiento del outro hacia el origen del mito de la modernidad. Madrid: Nueva Utopia, 1992.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Cidade do México: FCE, 1986.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, R.E. de Q. "Narrativa rap e consciência histórica: um breve debate entre as rimas de Pelé do Manifesto e a teoria de Jörn Rüsen". In: PADOVANI NETO, Ernesto (org). **Historiografia e ensino de História**: a sala de aula em questão. Belém: Amazônica Bookshelf, 2018.

FERREIRA, R.E. de Q. **Da rima à raça**: narrativa *rap* e consciência histórica na poesia de Pelé do Manifesto. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – PROFHistória, UFPA, Belém, 2019.

FERREIRA, R.E. de Q. "Tem que ser sagaz: freestyle, territorialidade e decolonialismo na Batalha de São Brás, Belém-Pa". In: PACHECO, A.S.; MIRANDA, D. da S. (Orgs.). **Por uma escrita decolonial da Amazônia**: história, arte, religião e linguagens. Rio Branco: Nepan Editora, 2024.

GÓES, N.M.L.. **A produção de sentidos em manifestações poéticas orais**: o *rap* na escola. Programa de Desenvolvimento Educacional do Paraná. 2007. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1166-4.pdf. Acesso em: 10 dez. 2024.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. BH: UFMG, 2008.

MEMMI, A. **Retrato do colonizador**: precedido de retrato do colonizador. SP: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, W. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. LANDER, E.(Org.). **A Colonialidade do Saber**: Eurocentrismo e Ciências Sociais – Perspectivas Latino-Americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

NEVES, L.A.D. "Rap na sala de aula". In: ANDRADE, Elaine Nunes. (org.) **Rap e Educação, rap é Educação**. SP: Selo Negro, 1999. p.153-160

QUIJANO, A. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In:

LANDER, E.(org.). **A Colonialidade do Saber**: Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

ROLNIK, R. O Brasil e o Habitat II. **Teoria e Debate** (Revista Trimestral do Partido dos Trabalhadores), São Paulo, SP, n.32, ano 9. p.21 – 26, julho/agosto/setembro, 1996.

ROSE, T. **Barulho de preto**: *rap* e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneo. SP: Perspectiva, 2021.

TEPERMAN, R. **Tem que ter suingue**: batalhas de *freestyle* no metrô Santa Cruz. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGFLCH – USP, São Paulo, 2011.

Lucas de Souza Maximim[1]

KURU'PIR, ANHANGÁ, EXU DAS SETE ENCRUZILHADAS E TRANCA RUA DAS ALMAS: A INTERCULTURALIDADE NAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE SUINDARAS E MATINTA PERERA[2*]

Introdução

Este trabalho objetiva analisar parcialmente a produção fonográfica de bandas que se encaixam no gênero musical *heavy metal*, com especificidade para uma vertente dentro desta expressão artística, o *Death Metal*. Para tal análise, foram selecionadas as bandas *Matinta Perera* e *SuindaraS*, ambas oriundas da cidade de Macapá, capital do estado do Amapá.

Serão analisadas quatro canções, duas de cada banda, que são *Kuru'pir* (SUINDARAS, 2013), *Anhangá* (SUINDARAS, 2013), *Tranca Rua das Almas* (MATINTA PERERA, 2012) e *Exu das Sete Encruzilhadas* (MATINTA PERERA, 2020), pois acredita-se que ao utilizar de elementos musicais de outros gêneros dentro de suas produções, estas bandas promovem um processo de interculturalidade, conceito do antropólogo

1 Discente de Doutorado no Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (Pphist – Ufpa). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, modalidade Demanda Social (Capes – DS). Bacharel em História e Mestre em História Social pela Universidade Federal do Amapá (Unifap), colaborador do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas e Patrimoniais (Cepap – Unifap) e do Centro de Memória, Documentação Histórica e Arquivo (Cemedharq – Unifap) da referida instituição. Contato: lucasmaximin@gmail.com

2 Este trabalho recebeu fomento à pesquisa através do Edital N. º 08/2024 (Prodiscente) da Pró-reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Pará (Propesp – Ufpa)

argentino Nestor García Canclíni (2009). Dito isso, façamos a apresentação da metodologia e conceitos a serem utilizados neste trabalho.

Metodologia, historiografia e conceitos utilizados na pesquisa

Neste tópico, pretendo demonstrar os principais conceitos que norteiam a análise que será disposta neste texto. O primeiro deles, como o título do trabalho sugere, é o conceito de *interculturalidade*, apresentado por Canclíni, onde o autor traz a reflexão de "[...] um mundo multicultural - justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação - passamos a outro, intercultural e globalizado.", uma vez que "Sob concepções multiculturais, admite-se a diversidade de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação." (CANCLINI, 2009, p. 17)

Adiante, o autor ainda afirma que a interculturalidade é um processo em que se "[...] remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas.", pois enquanto a "[...] multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo", a interculturalidade "[...] implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos." (CANCLINI, 2009, p.17)

Com isso, podemos concluir que a interculturalidade é um processo que surge em relações de trocas simbólicas e culturais entre os sujeitos, contribuindo para a formação de novas identidades e manifestações. No caso da produção de *Death Metal* destas bandas, ao incorporar elementos de outros

gêneros, como o baião, xote, marabaixo, batuque e outros, *SuindaraS* e *Matinta Perera* produzem novas formas de se pensar estruturas de composição musical no seu gênero de origem.

Outro conceito utilizado neste capítulo é o de *representação*, que nesta pesquisa será aquele proposto por Stuart Hall (2016). Para o autor, a representação é uma construção de sentido, que opera por meio da linguagem (HALL, 2016, p.53), uma vez que "A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional." (HALL, 2016, p. 18), e para tal é necessário compreender que "Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura.", e com isso "Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos." (HALL, 2016, p.31), fazendo com que dessa forma, canções como *Exu das Sete Encruzilhadas* e as demais analisadas neste capítulo dialoguem com a reflexão proposta por Hall, haja vista que atendem as etapas propostas pelo autor.

De acordo com Wisnik (1989), em sua obra *O som e o sentido*, o resultado de jogos entre sons e ruídos, que chegam aos ouvidos humanos por meio de frequências irregulares e são organizados pelo cérebro, tem por objetivo constituir aquilo que se entende como música (WISNIK, 1989, p.33), e ao pensar o gênero musical *rock*, que dá origem ao *heavy metal*, e consequentemente ao *death metal*, o autor argumenta que "O rock é a superfície de um tempo que se tornou polirrítmico.", pois consiste em "Progresso, regressão, retorno, migração, liquidação, vários mitos do tempo dançam simultaneamente no imaginário e no gestuário contemporâneos, numa sobreposição acelerada de fases e defasagens." (WISNIK, 1989, p.98)

A partir dessa reflexão do autor, é possível compreender que ao produzir novas formas de se fazer *Death Metal*, *SuindaraS* e *Matinta Perera* promovem não somente uma forma não canônica de se produzir canções no gênero, como também apresentam diferentes modos de representação, culminando na interculturalidade, proposta aqui como elemento central de suas composições.

Além disso, me coloco aqui nesta pesquisa na condição de fã-pesquisador (NAPOLITANO, 2002, p.8), isto é, estou na posição de um apreciador e membro desta cena musical (JANOTTI JR e PEREIRA DE SÁ, 2013, p.5), que são formas de se construir espaços de sociabilidade (SIMMEL, 2006, p.64), convergindo os interesses comuns dos frequentadores dos locais onde ocorrem atividades diversas, como encontros e shows de bandas de *heavy metal*, e desta maneira, consigo obter informações sobre performances instrumentais dos artistas aqui analisados por meio da observação participante em festivais, por exemplo.

Devidamente apresentadas partes da historiografia que compõem a análise a ser feita neste texto, e demonstrados os conceitos que permeiam esta perspectiva, passemos a demonstração dos resultados aqui obtidos.

Uma síntese da história das bandas *Matinta Perera* e *SuindaraS*

Neste tópico, irei discorrer brevemente sobre a história das bandas dispostas no subtítulo deste capítulo, para fins de compreensão da trajetória destes artistas, e os importantes processos pelos quais estes passaram.

A banda *SuindaraS* (Com S maiúsculo no final mesmo) surgiu no ano de 2013, formada por Kallebe Amil (Guitarra) e Fernanda Brasil (Voz). Contou com algumas formações, onde passaram músicos como Alan Flexa (Teclados), Luan Ferreira (Baixo e Guitarra), Mateus Mendes (Bateria), Artur Mendes (Baixo) e Sandoval Cunha (Bateria).

Inicialmente com o nome *MorrigaM*, fazendo alusão a divindade celta da guerra (ZÁVOLI, 2018, p.41), a banda já apresentava letras sobre temáticas relacionadas a cultura indígena, e composições musicais utilizando do recurso da interculturalidade, como anteriormente citado. Neste mesmo ano, a banda lança o *EP* intitulado *Anhangá*, contando com quatro faixas autorais, e produzido pela dupla de guitarristas da banda macapaense de *thrash metal Profetika*, que eram Jaime Lopes e Sergiomar Júnior, respectivamente.

Este *EP* foi lançado durante a sexta edição do *Festival Quebramar*, que contou com atrações nacionais como a banda de *death metal* Krisiun, oriunda do estado do Rio Grande do Sul. Após uma boa recepção pelo *EP* e participação no referido festival, a então *MorrigaM* recebeu convites para apresentações no estado do Pará, no ano de 2014 (DOL, 2014), em eventos relacionados ao festival *Grito Rock*, integrante do *Circuito Fora do Eixo* (FdE).

A banda continuou em atividades até meados do ano de 2017, segundo os registros em sua página do *Facebook*. É importante destacar que no ano de 2015, a então *MorrigaM* participou de um movimento intitulado *Levante do Metal Nativo*, que reuniu aproximadamente oito bandas de gêneros vinculados ao *Metal Extremo*, que segundo Campoy (2008) são variantes como o *grindcore*, *gothic metal*, *black metal*, *thrash*

metal, *death metal* e *doom metal*. Para Bramorski (2017, p.13), o movimento em questão visava reunir bandas de *metal* do Brasil que cantassem sobre a realidade de seu país de origem. Mas, embora tenha realizado intensa produtividade nas redes sociais entre os anos de 2015 e 2016, o *Levante do Metal Nativo* já não tem presença ativa na cena *underground* de *metal extremo* no Brasil.

Entre os anos de 2017 e 2022, a banda não realizou shows ou atividades que envolvessem sua carreira. Entretanto, no ano de 2023, anunciou na rede social *Instagram* um retorno às atividades, e algum tempo depois, anunciou uma mudança de nome, para *SuindaraS*, fazendo alusão a uma espécie de coruja, a *Tyto furcata*, popularmente conhecida como *Rasga Mortalha*, uma coruja branca, com canto extremamente alto e agudo, onde popularmente é entendido como um prenúncio ao mau agouro (PORTAL DA AMAZÔNIA, 2022). Dito isso, irei discorrer neste momento sobre a banda *Matinta Perera*.

A *Matinta Perera* surgiu em meados do ano de 2010, por meio dos irmãos Murillo Rodrigues (Voz) e Iann Magalhães (Bateria). A dupla fazia parte da formação da banda Nova Ordem, do gênero *punk rock*, onde Iann foi baterista e Murillo tocou guitarra. Integraram a formação do grupo músicos como os guitarristas Diego Bucchiery, Mikael Borges, Michel Anderson, o baixista Beto Pantoja, e ocasionalmente, o percussionista Helden Duarte.

O grupo se identifica como uma banda de *death grind*, subvertente do *death metal* que mescla elementos do gênero com o *grindcore*. De acordo com sua página na rede social *Last FM*, a banda visa mesclar não somente estes gêneros musicais descritos em sua biografia, mas acrescentar também

manifestações culturais e musicais como o marabaixo, um movimento sociocultural amapaense, tombado como patrimônio cultural pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional, o Iphan. (LAST FM, 2012; GOVERNO DO AMAPÁ, 2023)

Não existem muitos registros de atividade da banda em questão. Podemos destacar um cd *demo*, um tipo de gravação com pouco tratamento de mixagem e masterização, contendo três faixas, como *Matinta Perera*, *Tranca Rua das Almas* e *John Wayne Gacy*. O material circulou de modo restrito entre os membros da cena de *rock* independente da cidade de Macapá, durante o ano de 2012.

Até meados do ano de 2015, ainda é possível encontrar registros de apresentações da banda em sua página no *Facebook*. Na atualidade, a banda encontra-se numa espécie de hiato não comunicado, haja vista que não existem publicações tratando do assunto em sua página. Entretanto, cabe aqui o destaque de lançamento do *single Exu das Sete Encruzilhadas*, sendo lançado em formato diferente do convencional, pois foi disponibilizado para audição no Instagram do coletivo *Amapá Hardcore*, assim como em sua página no *Facebook*, no ano de 2020, período conhecido por seu isolamento social, devido a pandemia de *Covid – 19*.

Apresentadas as breves descrições sobre formação e período de atividades das bandas que são objeto de estudo desta pesquisa, passemos a análise das canções.

Analisando as canções

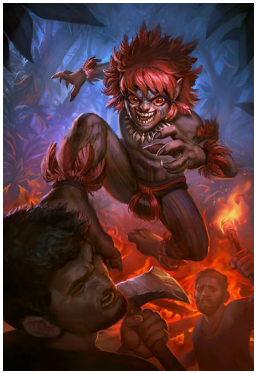
Nesta seção do trabalho, pretendo apresentar as letras das canções que compõem o título desta reflexão. Iniciando pela ordem disposta no título do texto, podemos refletir sobre

Kuru'pir, canção que trata de uma descrição do Curupira, entidade popularmente conhecida numa pretensa história do folclore no Brasil (YAMÃ, 2004, p. 53). Este "Duende do cabelo de fogo, que corre para trás" é a entidade responsável pela proteção das florestas, pois "Açoita o bicho homem, faz mal a quem mal faz" (SUINDARAS, 2013). Dito isso, apresento abaixo a letra completa da canção:

> Ele é o rei das matas/ Não há como fugir/ O homem vira caça/ Quando invadir/ Mas com seu assobio/ Ele vai te atrair/ Gritos pegadas falsas/ Você vai sucumbir/ Kuru'pir (kaapora)/ Kurupir (momoxiisaara)/ Kuru'pir/ Anhanguera/ Dirigindo as manadas/ De porcos do mato/ Ele vai atrás de ti/ Tu vai ser caçado/ Com seu assobio/ Ele vai te atrair/ Gritos, pegadas falsas/ Você vai sucumbir/ Duende do cabelo de fogo/ Que corre para trás/ Açoita o bicho homem/ Faz mal à quem mal faz (Kuru'pir, 2013)

Ainda refletindo sobre esta canção, vejamos a representação em imagens do *Kuru'pir*:

Figura 1 - Representação do Kuru'pir (Curupira)



Fonte: O Chamado dos Monstros: Mitologia e Mundo Geek

Destaco aqui os versos do refrão, que recorrem a linguagens indígenas para se referir a entidades de proteção as florestas, como a Caipora, e referências a Anhanguera, que numa tradução aproximada seria algo como "Diabo Velho". Foi um termo utilizado para se referir a um bandeirante, sendo especificamente Bartolomeu Bueno da Silva, que compulsoriamente levou indígenas tupi a busca pelo ouro em suas terras, na região onde hoje encontra-se o estado de Goiás (EBIOGRAFIA, 2021). É possível notar também menções a manadas de porcos do mato, animais que o Curupira costuma utilizar como montarias, de acordo com representações imagéticas relativamente comuns. Vejamos uma imagem que representa a figura de Anhanguera:

Figura 2 - Representação do bandeirante Anhanguera

Fonte: Ermira: Cultura, ideias e redemoinhos

Já a entidade *Anhangá*, que segundo *SuindaraS* seria um "Deus puro do mal" (SUINDARAS, 2013), traz questões ambíguas de interpretação, pois acredita-se que esta representação da

entidade faz alusão a uma visão de dominação da igreja católica, ao iniciar o processo de dominação simbólica das populações indígenas no Brasil, a partir do século XV, uma vez que Anhangá "[...] segundo a lenda é um espírito que protege os animais selvagens, os rios e as matas, tem a aparência de um veado enorme, na cor branca, olhos vermelhos como o fogo e chifres pontiagudos, o Anhangá pode também ser um homem, tatu, boi ou um pirarucu." (LIRA, 2022, p.28); Abaixo, a letra da canção:

> A noite fria está/ Mais gelada vai ficar/ Seu medo vai aumentar/ Pois ele está chegando/ Do mal ele nasceu/ Do medo sobreviveu/ A luz enfraqueceu/ Ele está chegando/ Añá- Anhangá/ Deus puro do mal/ Añá- Anhangá/ Qualquer um pode ser/ Añá- Anhangá/ Ser infernal/ Añá- Anhangá/ Basta você crer/ Jaci ele apagou/ Tupã ele afastou/ Anhum ele calou/ Assustou caramuru/ O medo ele espalhou/ Muita dor já causou/ (Como) o shamam profetizou/ Anhangá chegou!/ Um homem, um monstro/ Escravo de si só/ Nasceu, cresceu/ Mas nunca virou pó (Anhangá, 2013)

Não é pretensão desta pesquisa afirmar categoricamente se a visão católica de dominação ou a visão de mundo dos povos indígenas está correta ou equivocada. Entretanto, não poderia passar desapercebido uma questão como essa, pois deixa o questionamento: Tratar Anhangá como uma entidade supostamente maligna faz parte de uma demanda do *death metal* em retratar temas como a morte, destruição, massacres e críticas a religiosidade, ou quando a letra da canção foi escrita, não havia conhecimento deste estereótipo (BHABHA, 1998, p.116, 120, 121) por parte de Fernanda Brasil e Kallebe Amil, músicos que assinam como letristas das composições do EP *Anhangá*? Colocada esta reflexão, deixo esta questão em aberto, devido a

ausência de fontes que respondam com clareza a pergunta aqui disposta. Com isso, Anhangá é representado pelos indígenas de modo antropomorfo, diferente da visão católica, na qual não encontramos acervo documental correspondente.

Figura 3 - Representação de Anhangá.

Fonte: Ateliê Amazônico

Sequencialmente, pensemos Exu das Sete Encruzilhadas, canção de Matinta Perera, que retrata a entidade, presente em manifestações religiosas afrobrasileiras, e na letra desta canção, seria a Quimbanda. Segundo Cemim (2023, p. 13), Exu Rei das Sete Encruzilhadas é uma entidade que dialoga com o povo da rua, modo de se referir aos praticantes da religião mencionada, no Rio Grande do Sul, estado pertencente a região sul do Brasil. Embora o pesquisador tenha um

recorte geográfico diferente do proposto nesta pesquisa, suas considerações são pertinentes para compreendermos esta visão de mundo relacionada a entidade mencionada anteriormente. O autor também menciona que "[...] Exu da Quimbanda propriamente e refere-se ao fato de Exu ser considerado um orixá de comportamento desviante, que resolve e negocia os problemas espirituais e materiais de maneira sagaz [...]", e "[...] nem sempre agindo de uma maneira aceitável de acordo com a moral cristã e o senso comum. [...]" (CEMIM, 2013, p.13). Aqui está a letra da música:

> Ei/ Saravá, Exu rei/ Mensageiro de Ogum/ Senhor do mal eterno/ Soberano entre as almas que habitam o inferno/ Mestre maior da santíssima trindade da quimbanda/ E nas sete encruzilhadas é ele quem comanda/ Exu rei, das sete encruzilhadas/ Surge entre as almas que foram infernizadas/ Comandante da falange dos grandes exus/ Majestade em quimbanda, demonio de Omolu/ Abaixo de Ogum, sobre grandes sacerdotes/ Nas sete encruzilhadas quem reina é Astarote (Exu das Sete Encruzilhadas, 2020)

De mesmo modo a canções anteriores, irei dispor abaixo uma imagem que represente a figura de Exu das Sete Encruzilhadas.

A canção utiliza de outros nomes para se referir a *Exu das Sete Encruzilhadas*, como Astaroth, nome também utilizado em outras manifestações religiosas. Também é possível notar que a entidade descrita na letra é "Comandante da falange dos grandes Exus", que é uma forma de se referir a Seu Sete Encruzilhadas na Umbanda. Essa forma de solucionar questões que vão de encontro ao senso comum e enfrentam uma espécie de moralidade cristã pode ser o que leva esta produção da

Matinta Perera a tentar retratá-lo como um "Mensageiro de Ogum" e "Senhor do mal eterno" (MATINTA PERERA, 2020).

Figura 4 - Representação de Exu das Sete Encruzilhadas.

Fonte: Perfil na rede social Exu Caminho (@somdoatabaque), na rede social X

Apresentada como última canção disposta no título desta pesquisa, *Tranca Rua das Almas* dispõe de uma letra que retrata a entidade apresentada no título, também pertencente a religiões de matriz africana e afrobrasileira. É descrito por praticantes afro-religiosos como uma entidade que surge de chapéu e capa preta, fuma charutos, e corriqueiramente presta consultas para os praticantes de Candomblé e Umbanda, por exemplo (SILVA *et al*, 2021). É uma entidade também descrita como um ser muito forte, pois gera cansaço físico e espiritual nos religiosos que o recebem durante os momentos de prática das religiões onde figura. A letra da *Matinta Perera* o apresenta da seguinte forma:

> Tranca-Rua/ Cuidado se você é filho da puta/ Tranca pensamento/ De ódio, pecado e mau comportamento/ Anda pela calçada/ De chapéu e capa preta/ Traga sua oferenda de cachaça e galinha preta / Salve o sol, salve a terra e salve a lua/ Saravá seu Tranca-Rua que é dono da gira no meio da rua (Tranca rua das almas, 2012)

A canção trata de oferendas, apresentando alimentos, como a galinha preta, e bebidas alcóolicas, como a cachaça, bebida feita a base de cana de açúcar. De fato, a utilização de alimentos e bebidas, assim como outros objetos que tem como premissa realizar uma oferenda é uma prática recorrente em religiões de matriz africana, como a Quimbanda, a Umbanda, o Candomblé, entre outros. É possível notar que a entidade *Tranca Rua das Almas* é retratada como um orixá que prega a justiça e proteção para quem o busca, e assim como *Exu das Sete Encruzilhadas*, recebem afeição pelo anteriormente mencionado povo da rua. Vejamos como é representado Tranca Rua das Almas em imagens.

Figura 5 - Representação de Tranca Rua das Almas.

Fonte: Caboclo Ventania

É perceptível algumas semelhanças nas representações de *Tranca Rua das Almas* e *Exu das Sete Encruzilhadas* conforme as imagens, pois ambos utilizam chapéu e capa preta, e seguram tridentes em sua mão direita. Segundo o que está demonstrado, conseguimos perceber que as principais diferenças nas imagens em relação as entidades são os adereços que utilizam no pescoço, e no restante do corpo, por exemplo.

Brevemente analisadas as canções que compõem o título desta análise, seguirei para algumas considerações sobre esta pesquisa.

Considerações

O objetivo deste trabalho foi demonstrar como as bandas *SuindaraS* e *Matinta Perera*, ambas pertencentes a cena musical de rock e metal independente da cidade de Macapá utilizam de recursos como o atabaque, isto é, um instrumento musical percussivo, que é apresentado em dois formatos, o primeiro conhecido como Macumba de Cabaça, e o segundo, no formato de tambor, este sendo o equipado por Iann Magalhães (Baterista da *Matinta Perera*) em seu conjunto de bateria, no intuito de obter uma sonoridade diferente da Caixa de Bateria, elemento obrigatório em kits do instrumento musical em questão, e também para fazer alusão a percussão utilizada nas manifestações religiosas de matrizes africanas e afrobrasileiras. Em alguns momentos, este atabaque era tocado por Helden Duarte, e não por Iann. Vejamos aqui uma imagem de um atabaque, para compreendermos sua estrutura.

Figura 6 - Instrumento musical Atabaque.

Fonte: Mundo percussivo

Destaco aqui as linhas de composição da bateria na *Matinta Perera* por ser o instrumento musical protagonista na forma que a banda encontrou de somar elementos musicais de outros gêneros para além do *death metal* e do *grindcore*, que neste caso são o Batuque e o Marabaixo, manifestações culturais amapaenses que se estendem para além da música, pois no estado do Amapá, ocorre anualmente o Ciclo do Marabaixo, evento que inclui atividades como corte e ornamentação do mastro do marabaixo, dispostas aqui para fins de exemplo. Em relação ao Batuque, menciono que algumas comunidades remanescentes de quilombos praticam esta manifestação, e cito como exemplo a comunidade de São Pedro dos Bois, que tem o Projeto Batuque como referência para continuidade da prática desta manifestação cultural (BARBOSA, 2022). As caixas de batuque referentes a manifestação musical de mesmo nome são confeccionadas de modo artesanal, pelas próprias

comunidades promotoras das festividades em questão, conforme demonstra a imagem abaixo.

Figura 7 - Batuque confeccionado artesanalmente.

Fonte: Blog De Rocha

Na *SuindaraS*, além dos gêneros musicais acima mencionados, somam-se também o Xote e o Baião, que dividem protagonismo entre as linhas de bateria, gravadas por Mateus Mendes no EP *Anhangá* (SUINDARAS, 2013), e as composições de guitarra, assinadas por Kallebe Amil no disco da banda. Em diversos momentos das faixas que compõem o EP, é possível notar a influência de temas de guitarra e bateria destes gêneros musicais, não sendo exclusivas das faixas *Anhangá* e *Kuru'pir*, que foram parcialmente analisadas neste trabalho. Assim como as caixas de batuque, as caixas de marabaixo são confeccionadas pelos próprios marabaixeiros, isto é, os praticantes desta arte. A caixa de marabaixo se assemelha visualmente a caixa de batuque, como podemos ver.

Figura 8 - Caixa de Marabaixo.

Fonte: Laboratório de Estudos Etnomusicológicos da UFPB

Uma segunda questão a qual não será possível analisar com profundidade nesta pesquisa é a mudança de identidade promovida pela então MorrigaM entre os anos de 2013 e 2016. As poucas linhas que este capítulo permite não dão conta de registrar observações profundas sobre como a capa do EP *Anhangá*, a fonte de letras utilizadas pela então MorrigaM, e a identidade visual que a banda adotou ao ingressar no *Levante do Metal Nativo* são diferentes em sua composição imagética. Além disso, o retorno da banda após um hiato de aproximadamente seis anos, e na sequência, a adoção de um novo nome, SuindaraS, são questões que merecem maior destaque em pesquisas a serem realizadas futuramente.

Outra questão que precisa aqui ser destacada é que a Interculturalidade enquanto recurso para composição não é uma novidade na história do *Heavy Metal*, nem mesmo numa perspectiva global, haja vista que algumas bandas da Europa adotam elementos da música erudita em suas composições, e disponho como exemplos o Nightwish e

o Stratovarius. E tão pouco no Brasil, pois bandas como Angra e Sepultura já apresentavam estas questões em suas obras desde a década de 1990, nos discos *Holy Land* (1994) e *Roots* (1996).

A questão que se coloca aqui é como o *heavy metal* e suas variantes incorporam elementos de uma identidade local proposta pelo senso comum como forma de se distinguir das bandas que adotam uma estética musical entendida como "clássica" ou "tradicional" dos gêneros que se enquadram, e produzir novas formas de ser e estar nesta cena musical.

Nesta pesquisa, terei de deixar questões em aberto, como por exemplo: Quais são os parâmetros escolhidos pelas bandas SuindaraS e Matinta Perera para utilizar das temáticas indígenas e afrobrasileiras em suas composições? Será que isso se dá por uma prática religiosa de alguns dos integrantes destes grupos? Em que medida o ato de serem sujeitos interculturais em suas práticas musicais reflete nas existências das suas corporeidades? Por que de todos os músicos existentes nestes conjuntos, somente uma se identifica enquanto mulher (Neste caso, mulher cisgênero)? Quais os motivos levam Matinta Perera e SuindaraS a romperem com a hegemonia temática das composições do gênero musical Death Metal?

Adianto que a ausência da realização de entrevistas com membros destes grupos musicais é um fator decisivo para que estes questionamentos permaneçam em aberto, pois este capítulo diz respeito a uma pesquisa em andamento, em fase de coleta de dados e fontes. Admito que sem estas escutas, os resultados apresentados aqui são parciais, e deixam de abarcar determinadas questões, que certamente facilitariam a compreensão das perguntas acima elencadas.

Desta forma, que possamos celebrar e enaltecer as obras de Matinta Perera e SuindaraS, importantes representantes do metal amapaense, e por meio dos passos iniciais dados neste trabalho, consigamos preencher eventuais lacunas e melhor compreender parte da história desta cena underground localizada na cidade de Macapá.

Referências

ATELIÊ AMAZÔNICO. **Anhangá, o guardião da floresta e dos animais**. Disponível em: https://atelieamazonico.weebly.com/haacute-quem-diga/anhanga-o-guardiao-da-floresta-e-dos-animais (Acesso em 11/12/24)

BARBOSA, Adrian Kethen Picanço. **Os tambores da África reverberam aqui:** o Projeto Batuque como prática decolonial na comunidade quilombola de São Pedro dos Bois – AP. Dissertação de Mestrado (Programa de pós-graduação em Sociologia e Antropologia). Belém: Universidade Federal do Pará, 2022.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Editora Ufmg, 1998.

BRAMORSKI, Natasha Aleksandra. **"Levante do Metal Nativo": um estudo de caso sobre as bandas brasileiras de heavy metal nas redes sociais (2015 – 2016)**. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em história da Universidade do estado de Santa Catarina. 2017, 125p.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas na cidade:** O underground do metal extremo no Brasil. Dissertação de Mestrado (Programa de pós-graduação em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ufrj, 2008, 255f.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009.

CANTO, Fernando. **Nossos batuques**. Blog de Rocha: Macapá, 2024. Disponível em: https://www.blogderocha.com.br/nossos-batuques-por-fernando-canto/ (Acesso em 11/12/24)

CEMIM, Felipe. **"Alupandê" o povo da rua:** Performances e identidades músico-religiosas entre os quimbandeiros do Exu Rei das Sete Encruzilhadas em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado (Programa de pós-graduação em Música). Porto Alegre: Ufrgs, 2013.

CENTRO DE UMBANDA OGUM BEIRA MAR E CABOCLO VENTANIA. **Mistérios de Tranca Rua das Almas**. Disponível em: https://www.caboclo-ventania.com.br/misterios-de-tranca-rua-das-almas/ (Acesso em 11/12/24)

DOL. **Dez bandas participam do Grito Rock Belém**. 2014. Disponível em: https://dol.com.br/_/noticia-277604-dez-bandas-participam-do-grito-rock-belem.html?d=1# (Acesso em 13/08/2024)

EBIOGRAFIA. **Anhanguera: Bandeirante paulista**. 2021. Disponível em: https://www.ebiografia.com/anhanguera/ (Acesso em 11/10/2024)

ERMIRA. **Anhanguera, um avatar do poder**. Disponível em: https://ermiracultura.com.br/2024/04/07/anhanguera-um-avatar-do-poder/ (Acesso em 11/12/24)

EXU CAMINHO. **Exu das Sete Encruzilhadas**. Disponível em: https://x.com/somdoAtabaque/status/1542927983060606976/photo/1 (Acesso em 11/12/24)

GOVERNO DO AMAPÁ. *Governo do Amapá e Iphan retomam ação de salvaguarda do marabaixo nos municípios*. 2023. Disponível em: https://www.portal.ap.gov.br/noticia/2710/governo-do-amapa-e-iphan-retomam-acao-de-salvaguarda-do-marabaixo-nos-municipios#:~:text=O%20marabaixo%20recebeu%20o%20t%C3%ADtulo,fortalecer%20o%20bem%20cultural%20registrado. (Acesso em 12/08/2024)

JANOTTI JR, Jedder. DE SÁ, Simone Pereira. (Org.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

JAUED, André. **Atabaque**. In: Mundo percussivo. Disponível em: https://andrejaued.webnode.com.br/products/atabaque/ (Acesso em 11/12/24)

LABORATÓRIO DE ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS. **Caixa de Marabaixo**. Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2021. Disponível em: http://plone.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_membranofones/copy_of_caixa (Acesso em 11/12/24)

LAST FM. **Matinta Perera**. 2011. Disponível em: https://www.last.fm/pt/music/Matinta+Perera/+wiki (Acesso em 12/08/2024)

LIRA, Marizabeth da Silva. **A Multimodalidade das Lendas Amazônicas no contexto dos Challenges:** uma proposta para o nono ano do ensino fundamental. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagem, Cultura e Formação Docente) – Universidade Federal Rural da Amazônia. Tomé-Açu, 2022.

MATINTA PERERA. **Exu das Sete Encruzilhadas**. *Single*, 2020.

MATINTA PERERA. **Tranca Rua das Almas**. In: *Matinta Perera (Demo)*, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música:** História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

O CHAMADO DOS MONSTROS. **Curupira – O protetor dos animais**. Disponível em: https://www.ochamadodosmonstros.com.br/post/curupira-o-protetor-dos-animais (Acesso em 11/12/24)

PORTAL DA AMAZÔNIA. **"Som da morte":** Descubra a lenda por trás da coruja-rasga-mortalha. 2022. Disponível em: https://portalamazonia.com/amazonia/som-da-morte-descubra-a-lenda-por-tras-da-coruja-rasga-mortalha/ (Acesso em 09/10/2024)

SILVA, Jaime Rodrigues da; SILVA, Cláudia Regina Cardoso Rodrigues da; SILVA, Bárbara Regina Cardoso Rodrigues da. Macumba em escola pública no interior sergipano Tranca Rua visita escola de ensino médio em tempo integral. **Revista Docência e Cibercultura**, *[S. l.]*, v. 5, n. 2, p. 199–216, 2021. DOI: 10.12957/redoc.2021.56720. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/re-doc/article/view/56720. Acesso em: 11 out. 2024.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia:** indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

SUINDARAS. **Anhangá**. In: *Anhangá*, 2013.

SUINDARAS. **Kuru'pir**. In: *Anhangá*, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YAMÃ, Yaguarê. **O caçador de histórias = Sehay ka'at haria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ZÁVOLI, Nathália Feijó. **A maldição de Morrigan: projeto gráfico de um livro-jogo**. 2018. 107 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Bernard Arthur Silva da Silva[1]

"SEU VERME FASCISTA/MATA EM NOME DA LEI/PÁTRIA E RELIGIÃO": ETNOGRAFIAS DAS MASCULINIDADES NEGRAS E FEMINILIDADES ANTIFASCISTAS DA CENA *HEAVY METAL* DE BELÉM–PA (SEC.XXI) PERFORMADAS NOS VIDEOCLIPES, ENTREVISTAS GRAVADAS, REVISTAS ESPECIALIZADAS E SHOWS[2]

Masculinidades, neoconservadorismo, cena e audiovisual em rede: teoria e método

No dia 6/05/2022, próximo das eleições presidenciais, marcadas pelo duelo entre a esquerda petista de Lula e a extrema-direita do então presidente Jair Bolsonaro, Roosevelt Cavalcante[3], o "Bala", vocalista, contrabaixista, compositor e fundador da *Stress*, canônica banda da cena belenense de *heavy metal* (Amazônia, Brasil, América do Sul), publicou no seu perfil do *facebook*: "A diferença é que eu não sou mais Esquerdista, não compactuo com os atos, ideologias e valores que esse espectro revelou...caiu a ficha" (BALA, 2022).

Wellington Freitas[4], da *Inferno Nuclear*, banda local de *thrash metal*, em entrevista à revista *Rarozine*, de agosto de 2021, acerca do seu primeiro álbum, foi indagado: "Como a situação política atual do país colaborou pra criação desse disco ["*Diante de Um Holacausto*" (2021)]?". Ele disse que "chegara a hora de se unir para resistir aos ataques que viriam pela frente", por conta da "eleição do genocida que está no poder" (RAROZINE, 2021,p.26-27). E, nós "temos essa

idéia de família, pátria e religião. É apenas uma idéia de disfarce. Pra demonstrar todo o sangue que é jorrado, tá" (MAGALHÃES, 2021), resumiu Diego Magalhães[5] da *Social Hate*, outra representante do *thrash*, em alusão aos valores morais conservadores, pilares do governo extremista bolsonarista que, enfeitou a incompetência do seu estado mínimo neoliberal no enfrentamento da pandemia do COVID-19, produzindo um genocídio em massa no país. Fechando essas falas, temos a de Norielly Magalhães[6] (2022) da castanhalense *Petals Blade*, *death/thrash metal*, sendo sincera ao confirmar que "a gente até deixou de tocar em evento, por saber que ia ter uma banda que, nessa banda, tinha integrante que, o integrante já tinha ameaçado mulher, que era gente que era bolsominion. A gente deixou mesmo, entendeu?".

Figura 1 - *Petals Blade* com sua formação atual, da esquerda para a direita: (Leonardo (vocal), Norielly (bateria), Alana (guitarra) e João (baixo)

Fonte: PETALS BLADE. *Petals Blade* (2013-2024), nossa atual formação. Fotos de *Petals Blade*. **Petals Blade (10/06/2024)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1245798770105949&set=pb.100040275135501.-2207520000&type=3. Acesso em: 30out2024

Por essas falas, percebo crítica e oposição à este "ser homem", defendido pela extrema-direita bolsonarista que, governou o país entre 2019 e 2022, por parte dessas três bandas. Um tipo de masculinidade predominante na cena *heavy metal* de Belém-PA. É um panorama local, constatador do avanço neoconservador inicial, no cenário *heavy metal* nacional que, remonta à 2010, nos discursos de oposição aos governos petistas de Lula e Dilma, tendo escalado ainda mais, a partir das Jornadas de Junho de 2013 e do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016 (TAVARES, 2022, p.111-117). No cenário metálico nacional, nesse interim, especialmente nas plataformas digitais, muitas páginas de *facebook*, com seus administradores conectados à práticas politicamente incorretas e enlaçadas ao neoconservadorismo da extrema-direita bolsonarista – a *Mundo Metal*[7], por exemplo – somadas às dos fãs e músicos, usaram as expressões "*headbangers* lacradores", "metaleiros fracassados", "*headbangers* desconstruídos" para se referirem "aqueles partidários da utilização do heavy metal como meio de difusão de ideais progressistas" (TAVARES, 2022, p.121 e p.124). A resistência das *Inferno Nuclear*, *Social Hate* e *Petals Blade* a esses *headbangers* reacionários, seria simplesmente, na visão dos segundos, "lacração".

Uma resistência que, inclusive levaram para os seus videoclipes "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (*Inferno Nuclear*, 2021), "*Ódio Social*" (*Social Hate*, 2021) e "*Familicia*" (*Petals Blade*, 2021), exemplos de sua produção audiovisual, disposta em rede, pelas *YouTube*, *Facebook* e *Instagram*, plataformas digitais.

Figura 2 - *Inferno Nuclear* com sua formação atual, da esquerda para a direita: Leandro "Kronnos" (baixo) Wellington Freitas (vocal), Marcos Willian (bateria), Leonardo Garcia (guitarra).

Fonte: INFERNO NUCLEAR. Fotos. **Fotos de Inferno Nuclear**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos_by. Acesso em: 29jan2025

Informei nas notas de rodapé, os perfis com seus marcadores sociais dos seus(suas) fundadores(as), líderes e principais compositores(as). Gênero (masculinidade e feminilidade), raça (branca e negra), sexualidade (heterossexual e lésbica), classe (média e média baixa) e moradia (bairros periféricos) são os mais gritantes. As bandas que foram contra esses princípios neoconservadores da extrema-direita nacional, - a ver, a masculinidade hegemônica branca com traços regressivos hipermasculinos, defendida, até hoje, por músicos "velha guarda" da cena local, como Bala – tem essa feição.

Figura 3 - Social Hate com sua formação mais estável, da esquerda para a direita: Alex (guitarra), Diego Magalhães (vocal), Paulo Castro (fundos, bateria) e Romel Souza (baixo).

Fonte: OOKAMI, D.M. Fotos. **Fotos de Diego**. Disponível em: https://www.facebook.com/diegofilosofo/photos_by. Acesso em: 29jan2025.

Pergunto, centralmente: quais são os aspectos das resistências dessas masculinidade negra e feminilidades? E, por quais maneiras, elas resistem à hipermasculinidade neoconservadora bolsonarista?

As definições das masculinidade hegemônica branca de traços regressivos hipermasculinos defensora da agenda neoconservadora da extrema-direita nacional, masculinidade negra e feminilidades, tão presentes na cena *heavy metal* belenense, serão dadas pelos estudos das relações de gênero (masculinidade e feminilidade) (CONNELL,2005, 1987; SHAFER,

et al, 2018; SCHIPPERS 2016, 2007)[8], estudos de branquitude[9], estudos de negritude[10], estudos sobre o neoconservadorismo (BARREIRA, 2022; BROWN, 2019; DIAMOND, 1995; HARVEY, 2008; LACERDA, 2018)[11], estudos de *heavy metal* (BERGER, 1999; HILL, 2013; ROGERS; DEFLEM, 2022; WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000)[12], estudos de cenas musicais e de som e música (GUTMANN, 2021; JANOTTI JR, 2020; SOARES, 2014, 2013).[13]

As justificativas desse trabalho, são as seguintes: poucos trabalhos que discutem a relação masculinidades, feminilidades, audiovisual e *heavy metal* e, as masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* de Belém-PA, ainda não foram devidamente inquiridas, além da inexistência de literatura específica; é um caminho para criticar a "expressão essencialista do *heavy metal*" alicerçada pelas "construções das formas branca, heteronormativa da masculinidade", para criticar essa "tríade identitária do *metal*" (KAHN-HARRIS, 2016, p.27) e, abrir espaço para visualisar, considerar e estudar outras masculinidades, que não essa hegemônica e, sim, masculinidade marginalizada e feminilidades; tornar-se-á viável uma "história da produção de subjetividades masculinas, em suas várias formas, a história da multiplicidade de ser homem" (ALBUQUERQUE JR, 2013, p.23) e ser mulher, as memórias presentes nas narrativas dos relatos metálicos desses(as) músicos de *metal*/musicistas/*headbangers* em torno das relações de poder masculinas da cena belenense de *heavy metal* em relação às femininas; nessa esteira, finalmente, esse trabalho, justifica-se também por buscar mostrar o quanto as masculinidades são relacionais, estabelecem-se em relação às feminilidades.

O objetivos é fazer de modo interdisciplinar a etnografia digital conectada à história social (HOBSBAWM, 1998; CASTRO, 1997)[14] do *heavy metal* (BROWN, A.R.; SPRACKLEN,

K.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R, 2016, p.1-21; CHACON, 1985; FRIEDLANDER, 2008; HOBSBAWM, 1989)[15] para descrever as práticas sociais dessas masculinidades e feminilidades evidenciadas nas referidas fontes e mostrar como elas operam enquanto oposição ao regime hipermasculino neoconservador dominante.

Pelas capas de álbuns e singles, letras de músicas, entrevistas gravadas, shows, entrevistas para canais do *YouTube*, revistas, *sites*, plataformas de compartilhamento de vídeos (*YouTube*), redes sociais (*Facebook*) e os comentários nos *YouTube* e *Facebook*, percebi, em "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021), "*Ódio Social*" (2021) e "*Familicia*" (2021), clipes das bandas *Inferno Nuclear*, *Social Hate* e *Petals Blade* que, a produção audiovisual da cena *heavy metal* de Belém-PA, vem produzindo contrapontos ao dominio amplo de uma masculinidade hegemônica branca heterossexual classe média/média alta (CONNELL, 2005, 1987), com traços regressivos hipermasculinos (SHAFER, 2018; KUPERS, 2005) ligados ao neoconservadorismo da extrema-direita bolsonarista (LACERDA, 2018; BARREIRA, 2022).

Ao mesmo tempo, também exibo interdisciplinarmente, as metodologias que escolhi usar para cada uma delas. Sendo que, por eu estar lidando com a produção audiovisual da cena heavy metal belenense (videoclipes), veiculada pelas plataformas digitais (*YouTube*, *Facebook*, *Instagram*) em rede, as metodologias da Antropologia, Estudos de Plataformas e Estudos de Som, Música e Entretenimento, tais como, "Etnografia Digital ou Netnografia"[16], "Sociedade da Plataforma"[17], "Videoclipe Pós-*MTV*"[18], "Escutas Conexas"[19] e "Audiovisual em Rede"[20], são indispensáveis e primordiais. As entrevistas gravadas, revistas, fanzines, letras das músicas e capas (álbuns, *EP's*, *demo-tapes*

e *singles*), são enquadradas, metodologicamente, pela História Oral[21], História Social da Imprensa[22], Jornalismo de Rock[23], Sociologia da Música[24] e Estética.

Distopia, autoritarismo e violência: estética antifascista do metal extremo local, dinâmica das relações de gênero nos videoclipes *"Evitamos a Vida, Provocamos a Morte"*, *"Ódio Social"* e *"Familicia"* veiculados por *YouTube* e *Facebook*

Essas fissuras, representativas do dissenso dentro de uma ordem democrática, na qual a cena se encontra imersa e que são comunicadas visualmente, apresentam-se também nas artes das capas dos álbuns *Diante de Um Holocausto* (2021) e *Nação Suicida* (2021), das bandas *Inferno Nuclear* e *Social Hate*.

Ao nos determos, em um primeiro momento, nessas capas, concordamos com Pacheco (2016), quando afirma que, no desenvolvimento do *thrash metal*, desde os anos 1980 até o presente, ele sempre colocou no centro de sua produção musical as temáticas envolvendo realidades caóticas. A literatura distópica, irrompida entre o final do século XIX e início do XX, que refletiu na linguagem das histórias em quadrinhos (HQs) da década de 1980, permeou a música *thrash*.

A distopia, em oposição à utopia, não mostra o "não lugar", "lugar fantástico" e "civilizações ideais", nos quais o homem dominaria a ciência com sua capacidade, vivendo plenamente, progredindo nobremente com o seu livre-arbítrio. Ela é "um lugar ruim", "um pesadelo constante e interminável", apresentado por escritores em seus livros, quando falaram sobre as formas de governo em um futuro próximo (HILARIO, 2013;

KOPP, 2011). Desse jeito, "trazem para a discussão a questão do autoritarismo e os limites das liberdade de expressão" nesses governos (PACHECO, 2016; PAVLOSKI, 2005).

Mas não é exclusivamente isso o que as artes dessas capas significam, além de apontarem outra perspectiva para pensar a distopia. As estéticas presentes nesses visuais especificam o momento político atual do Brasil e o indicam por essas ilustrações. Wellington Freitas, vocalista, principal letrista e fundador da *Inferno Nuclear*, discorre sobre a arte do primeiro álbum da banda, recém-lançado:

> Tem um personagem lá. Que é como se fosse um ditador. Sabe? Ele é uma ilustração do mal. Aquele cara representa a maldade, né? Se a gente não tiver consciência de tudo que tá acontecendo no modelo de gestão política, não só no Brasil, mas é um modelo que tá predominando, que tava predominando, rumo afora, a gente ia viver diante de um holocausto. Por isso que tá lá, diante de um holocausto. Ou seja, diante de um holocausto nuclear. E, aí com o militar que tá na arte da capa, com essa representatividade toda do desgoverno atual, que a gente vem passando, né? Que, a gente vem visualizando. Então, tem sim, a sua crítica político-partidária, ali envolvida. A gente tá passando uma mensagem de crítica pesada contra esse governo (FREITAS, 2021).

Esse mesmo militar à frente da capa, do lado direito, um general que tomou o poder em uma "futura" sociedade brasileira, passou a exercê-lo autoritariamente, levando-a ao colapso, à crise, a um "holocausto". Mas não um holocausto, no sentido de "grande massacre". E, sim, um desastre de proporções gigantescas, capaz de provocar uma catástrofe nuclear. Por isso, o general está discursando em dois microfones montados em

um camburão de material radioativo e, do lado direito dele, ao chão, ratos contaminados "fazem companhia a ele". Ele insiste em exercer sua autoridade, seu poder, em continuar controlando uma plateia pós-apocalíptica, apesar da hecatombe, como se o mal perpetrado teimasse em se perpetuar. Ao fundo, o céu é crepuscular, ou melhor dizendo, um céu em chamas devido ao desastre nuclear, representados em tons claros de vermelho, laranja e amarelo. É possível ver um lago poluído com lixo nuclear, oriundo de uma usina destruída pela explosão. Nele, dois jovens, uma mulher e um homem, já estão com os seus corpos afetados pela radioatividade. Partes estraçalhadas, mutações (o homem com três braços remando um barco e, a mulher com duas cabeças, em pé numa prancha, praticando stand-up paddle), apodrecidas, dilaceradas por tumores horrendos de onde saem secreções. Aliás, esse mesmo general, assim como todos os outros personagens, tem as mesmas deformidades.

Figura 4 - Capa do álbum *Diante de Um Holocausto* (2021) da banda *Inferno Nuclear*

Fonte: INFERNO NUCLEAR. **Albums**. Disponível em: https://www.metalarchives.com/albums/Inferno_Nuclear/Diante_de_um_Holocausto/958018. Acesso em: 2 Jan.2021

O responsável pela arte de *Diante de Um Holocausto* é Márcio Aranha, designer gráfico e arte-ilustrador paulista que já vem, desde 2008, atuando no cenário brasileiro, produzindo capas para álbuns de bandas paulistas, cariocas e, mais recentemente, paraenses.[25] Inspirado muito pelo trabalho do norte-americano Ed Repka, precursor e notório desenhista das primeiras capas clássicas do *thrash*, realiza trabalhos com uma violência gráfica, mundos pós-apocalípticos, corpos dilacerados ou disformes, criticando os padrões de beleza estéticos e corpos perfeitos, somado a uma forma "brutal e divertida, remetendo aos deliciosos filmes de terror '*trash*' de décadas passadas"[26] e HQs, recheada de vários anti-heróis como zumbis, esqueletos e mortos-vivos.

A representação do anti-herói, aqui, - o general zumbi nuclear pós-apocalíptico corresponde ao nosso atual presidente -, para "manter a ordem" ou, o que ele pensa ser a "ordem", precisa fazer cumprir seus "comandos". Nesse desejo, apego ao controle, como bem esclarece a letra de "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*", da *Inferno Nuclear*, o convívio social dá lugar ao caos:

> Mentes diabólicas por devastação/Homens sedentos por dominação/Destroem o mundo sem piedade/São inimigos da humanidade (INFERNO NUCLEAR, DIANTE DE UM HOLOCAUSTO, "EVITAMOS A VIDA, PROVOCAMOS A MORTE", 2021)

Enquanto, em *Diante de Um Holocausto*, o desgoverno citado, originador da "desordem" nuclear e no qual estamos, é comunicado visualmente para nós como uma personalidade materializada em um general, um militar, *Nação Suicida* não manuseia nenhum tipo de exemplo. Os traços de sua capa

declaram nitidamente que, se a nação - o Brasil - atravessa um momento de morte em massa por conta da pandemia e, em virtude de suas consequências, a balbúrdia toma conta, um político é o culpado: Jair Messias Bolsonaro. Diego Magalhães, vocalista, principal compositor e fundador da *Social Hate*, sem titubear, diz:

> É o Bolsonaro na capa, mesmo! Cara, a idéia da capa foi minha. Eu passei pro artista, que foi o Emerson Maia, da Bahia. O cara, brother pra caramba, muito gente boa. Ele fez a capa do Flagelador, já fez a capa de umas bandas aí. Ele é mais pro lado do Black Metal. Mas foi um contato que, se bateu a ideia, bateu a arte. Eu queria uma arte, naquele momento, simples. Uma coisa direta. Assim como o som é seco, porrada, eu queria uma ideia assim. Então, é, começou pelo nome do álbum Nação Suicida. Por quê? Porque é uma nação que programa sua própria morte, sua própria destruição. É o que a sociedade brasileira é, de fato. Quem colocou, apesar de ter um genocida no poder, quem colocou lá, foi o povo, através de um aspecto de ódio. Então, a capa simboliza essa tomada, não de consciência, tá? Bem, necropolítica, exato! Porque, o aspecto que está ali, a figura, que é um hecatônquiros, um monstro da mitologia grega, né? Ele simboliza, na verdade, o ódio do povo. Ou seja, encontrou o culpado e o ódio, o povo, irá destruir. Mas, está destruindo o símbolo, o símbolo. Bolsonaro é o símbolo do nosso ódio, atualmente, tá! (MAGALHÃES, 2021)

Em um cenário desenhado com rabiscos de lápis em cores preta e branca, ao fundo, vemos uma cidade completamente arrasada, em ruínas. Os traçados descontínuos, reunidos em grupos de linhas, juntam-se para formar um céu em penumbra, meia-luz, e os prédios em escombros, que parecem até terem sido

atingidos por algum tipo de incêndio ou explosão. Um cenário de devastação, guerra, destruição, morte e genocídio, ocasionados pela *covid-19*. A frente deles, jazem cadáveres de vários corpos, espalhados pelas ruas. Eles se amontoam, ao ponto de erguerem montes. Deles, se origina um monstro gigante, constituído de várias cabeças e braços, que carregam facas pontiagudas. E, Bolsonaro é, literalmente, retratado como o político responsável por essa tragédia mórbida, sendo ele capturado, esfaqueado e estrangulado até a morte por esse monstro.

Figura 5 - Capa do álbum *Nação Suicida* (2021), da banda *Social Hate*

Fonte: SOCIAL HATE. **Albums**. Disponível em: https://www.metalarchives.com/albums/Social_Hate/Na%C3%A7%C3%A3o_suicida/969357. Acesso em: 2 jan.2021.

Em um itinerário exageradamente real e absurdo, a imaginação de Emerson Bahia, ilustrador de várias bandas nacionais de *black* e *death metal*, foi criativa e instigante. Usou o contraste obscuro, de traços brancos e fundos negros, desenhando à mão em prancheta, depois transpôs para uma arte final. A opacidade é algo constitutivo da estética *black metal*

(AZEVEDO, 2009), algo que contrasta com o modus operandi de Márcio Miranda, o desenhista da *Inferno Nuclear*, um profissional mais a par do visual *thrash*.

Desejando retratar a "nação suicida" brasileira, as suas trevas, sua monstruosidade e seu sentimento de raiva, ele viajou no tempo, até à Grécia antiga, e fez aparecer um dos monstros da sua mitologia: hecatônquiros. Monstro retirado do mito cosmogônico dos gregos, ele ajudou Zeus a derrotar os titãs, uma segunda geração de deuses que nasceu da união de Urano e Gaia (BRANDÃO, 1986, p.206). Sem a racionalidade humana que garante o equilíbrio, essa sociedade mergulhada na escuridão torna-se o "espaço de toda dinamização paroxística, de toda a agitação" e fértil para o nascimento de monstros (DURAND, 2002). O hecatônquiros era um titã poderosíssimo e, concordando com Verônica Silva, fundamentada em Paul Diel (1952, APUD SILVA, 2013), os titãs eram "as forças brutas da terra e, por conseguinte, os desejos terrestres em atitude de revolta contra o espírito" e "seres ambiciosos, revoltados e indomáveis, adversários do espírito consciente, adversários de Zeus".

Significando o ódio, ele ataca o ser "consciente", a "figura do cansaço, do cansaço social, da descrença do povo brasileiro", o presidente do país (MAGALHÃES, 2021). Aquele que exerce o poder controlando, impondo sua vontade autoritária, ilegalmente, pelos empregos dos aparatos estatais e militares, "minimiza" os efeitos da pandemia e age com uma "espiritualização harmonizante", "livre de desequilíbrios", termina recebendo a "oposição" e a "dominação" enfurecida do povo, encenada pelo monstro titânico (BRANDÃO, 1986). A *Social Hate*, na voz de Diego, entoa essas atitudes, na música "*Ódio Social*", objeto também de um videoclipe da banda, cuja letra diz o seguinte:

> Falsas lideranças manipulam a nação/Para dividir e controlar a população/Soldados de um lado empreendendo opressão/O tráfico do outro propagando a escravidão (SOCIAL HATE, NAÇÃO SUICIDA, "ÓDIO SOCIAL", 2021)

Os olhares distópicos das bandas *Inferno Nuclear* e *Social Hate* em relação à sociedade brasileira, presentes nas capas dos seus álbuns, ultrapassam a pessimista projeção futurista ou ficcional de uma sociedade cuja única forma de governo é o autoritarismo. Eles expõem a sociedade caótica, repressora brasileira, nas condições de denúncias "para algo que precisa ser alterado no comportamento humano ou nas estruturas da sociedade" (PACHECO, 2016), como uma "previsão a qual é preciso combater no presente" (HILÁRIO, 2013, p.206). São alarmes avisando que "se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie" (HILÁRIO, 2013).

Figura 6 - Imagem do logotipo da banda *Inferno Nuclear*, inserido em bandeira antifascista

Fonte: INFERNO NUCLEAR. Sempre! **Fotos (1/06/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/2847572862035822/?type=3. Acesso em: 28dez2021.

A crítica e o enfrentamento antifascista da *Inferno Nuclear* ao governo Bolsonaro de extrema-direita e o seu regime hipermasculino branco cis heterossexual militarizado, agressivo e desequilibrado, iniciaram pela alteração da logo da banda, com sua inserção na bandeira preta sobrepondo uma vermelha à esquerda representante da causa antifascista, surgida no movimento Ação Antifascista, organização ligada ao Partido Comunista Alemão, nos anos 1930, do século XX. E, que, atravessou os tempos, até chegar ao contexto recente de avanço da extrema-direita em países como Brasil, EUA e Inglaterra.

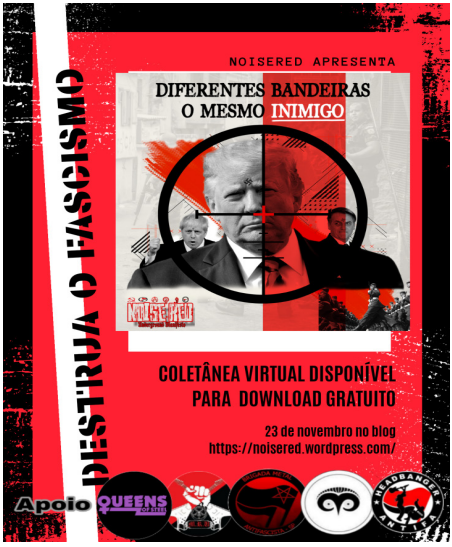
Figura 7 - Cartaz do *IV Facada Fest*, ocorrido no dia 4/12/2021, na Praça Floriano Peixoto, em frente ao Mercado de São Braz

Fonte: INFERNO NUCLEAR. O já lendário *Facada FEST* está de volta! **Fotos (29/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/4396223577170735. Acesso em: 28 Dez.2021.

Prosseguiu, participando de festivais antifascistas, tal qual o *Facada Fest*. Ele estava na sua quarta edição e ocorreu no dia 4 de dezembro de 2021. Reuniu bandas simpatizantes das causas defendidas pelo antifascismo e completamente contrárias ao bolsonarismo.

Nesse seu trajeto, a *Inferno Nuclear* participou de iniciativas musicais coletivas antifascistas. Marcou presença em duas coletâneas de bandas antifascistas: "*Destrua o Fascismo – Diferentes Bandeiras o Mesmo Inimigo*" (2019) e "*Coletânea Fúria Nortista*" (2020).

Figura 8 - Capa da coletânea *"Destrua o Fascismo – Diferentes Bandeiras o Mesmo Inimigo"* (2019), organizada pela Noise Red – Underground Manifesto



Fonte: INFERNO NUCLEAR. "Diferentes Bandeiras o Mesmo Inimigo". **Fotos de Inferno Nuclear (24/11/2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/2427493254043787/?type=3. Acesso em: 30out2024.

Figura 9 - Capa da *"Coletânea Fúria Nortista"* (2020), organizada pelo coletivo Facada Fest

Fonte: FACADA FEST. *BREVE MANIFESTO DA FÚRIA NORTISTA*. **Fotos de *Facada Fest* (7/09/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/facadafestbelem/photos/pb.100063896896461.-2207520000/2775565116104371/?type=3. Acesso em: 16nov2024

A primeira foi organizada pela *Noise Red – Underground Manifesto*, que, juntou várias músicas que criticavam regimes autoritários de bandas antifascistas. A *Noise Red* é uma organização política antifascista e tem a missão de lutar contra a "opressão, fascismo, nazismo, racismo, homofobia, transfobia, misoginia". Ela possui um blog dedicado a promover e celebrar a cultura *underground* mundial. Possui os desejos de transformar

a sociedade, um mundo mais justo, dar voz aos excluídos e divulgar bandas que tenham em suas propostas essas bandeiras. Também faz a divulgação de livros e textos para ajudar na luta antifascista.[27] Essa coletânea, foi uma articulação nacional e internacional, apoiada pelas páginas de *facebook*, *instagram* e sites próprios *Headbanger Antifa* (Brasil), *Queens Of Steel* (Espanha), *Brigada Metal Antifascista* (São Paulo, Brasil), *Hedflow* (Brasil-Portugal) e *Movimento Resistência Underground* (MRU, Brasil). Todos antifascistas, antibolsonaristas. *Queens Of Steel* foi a que segmentou mais e apresentou cortes de gênero e antipatriarcal. Uma frente de bandas antifascistas dos diferentes cantos do Brasil, apontando contra o fascismo não só em território nacional, mas também, Inglaterra e EUA, países com gestões de extrema-direita, daí, os alvos presentes na arte da coletânea, serem Bolsonaro, Trump e Johnson, os presidentes desses três países.

E, a segunda, partiu da própria organização do *Facada Fest*. Contou com a *Inferno Nuclear* e, *Deathbanger*, outra banda local de *thrash metal*. "*Insensatez Humana*" *single* de 2017, foi a faixa escolhida pela banda, para participar da coletânea. A letra da música já trazia discussões sobre a ganância, ambição, poder, guerra e autoritarismo, traços nefastos da natureza humana. A música foi a porta de abertura para a banda lançar seu primeiro videoclipe. Um trabalho audiovisual que, quando falou de regimes autoritários, inseriu imagens de Donald Trump, prenunciando a avalanche da extrema-direita a seguir, nos próximos anos.

Quando a pandemia de *COVID-19* se alastrou pelo mundo e, dominou o Brasil a partir de março de 2020, a *Inferno Nuclear* colocou-se a frente de uma campanha de esclarecimentos e luta

contra o vírus. A banda conseguiu unir os músicos e as musicistas das bandas *punk* e *metal*, em prol de atividade de conscientização. Ela reuniu em um único vídeo, suas falas sobre a situação e divulgou-o em seu canal no *YouTube*. Foi uma resposta muito imediata. O vídeo saiu pela plataforma no dia 27 de março de 2020. Usou, igualmente, sua página do *facebook* para isso.

Figura 10 - Print do *youtube* da campanha contra a pandemia de *COVID-19* que, uniu bandas de *metal* e *punk* da cena local e foi pensada e liderada pela *Inferno Nuclear*

Fonte: INFERNO NUCLEAR. *Metal* e *Punk* paraense contra o Coronavírus (*COVID-19*). **Inferno Nuclear (27/03/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sZIrjj3Ka6M. Acesso em: 16 nov.2024.

A *Inferno Nuclear* teimou mais com essa campanha anti-*COVID-19* e contra a desinformação que, veio muito do governo Bolsonaro via comandos do Ministério da Saúde, em sua página do *facebook*, no dia 5 de maio de 2020. Lá, deu instruções de alguns cuidados básicos, como o uso de máscaras, distanciamento social e, quis comunicar que era importante

defender o Sistema Único de Saúde (SUS). Tanto o SUS, quanto o Ministério da Saúde, foram alvo de muitos ataques, - inclusive, de Bolsonaro, presidente à época, que vivia desacreditando as ações do ministério, como a apresentação pública de dados atualizados de infeccionados e mortos pelo vírus – durante, praticamente dois anos (2020-2022) de pandemia.

Figura 11 - Publicação da campanha contra a pandemia de *COVID-19* feita pela *Infeno Nuclear*, a favor do distanciamento social, medidas de higiene e da quarentena, em sua página do *facebook*

Fonte: INFERNO NUCLEAR. Entidades de saúde recomendam o uso de máscara para evitar a disseminação do novo coronavírus. **Publicações (5/05/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/2776985539094555/?type=3. Acesso em: 25 out2024.

A *Inferno Nuclear* sintonizou-se outra vez com o antifascismo, o antibolsonarismo e todas as suas lutas contra as suas pautas neoconservadoras violentas, como a violência de gênero, muito incentivada pelo modelo de família patriarcal,

centrada no homem, do qual o governo Bolsonaro foi signatário. No dia 3 de novembro de 2020, a banda publicou sua opinião sobre o caso Mari Ferrer, em seu *facebook*.

Figura 12 - Publicação da *Inferno Nuclear* em seu *facebook*, sobre o caso Mari Ferrer e a violência de gênero sofrida por ela

Fonte: INFERNO NUCLEAR. #jutiçapormariferrer. **Publicações (3/11/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/3285412364918534/?type=3. Acesso em: 25out2024.

No dia 13 de setembro de 2021, a *Petals Blade* anunciava a chegada às suas plataformas digitais, *YouTube*, *Spotify*, *Deezer* e *Soundcloud*, do *single* "*Familicia*". Dois meses depois, dia 13 de novembro de 2021, era lançado o seu videoclipe no canal da banda no *YouTube*. Nesse lançamento, a legenda dizia assim: "Nosso primeiro vídeo clipe já se encontra disponível. COMPARTILHEM, ESPALHEM ESSE GRITO CONTRA O FASCISMO!". O single veio junto com uma capa.

Figura 13 - Capa do *single "Familicia"* da *Petals Blade*, lançado em 13 de setembro de 2021

Fonte: PETALS BLADE. ATENÇÃO! ATENÇÃO! **Fotos de Petals Blade (23/08/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/photos/pb.100040275135501.-2207520000/4234176096696704/?type=3. Acesso em: 28set2022.

Social Hate e *Petals Blade* seguiram as mesmas práticas antifascistas da *Inferno Nuclear*. A segunda, além de ter aderido ao antifascismo, explicitou seus laços com pautas feministas, de sexualidade e educacionais. O exemplo citado acima, foi o mais gritante, acerca de seu alinhamento antifascista. A capa de seu single "*Familicia*", mostra uma gravura antagônica ao bolsonarismo.

Nela, vemos o desenho de uma cidade, tomada por uma multidão. Pelo caminho, nas ruas entre os prédios, saem fumaças negras, como se alguns objetos tivessem sido ateados fogo (carros, ônibus, pneus, papéis, lixo). Mais à frente dessa cidade, na sua saída, em uma rodovia tomada pelas milhares de pessoas, portando bandeiras cheias de símbolos antifascistas, no alto de

um poste de luz, balançam mortos e pendurados de cabeça para baixo, no centro o presidente do Brasil e, nos seus lados direito e esquerdo seus filhos. Segurando uma faixa branca retangular grande, no fundo do canto inferior direito, com a palavra pichada "FAMILICIA", as pessoas protestam e se revoltam. Como se isso não fosse o suficiente, um outdoor com essa mesma palavra, foi erguido. Não considero errado, concluir que a cidade é Brasilia-DF, a capital federal e que, as pessoas mortas no poste, são o ex-presidente Bolsonaro e seus filhos políticos. O povo ensandecido, pela incompetência de sua administração em várias áreas, a corrupção na qual sua família envolveu-se e sem esquecer o desastre genocida da pandemia de COVID-19 com mais de 700 mil mortes[28], sentenciou-os e executou-os. Mostrou a força da máxima antifascista, imortalizada na fala do revolucionário, anarquista e sindicalista espanhol Buenaventura Durruti "O fascismo não é para ser debatido, é para ser destruído!" (DURRUTI APUD BRAY, 2017, p.5).

Norielly e eu conversamos acerca do aumento do neoconservadorismo da extrema-direita bolsonarista, nos últimos dez, quinze anos, no Brasil. E, o laço disso com a música "*Familicia*":

> Bernard: Por exemplo, eu tô falando, justamente, dessa relação, entre música e política, que é histórica, né? Quando eu digo isso, por exemplo, o quanto isso ficou muito latente, assim, muito forte, por exemplo, a partir de 2018, eu diria até, a partir de 2013, Jornadas de Junho e tal. Mas, 2018, naquelas eleições, por exemplo, isso explodiu, inclusive, explodiu dentro do Metal, né? Músicos da cena se posicionando como bolsonaristas, né? Outros, contra o Bolsonaro, né? E, o nosso...Bala. Não só ele. Tem outros músicos, também. Mas, eu tô só citando esse exemplo, que é o mais famoso. E,

assim, por quê que eu tô dizendo isso, né? Porque a *Petals Blade*, não só a *Petals Blade*, mas teve outras bandas, por exemplo, *Inferno Nuclear*, *Social Hate*, *Klitores Kaos*, *Warpath*, *Baixo Calão*, foram bandas que, publicamente, se posicionaram de maneira antifascista, antibolsonaristas. Gostaria que você comentasse um pouco sobre isso. Tu achas que o *heavy metal*, pode ser também, um espaço para se posicionar politicamente? Eu pergunto isso, porque lamentavelmente, eu já ouvi de amigos, amigos mesmo, da cena, que são músicos de *Metal* a muito tempo, que eles falam: "que, não, o *Metal* tem que ser neutro. Não tem que ter posição"

Norielly Magalhães: É triste, cara (sobre a neutralidade política no *metal*). É, porque, às vezes, a pessoa tem medo, cara. Eu acho que as pessoas tem medo. Tipo assim, pra gente, nunca foi um problema isso. E, eu acho até que, tipo assim, lá em 2017, quando a cara do Bolsonaro, começou a ficar famosa, né? Vamos dizer, eu já comecei a pesquisar, ver o que que esse cara falava e tal. Fiquei: "porra!" Então, a gente já começou a ver que ele era um cara escroto, entendeu? Então, tudo aquilo ali que, ele era a favor, é, coisas que me desfavorecem. Então, eu tenho que ter essa noção de classe e tal. Aonde que eu me encaixo. Então, a gente conversava, às vezes, sobre isso: "égua! Tu viu o que esse cara falou?" Então, quando isso meio que veio à tona, todo esse negócio, em 2018 que, foi quando isso explodiu, inclusive, até agora, esses tempos e tal, às vezes as pessoas tinham medo de se posicionar. E, às vezes, era por medo, às vezes eu via muita briga no *facebook*, os caras tinham medo de se posicionar e, não ser chamado pra tocar num evento. "Ah, mas eu vou falar aí, depois, o cara não vai me chamar pra tocar num evento". Assim, como muito músicos sertanejos são contra Bolsonaro, mas eles não vão falar, porque eles, às vezes, aquele empresário que vai chamar eles pra tocar naquele lugar, uma produtora, eles são bolsonaristas. Aí, parece que, pra eles, é ruim. Eles

> tem muito a perder com isso. E, olha que, no *Metal*, nem é às vezes todo esse mercado. Pra gente, não é algo tão grande, lucrativo. Mas, às vezes, eu via o pessoal meio com isso. E, de ficar em cima do muro, entendeu? "Ah, não sou nem um nem outro". Mas, às vezes, o cara ia lá no *facebook*, fazia uma, impor a opinião dele, fazer uma crítica que, deixava claro que, ele tendia sim, pra um lado, entendeu? Mais pro lado daqui (Bolsonaro) do que pra lá (antifascista). E, não tá naquele meio ou neutro, como eles ficavam falando. Inclusive, a gente fez essa música "*Quem Matou o Brasil?*", essa música foi feita logo que a gente fixou mesmo a banda. A gente produziu ela. E, ela já é uma crítica política. E, depois, veio a idéia de fazer essa música aí, a "*Familicia*" (NORIELLY MAGALHÃES, 2022)

Inferno Nuclear, *Social Hate* e *Petals Blade* produziram e lançaram também videoclipes para as suas músicas "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*", "*Ódio Social*" e "*Familicia*". Neles, desfilaram cenas nas quais miraram e criticaram o governo de extrema-direita, seus integrantes, o ex-presidente Jair Bolsonaro e seus filhos políticos: ódio, ganância, sede de dominação na exploração desenfreada, ilegal do meio ambiente; o desequilíbrio e a ferocidade do homem militar e a passagem dessa "herança" para os filhos; armamentismo; militarismo; negacionismo científico; uso letal e desmedido da força policial em operações nas periferias das capitais do país; a repressão e perseguição aos dissidentes do governo; a corrupção. Esses foram os assuntos, pelos quais, os clipes passearam.

A *Inferno Nuclear* concentrou-se na devastação ambiental e desregramento do general explodindo em cólera.

Figura 14 - Cenas do videoclipe *"Evitamos a Vida, Provocamos a Morte"*(2021) da Inferno Nuclear

Fonte: INFERNO NUCLEAR. Inferno Nuclear - Evitamos a Vida, Provocamos a Morte (Videoclipe Oficial). **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6-TgJM9Qw. Acesso em:26out.2024.

O armamentismo, o militarismo e o negacionismo científico foram captados pela *Social Hate* em "*Ódio Social*".

Figura 15 - Cenas do videoclipe *"Ódio Social"* (2021) da *Social Hate*

Fonte: SOCIAL HATE. Social Hate – Ódio social (clipe). **Social Hate band (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 28out2024.

O último aspecto, foi a guia mestra de uma política de enfrentamento à pandemia de COVID-19 desastrosa. E, também, contribuiu para as mais de 700 mil mortes ceifadas pelo vírus.

Figura 16 - Cenas do videoclipe *"Ódio Social"* (2021) da *Social Hate*

Fonte: SOCIAL HATE. Social Hate – Ódio social (clipe). **Social Hate band (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 28out2024.

A passagem da "herança" hipermasculina branca cis heterossexual militarizada e violenta para os demais membros da família Bolsonaro, como os seus três filhos e, as maneiras como suas práticas extremistas e corruptas se espraiaram por vários espaços públicos – o discurso do ex-presidente Bolsonaro na reunião da Organização das Nações Unidas (ONU), nos EUA, durante o começo do seu governo -, confirmando essa hegemonia masculina, foram retradas pela *Petals Blade* em "*Familicia*". Um hegemonia masculina, ofensiva e impedidora das mulheres de adentrarem neles.

Figura 17 - Cenas do videoclipe *"Familicia"* (2021) da *Petals Blade*

Fonte: PETALS BLADE. Petals Blade – Familicia (Vídeo Clipe Oficial). **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 1nov2024.

O manuseio desproporcional das forças policiais e militares contra os dissidentes do governo Bolsonaro e, em operações nas comunidades pobres das periferias das capitais brasileiras, confirmando a corrupção na segurança pública mais a política, estamparam os clipes de ambas as bandas, sendo a *Social Hate* a que mais escancarou tal condição em "*Ódio Social*".

Figura 18: Cenas do videoclipe "*Ódio Social"* (2021) da *Social Hate*

Fonte: SOCIAL HATE. Social Hate – Ódio social (clipe). **Social Hate band (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 28out2024.

Racismos, machismo, sexismo e misoginia: masculinidade negra e feminilidades a partir de *Inferno Nuclear*, *Social Hate* e *Petals Blade*

Literatura à respeito da cena *heavy metal* de Belém-PA, minhas pesquisa de campo e vivências nela, constataram um domínio grande de uma masculinidade hegemônica branca cis heterossexual classe média/média alta, na produção e consumo da música pesada local. No entanto, desde o começo dos anos 90 até os dias de hoje, vem aumentando a presença de homens músicos negros, mulheres musicistas negras e mulheres musicistas brancas, além de pessoas negras e mulheres enquanto público.

Meu ponto aqui, é demonstrar, via alguns exemplos, a dinâmica de funcionamento das relações dessa masculinidade hegemônica em relação à masculinidade negra e, dessas masculinidades em relação às feminilidades. E, procurar identificar e nomear as diferenças, violências e resistências de gênero, sexualidade, raça e classe surgidas, em meio à essas interações. Meus exemplos centrais são as atividades do músico Wellington Freitas da *Inferno Nuclear* e, Norielly Magalhães e Alana Fernandes da *Petals Blade*.

Wellington não romantizou as cenas *heavy metal* e *hardcore* belenenses quanto ao racismo e, declarou:

> Bernard: Quando tu falas assim, que é "existente", tu queres dizer que existe na cena [racismo]?
>
> Wellington Freitas: Eu quero dizer que, isso existe, na cena, infelizmente. Infelizmente, as pessoas, eu falo *Metal*, eu falo de toda a subdivisão, que inclui o *Hardcore* também. Eu vejo que as pessoas não colocam em prática, aquilo que falam, sabe? Eu vou usar um exemplo clássico que, você encontra no *Metal*

> e no *Hardcore*: "neguinho". É comum, o cara falar: "é porque o 'neguinho' ali, só quer ser". Que coisa é essa, "neguinho", saca? Ou, então, "carinha". No *Metal* e no *Hardcore*, essas palavras, elas são, assim, frequentes, cara, sabe? Tu diminui o cara, "carinha", "neguinho". É negro e, ainda é "neguinho", sabe? Infelizmente, isso tem muito no *Metal*. Eu já observei isso em ambos os cenários, ali, da sua subdivisão. Nós que pregamos o "não" à isso [racismo]. E, acontece também, de bandas, quando você sai do Estado. Eu já ouvi falar: "pô, a gente foi lá e, os caras ficaram olhando a gente meio estranho". Principalmente, quando você vai pro Sul. Você pega Floripa [Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, região Sul do Brasil], que você pega ali, Santa Catarina que, já não é São Paulo, mesmo, capital. Já é o Sul do Sul, vamos dizer assim. O pessoal um pouco mais...Tem amigos meus, de São Paulo que dizem: "poxa, o pessoal do Sul é muito enjoado!" Eu fiquei assim: "como assim?" É porque, tem essa diferença [diferença racial, racismo]. Tem São Paulo e tem o Sul (FREITAS, 2021)

Os olhares de Wellington sobre o racismo nas cenas *heavy metal* e *hardcore* belenenses, não titubeiam nem por um segundo. Para ele, fãs, músicos e musicistas, em geral delas, não praticam o que pregam. Existe uma negação do racismo, acredita-se que ele é inexistente na cena. Ao escolherem lidar com ele assim, não veem nenhum problema em usar certas palavras racistas, como "neguinho", "carinha". Um humor racista, com brincadeiras marcadas na linguagem, ridicularizam, diminuem, inferiorizam as pessoas negras. Os termos utilizados "nos insultos racistas evocam uma herança da sociedade escravagista" (OLIVEIRA; JANUÁRIO, 2022, p.12). Guimarães em seu "O Insulto Racial: As Ofensas Verbais Registradas Em Queixas De Discriminação" (2000), escreveu que "os insultos raciais verbais costumam conter

referências à situação de escravidão" ou "estratégias linguísticas que envolvem o uso de diminutivos, como "negrinho", "negrinha" ou "crioulinho"", ou "neguinho" e "carinha", termos citados por muitas pessoas das cenas *heavy metal* e *hardcore* belenenses, conforme o relato de Wellington. Guimarães (2000) expôs mais sobre essas estratégias linguísticas racistas e sustentou que "o uso de diminutivos deriva da crença na existência de uma hierarquia social, e pode ser interpretado como uma tentativa de colocar a vítima em uma posição de inferioridade".

Ter uma pessoa negra nessas cenas musicais locais realizando ações de chefia, com competência e autoestima elevada, desacomodam os(as) brancos (as), grupo racial hegemônico nos universos musicais locais metálico e *hardcore*. Constrangem tanto os (as) brancos(as) que, estes se usam dos insulto raciais, dessas expressões diminutivas jocosas racistas. E, a função do insulto racial, para os(as) brancos(as) "é institucionalizar um inferior racial. Isso significa que o insulto deve ser capaz de, simbolicamente, a) fazer o insultado retornar a um lugar inferior já historicamente constituído, e b) re-instituir esse lugar" (GUIMARÃES, 2000). A atribuição de inferioridade "consiste na aposição de uma marca sintética, como a cor, e qualidades e propriedades negativas (em termos de constituição física, moralidade, organização social, hábitos de higiene e humanidade) a um certo grupo de pessoas consideradas negras ou pretas" (GUIMARÃES, 2000). As situações de insulto, ou seja, aquelas em que a posição de inferioridade do negro precisa ser reforçada por rituais de humilhação pública, "ocorrem principalmente no trabalho e nos negócios, nos quais o cliente ou usuário se sente ameaçado pela autoridade de que o negro está investido, ou em situações em que os brancos se sentem

incomodados pela conduta igualitária do negro" (GUIMARÃES, 2000) e, as cenas *heavy metal* e *hardcore* belenenses, são também espaços de trabalho, espaços de trabalhos musicais. Sendo elas, também espaços de trabalhos musicais, acabam testemunhando os usos de "expressões, como "tomar liberdade" ou "meter-se à besta"" ou "é porque o 'neguinho' ali, só quer ser", para "alguém que se crê superior se referir à conduta "indevida" de outrem, que se crê socialmente igual a ele" (GUIMARÃES, 2000).

Wellington, na última parte da sua fala, lembrou de quando bandas de qualquer região do Brasil, tanto do Norte quanto do Sudeste, tocam na região Sul do país. É quando se deparam, mais fortemente, com as diferenças raciais, com suas desigualdades e o racismo. Ainda que tenha falado à respeito, não chegou a comentar mais. Essa menção feita por ele, eu encontrei nas falas de outros músicos negros de *heavy metal* da cena local que, se apresentaram com suas bandas, no sul do Brasil e na Europa. O espaço do texto não me permite falar mais sobre essas nuances entre *heavy metal* e a questão racial. Eu avanço para as relações de gênero da *Petals Blade* com os homens da cena belenense.

Faço um movimento com o desejo de falar das ações machistas executadas em relação às mulheres do universo metálico belenense e, chego aos espaços do circuito de locais de shows da cena, nos quais, a *Petals Blade* tocou. Norielly me falou de algumas delas, nesses eventos frequentados pela banda:

> Bernard: E, Norielly, assim, a gente tava falando ainda agora, né? É, que, assim, é muito claro, pra nós, que o *Metal*, é um meio bem, predominantemente, masculino, né? A maioria, o público, a maioria, é de homem, os músicos, a maioria, são músicos homens, né? Os produtores, os donos de gravadoras, etc. E, as-

sim, é, como é que foi, pra ti, assim, tu começa a entrar nesse mundo, assim, do *Metal*, dum mundo que, é dominado pelos homens, assim? Como é que foi esse processo? Foi tranquilo? Eu tô te perguntando isso, por quê? Porque, é, falando por experiência própria, né, assim? Enquanto público, né? Já testemunhei algumas situações, assim, em shows, por exemplo, assim, muito complicadas, para as mulheres que vão, né? Por exemplo, na hora de chegar próximo do palco, de querer bater cabeça, próximo do palco ou, então, querer dar um mosh de cima do palco ou, até mesmo, participar de uma roda, né? O quanto pode ser, realmente, o quanto teve situações, realmente, de violências mesmo e, tal, né? De assédio, etc. Entendeu? É, por isso que eu tô fazendo essa pergunta. Como foi o teu processo? Foi tranquilo? Ou, se, teve alguma coisa, assim, camuflada?

Norielly Magalhães: A gente sabe, assim, que, naquele começo, sempre tem quem vai te olhar meio, assim. Quando a gente sobe no palco e tal. Aí, o cara te olha, assim: "porra, essa menina!" Pô, alguns olhares pra Alana, vamos dizer, assim: "essa menina, ela vai tocar guitarra? Ela vai tocar *Death*? Ela vai tocar *Thrash*?" Tipo assim: "ela é capaz de fazer isso?" Aí, eu subia lá: "essa menina vai tocar *Thrash*? Ela vai tocar pedal duplo?" Eu via que, naquela pausa que tu vai tocar aqui uma água, tu vê que tá todo mundo olhando. Todo mundo olhando pro teu pé, pra ver que, se tu tá fazendo certo e tal. Então, quando no momento dela, quando ela ia fazer algum solo, ficavam tipo, meio que, secando. Aquele negócio, secando mesmo, sabe? Caralho! Eles querem, parece, que te deixar inseguro, né? Tá duvidando, se tu vai fazer aquilo mesmo, se tu vai te garantir, se tu toca mesmo e tal. Tipo isso. Mas, não algo tão pesado, ao ponto de meio que te discriminar mesmo, sabe? Nunca falaram nada assim, pelo menos, não na nossa frente, né?

Bernard: Mas, os olhares falam muito, né?

Norielly Magalhães: Inclusive, até uma vez, de um cara fez um comentário, foi bem ridiculo, sabe?

Bernard: Num show?

Norielly Magalhães: Não, depois de um show. Era uma viagem, isso. Aí, a gente tocou e, no outro dia, quando a galera se reuniu de noite, pra tomar uma, almoçar junto e tal. Aí, o cara falou assim: "ah, ela toca diferente, né? Quando ela faz a nota, aqui, na guitarra e tal". Aí, eu: "como assim? Mulher, se eu for fazer uma nota dó, mas bem aqui, pro homem, é mais pra cá? Como é isso?" Foi meio que, tipo assim, sabe: "não! É o jeito que tu toca, é, diferente" Aí, eu disse: "Não, pô! A nota é aqui, é aqui pra todo mundo!" Aí: "Não, porque é mulher que toca assim". Aí, eu: "O quê?!" Sabe, foi um negócio, meio assim, aí, a gente se olhou: "por quê, mano?" Então, assim, eu não vou te falar a resposta que ela falou pra isso.

Bernard: Ah, a Alana respondeu?

Norielly Magalhães: Não. Ela comentou comigo, assim, uma resposta, não muito agradável. Uma coisa proibida, em 25 países. Aí, a gente ficou rindo e pronto. Mas, é umas coisas, tipo assim, sabe? Meio rídicula. Assim, uns pitacosinhos, mas, nunca foi algo muito dificil, assim, de encarar, assim. De dizer que: "ah, foi pesado. A gente não conseguiu, porque os caras embaçam muito". Mas, sempre tem aquela rivalidade, assim, não só pra isso. Acho que é pra tudo. Até, no ambiente de trabalho, assim. Se tu é embalador num supermercado, tem aquele cara que, se tu embalar melhor que ele, ele vai achar ruim, só pelo fato de ser mulher e, tá fazendo melhor que ele. Se, tu tá numa academia e, levantar mais peso que o cara, ele vai se incomodar, porque ele é homem. Então, ele tem que fazer melhor que tu, entendeu? Vai

> ser tipo isso. Então, eu acho que, no *Metal*, é do mesmo jeito. Às vezes, os caras não aceitam. Não é dizendo que a mulher é melhor. Não se trata de ser o melhor. É, que, tem alguém que consegue fazer esse trabalho, também, entendeu? A mulher, também é capaz de fazer isso que tu tá fazendo. Tem uma mulher que é capaz de tocar bateria, tocar um pedal duplo super rápido, mostrar várias técnicas, assim como a gente tá vendo em bandas femininas, aí. Que, tão arrebentando e, conseguir admirar isso, cara, entendeu? De, não achar: "porra! Banda de mulher e tal!" Enfim, é basicamente isso. Mas, nunca ocorreu com a gente, algo, vamos dizer assim, algo muito pesado. Não foi totalmente tranquilo, mas também, não foi um negócio muito, vamos dizer assim, que, nunca tenha acontecido. Como tu disses, os olhares, assim, as perguntas, as falas, elas já vem, já deu pra gente perceber o que o cara queria dizer (NORIELLY MAGALHÃES, 2022)

Nas experiências de Norielly e Alana atuando pela *Petals Blade*, com as práticas machistas da cena belenense e cena metálica do interior do estado, destaco o nível da música metal "ser semioticamente codificada como estereotipicamente masculino em termos de som, palavras e olhares" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.52). Os "riffs metálicos de guitarra" e a pesada bateria, das musicistas da *Petals Blade*, são "expressões sônicas de masculinidade", emanadoras de poder (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.52). Efetuar virtuosamente solos de guitarra e tocar bateria rápida e precisa, são execuções sonoras esperadas dos homens e, não das mulheres. E, sobre essas "regras formais e técnicas" em "termos de instrumentação", elas são "geralmente definidas como masculinas" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.52). Essas "réguas patriarcais" remetem à "socialização musical" metálica e sua associação "entre gênero

e os instrumentos" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.66). Dela, vem a "tipificação de gênero dos instrumentos", alicerçada no sexismo, de "assumidas polaridades dos corpos masculinos e femininos – grande versus pequeno, pequeno versus alto, forte versus fraco" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.67). Ela acredita "que um particular gênero não deveria tocar um instrumento particular". As sua razões são: 1) "a crença que um gênero particular (tipicamente feminino) não gosta do som daquele instrumento"; 2) "argumento de que um instrumento é 'simplesmente' para garotos ou garotas" e 3) "ausência de papéis modelo" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.68).

Unidas, essas resoluções machistas e sexistas, "reinforçam existentes estereótipos e privam mulheres da possibilidade de fazerem gênero diferentemente", "biologiza diferenças em específicas crenças em status socialmente construídas entre homens e mulheres" e "enfatiza o fato que uma falta numérica de, por exemplo, guitarristas mulheres, pode facilmente fazer as pessoas tirarem a conclusão que elas "não são" boas nisso" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.68). E, numa última manobra, chegam à "segregação sexual horizontal", momento no qual "uma específica crença de status que mulheres não são adequadas para – e boas para – música metal" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.65-66). Daí, o público masculino e os músicos homens com os quais Norielly e Alana da *Petals Blade* se confrontaram nos shows, olharem para elas com desconfiança sobre suas capacidades de execução musical enquanto guitarrista e baterista e tecerem comentários sexistas que as rebaixavam quanto ao modo de tocarem seus instrumentos – o caso do músico que afirmou o quanto Alana tocava determinada nota, unicamente, porque era mulher – simultaneo ao gesto de elevar e colocar os

músicos homens em posição de destaque, superior e melhores guitarristas e bateristas que as mulheres no heavy metal. Alana e Norielly, quando aproximo mais a minha lente analítica, vejo que, elas quebraram com essa "segregação sexual horizontal" da cena metálica belenense, por permanecerem performando na *Petals Blade*, entretanto, ainda sofrem com a "segregação sexual vertical", instante em que "um sexo – principalmente homens – ocupam os mais bem pagos e mais prestigiados papéis", ou seja, os de guitarrista e baterista no *heavy metal* (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.66). Norielly fez menções às disputas no mercado de trabalho e academia por posições e status entre homens e mulheres, para chegar e, determinar que, no *heavy metal* acontece a mesma coisa. O comentário sexista e machista do músico homem acerca do modo de tocar guitarra de Alana, visibiliza essa disputa inserida na vontade masculina de exercer a "segregação sexual vertical", permitindo "mulheres apenas tocarem menos prestigiados, papéis de apoio no *metal*, particularmente excluindo mulheres de tocarem guitarra" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.66).

Apesar dos ataques machistas e sexistas dos homens da cena, a *Petals Blade*, corresponde positivamente, às estatisticas mundiais animadoras de porcentagens de mulheres musicistas no *death metal* (17,6% comparados aos 29,7% de músicos homens) e *thrash metal* (7,1% em relação aos 16,2% de músicos homens), já que o controle masculino do *metal extremo* é enorme (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.56). No Brasil, por ser uma banda de *thrash*/*death metal*, um subgênero extremo mesclado, goza das preferências das musicistas: entre os subgêneros do *metal*, mais tocados pelas mulheres, as categorias "*death metal*" (40 bandas e 6,1%), "*heavy metal*" (37 bandas e 5,7%) e "*thrash*

metal" (27 bandas e 4,1%), ocupam os terceiro, quinto e sexto lugares nas procuras mais recorrentes.[29] Não obstante, a região Norte ser a última em concentração de bandas com mulheres na formação (28 bandas e 4,5%) e Belém-PA ser a antepenúltima capital a contar com a participação feminina em bandas (15 bandas e 2,3%), a *Petals Blade* acabou ficando no bojo dos 64% do total de bandas que contam com alguma instrumentista.[30]

Considerações finais

Essas movimentações entre os espaços *online* e *off-line* da cena *heavy metal* belenense, feitas por mim, ao longo desse recorte da minha pesquisa de doutorado, para investigar e debater as conexões entre masculinidades, neoconservadorismo, extrema-direita, racismo, machismo, sexismo e misoginia, mostraram o quanto a história social recente do *heavy metal* local não pode ser levada em conta sem olhares interdisciplinares e interseccionais. Olhares que reconhecem as ações dos músicos, das musicistas e fãs de *heavy metal*, simultaneamente, na sociedade e ambientações digitais, além dos seus marcadores sociais da diferença (gênero, sexualidade, raça, classe, nacionalidade), imprescindíveis para descortinar as opressões e desigualdades de gênero, raciais e classistas, existentes no mundo metálico local.

Referências

Entrevistas:

FREITAS, Wellington. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 1 e 3ago2021

MAGALHÃES, Diego. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 20dez2021

NORIELLY MAGALHÃES. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 28dez2022

Vídeos:

INFERNO NUCLEAR. Evitamos a vida, provocamos a morte. **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i-6-TgJM9Qw. Acesso em: 30 dez.2023;

PETALS BLADE. Familicia. **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 30 dez.2023.

SOCIAL HATE. Ódio social. **Social Hate (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 22 nov.2023;

Sites, blogs, redes sociais:

FARIAS, S.;NACHTHEXEN, N.(Orgs.). Dentro da Cena: Entenda A Realidade Das Bandas Brasileiras Com Mulheres. União das Mulheres do Underground. **Matérias (18/03/2021)**. Disponível em: https://uniaodasmulheresdounderground.wordpress.com/2021/03/18/dentro-da-cena-entenda-a-realidade-das-bandas-brasileiras-com-mulheres/. Acesso em: 1 jun.2023.

INFERNO NUCLEAR. https://www.facebook.com/infernonuclear. Acesso em: 29jan2025.

LOSNA, D. Mulheres na cena. Guitarrista Alana Fernandes da Petals Blade fala da banda e sobre o fortalecimento das mulheres na cena. Cultura em Peso. **Entrevistas (26/03/2021)**. Disponível em: https://culturaempeso.com/guitarrista-alana-fernandes-da-petals-blade-fala-da-banda-e-sobre-o-fortalecimento-das-mulheres-na-cena/. Acesso em: 28 set.2022.

PETALS BLADE. https://www.facebook.com/petalsblade. Acesso em: 29jan2025.

SOCIAL HATE. https://www.facebook.com/diegofilosofo. Acesso em: 29jan2025.

Fanzines:

Rarozine, N°#016, Ago./2021,p.26-27;

Bibliografia:

ALBERTI, V. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, C.B. **Fontes históricas**. SP: Contexto, 2011.

ALBUQUERQUE JR, D.M. **Nordestino**: invenção do "falo" – uma história do gênero masculino (1920-1940). SP: Intermeios, 2013. (Coleção entregêneros).

ALCÂNTARA, J.A.; JANOTTI JR, J. (Orgs.). **O videoclipe na era pós-televisiva**: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. SP: Jandaíra, 2020.

AZEVEDO, C.S.N. de**. "É para ser escuro!" – codificações do black metal como gênero audiovisual**. Tese (Doutorado em Música) – PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

BARAJAS, K.B; CARREÑO, N.P. Desafíos de la etnografia digital en el trabajo de campo onlife. **Virtualis – Revista de Cultural Digital**, Monterey, Mexico, v.10, n.18, 2019, p.134-151. Disponível em: https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/287. Acesso em: 30 dez2023.

BARREIRA, C.da S. **El culto a la masculinidad** - Las prácticas de las masculinidades en los repertorios políticos em los grupos neoconservadores en Brasil. Maestria (Tesis em Ciências Sociales con mencion em Género y Desarollo) – FLACSO Ecuador, Departamento de Sociología y Estudios de Género, Quito, 2022.

BATISTA, M.R.R.; SANTOS, M.M. dos. Discutindo os rituais: as afirmações masculinas em shows de *heavy metal* (Campina Grande-PB). **Anais da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia**: saberes insubmissos – diferenças e direitos. Rio de Janeiro: Eduerj, 2020. p.1-22. Disponível em: http://evento.abant.org.br/rba/32RBA/files/33_2020-12-03_3503_23933.pdf. Acesso em: 25 jun.2021.

BERKERS, P.; SCHAAP, J. **Gender inequality in metal music production**. UK: Emerald Publishing, 2018.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. SP: Vozes, 1986. v.1.

BROWN, A.R.; SPRACKLEN, K.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R. Introduction: global metal music and culture and metal studies. In: BROWN, A.R.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R.; SPRACKLEN, K. (Edits.). **Global *metal* music and culture**: current directions in *metal* studies. London: Routledge, 2016, p.1-21.

BROWN, W. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no ocidente. SP: Editora Filosófica Politéia, 2019.

CARDOSO, L. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PPGCS/UNESP/Campus Araraquara, Araraquara, 2014.

CASTRO, H. História Social. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHACON, P. O que é rock. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CONNELL, R.W. **Masculinities**: knowledge, power and social change. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 2005.

CONNELL, R.W. **Gender and power**: society, the person and sexual politics. Cambridge/UK: Polity Press, 1987.

FRIEDLANDER, P. Rock and roll: uma história social. Rio de Janeiro: Record,2008.

DILABOUR. A sociedade da plataforma: entrevista com José Van Dijck. **Interviews (6/03/2019)**. Disponível em: https://digilabour.com.br/pt/a-sociedade--da-plataforma-entrevista-com-jose-van-dijck/. Acesso em: 28 dez2024.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. SP: Martins Fontes, 2002.

GUIMARÃES, A.S.A. O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, RJ, n.38, dez./2000, p.1-15. Disponível em: https://www.scielo.br/j/eaa/a/zwv7mC567BTC8kfFXC-frrhj/?lang=pt. Acesso em: 24 nov2024.

GUTMANN. J.F. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. BH: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. (Coleção Ensaios).

HILÁRIO, L.C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, SC, v.18, n.2. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201.Acesso em: 7 jan. 2021.

HINE, C. **Etnografia digital**. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

JANOTTI JR, J. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade.*In*: AMARAL, A.; JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. BH:Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p.23-40.

JANOTTI JR, J. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. BH: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de. Apresentação. In: JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.5-6.

JANOTTI JR, J. **Heavy metal com dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. RJ: E-Papers, 2004.

KAHN-HARRIS, K. 'Coming out': realizing the possibilities of metal. In: HEESCH, F.; SCOTT, N. (orgs.). **Heavy metal, gender and sexuality**: interdisciplinar approaches. London/UK/New York/USA: Routledge, 2016, p.26-38.

KOPP, R. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – FACOM/PUC, Porto Alegre, 2011.

LUCA, Tânia Regina de. Fontes Impressas: História Dos, Nos e Por Meio Dos Periódicos. In: PINSKY, C.B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2011.

MARCUS, G.E. Etnografia en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografia multilocal. **Alteridades**, Mexico, v.11, n.22, Julio/diciembre 2001, p.111-127. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf. Acesso em: 30 dez.2023.

MEIHY, J.C.S.B.; RIBEIRO, S.L.S. Colaboração em história oral. In: MEIHY, J.C.S.B.; RIBEIRO, S.L.S. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. SP: Contexto, 2011.

MESSERSCHMIDT, J.W. **Hegemonic masculinity**: formulation, reformulation and amplification. Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield, 2018.

OLIVEIRA, V.L. de; BARRETO JANUÁRIO S. Questões étnico-raciais no futebol contemporâneo: como o racismo estrutural opera no esporte mais popular do Brasil. In: **Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)**, João Pessoa, PB, 2022, p.1-15. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0810202211462762f3c-4c3d577f.pdf. Acesso em: 24nov2024.

PACHECO, L.T. "Som de macho": uma reflexão sobre identidade, masculinidade e alteridade entre os headbangers. **Anais do VII Seminário Internacional Fazendo Gênero**: gênero e preconceito. Florianópolis, 2006. p.1-8. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg7/artigos/L/Leonardo_Turchi_Pacheco_01.pdf. Acesso em: 25 jun.2021.

PACHECO, R.M. **Thrashnation**: as representações do medo na imagética do thrash metal norte-americano dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHI/UFU, Uberlândia, 2016.

PAVLOSKI, E. **1984**: A distopia do indivíduo sob controle. Dissertação (Mestrado em Letras) – PRPPG/UFPR, Curitiba, 2005.

ROGERS, A.S.; DEFLEM, M. **Doing gender in heavy metal**: perceptions on women in a hypermasculine subculture. London/UK/New York/USA: Anthem Press, 2022.

SÁ, S.P. de. **Música pop-periférica brasileira**: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

SÁ, S.P. de. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. **Anais do 26º Encontro Anual da COMPÓS**, São Paulo, SP, 6 a 9 de junho de 2017, p.1-24. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/cultura-digital-videoclipes-e-a-consolidacao-da-rede-de-musica-brasileira-pop-pe?lang=pt-br. Acesso em: 30 dez.2023.

SCHIPPERS, M. Masculinity and femininity, theories of. In: NAPLES, N.A.; HOOGLAND, R.C.; WICKRAMASINGHE, M.; WONG, W.C.A. **The wiley blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies**. Hoboken, New Jersey, USA: Wiley-Blackwell, 2016, p.1-6, vol.1.

SCHIPPERS, M. Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony. **Theory And Society**, Berlin/Heidelberg, Germany, v.36, n.1, Feb., 2007, p.85- 102. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227187516_Recovering_the_Feminine_Other_Masculinity_Femininity_and_Gender_Hegemony. Acesso: 13dez2024.

SHAFER, A.; ORTIZ, R. R.; THOMPSON, B.; HUEMMER, J.The role of hypermasculinity, token resistance, rape myth, and assertive sexual consent communication among college men. **Journal of Adolescent Health**, EUA, n.62, 2018, p.44-50. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2017.10.015. Acesso em: 3 dez.2022.

SOARES, T. Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes. **Revista Contemporânea**: Comunicação e Cultura, Salvador, BA, v.12, n.02, mai./ago. 2014, p.323-339. Disponível em: https://cienciasmedicasbiologicas.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10721/8825. Acesso em: 23 jul.2021.

TAVARES, G.D.S. **Controvérsias e artivismos digitais nas cenas brasileiras de *rock* e *heavy metal***. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ/PPGCOM, RJ, 2022.

VASAN, S. The price of rebellion: gender boundaries in the death metal scene. **Journal For Cultural Research**, v.15, n.3, july/2011, p.333-335. Disponível em: http://libgen.gs/scimag/ads.php?doi=10.1080/14797585.2011.594587. Acesso em: 25 jun.2021

VASCONCELLOS, V.M.B. de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRJ, RJ, 2012.

WALSER, R. **Running with the devil**: power, gender and madness in heavy metal music. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, D. The empowering masculinity of british heavy metal. In: BAYER, G. **Heavy metal music in britain**. Surrey/Londres: Ashgate Publishing Limited, 2009. p.17-33.

WEINSTEIN, D. ***Heavy metal***: the music and its culture. NY: Da Capo Press, 2000.

Notas finais

1 Graduado em História (UFPA, 2011), Mestre em História Social da Amazônia (PPHIST/UFPA, 2014) e Doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFPE), e-mail: bernardsilva85@gmail.com

2 Este trabalho é uma parte da minha tese de doutorado em andamento intitulada ""METAL É PRA HOMEM, CARA": um estudo sobre as masculinidades performadas na produção audiovisual da cena de heavy metal em Belém-PA através do youtube e facebook (2015-2023)", orientada pelo Prof Jeder Janotti Jr (UFPE) e gestada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE).

3 Nascido em 23 de janeiro de 1961, 62 anos, homem, cisgênero e heterossexual, branco, Educação Básica completada na Escola Técnica, atual IFPA, graduado em Processamento de Dados e Ciências da Informática pela UFPA, trabalhou na Petrobrás no começo dos anos 80, atualmente é músico profissional atuando nas bandas Zona Rural e Stress, casado e pai de uma filha, morador do bairro da Campina, centro de Belém.

4 Nascido em 24 de janeiro de 1983, 40 anos, casado, pai de 2 filhas, homem, cisgênero e heterossexual, negro, Educação Básica completada pelas EMEIF Alzira Pernambuco (bairro do Marco, longe do centro da capital) e EEEFM Jarbas Passarinho (bairro do Marco, longe do centro da capital), graduou-se em Administração pela Universidade Paulista (UNIP), trabalhou por anos na iniciativa privada em uma empresa. Morou nas suas infância e adolescência no bairro da Sacramenta e, na fase adulta, no bairro do Una, ambos periféricos

5 Nascido em 1 de novembro de 1990, 33 anos, casado, pai de 1 filho, homem, cisgênero e heterossexual, negro, Educação Básica completada pelas EEEFM Joaquim Viana (bairro do Coqueiro, periferia de Belém), graduou-se em Filosofia pela Universidade Cruzeiro do Sul (bairro do Coqueiro, periferia de Belém), trabalha lecionando Filosofia na rede privada de ensino, morador do bairro do Coqueiro, periferia de Belém, localizado na Av. Augusto Montenegro).

6 Nascida em 23 de novembro de 1999 (município de Castanhal, Região Metropolitana de Belém), 25 anos, mulher, cisgênero, lésbica, negra, solteira, sem

filhos, Educação Básica completada na EEEFM Clotilde Pereira, estudante do curso de Graduação em Educação Física na UNIFAEL (Conego Luis Leitao, N°2168, bairro Estrela, CEP: 68742755, Castanhal-PA), moradora do bairro Nova Olinda (periferia) em Castanhal, desde a sua infância até hoje. E, como musicista, ajudou Alana a fundar a Petal's Blade, ocupando as posições de baterista e letrista da banda.

7 Grupo do facebook, criado em 2014 pelo headbanger Fabio Reis, com o desejo de "produção de material editorial especializado e a criação de redes de fãs" (TAVARES, 2022, p.121). Logo em seguida, ele fundou o site da Mundo Metal. Seguiram-se a isso, a criação de um conta do site no Instagram, grupos nos Whatsapp e Telegram, além de um canal no YouTube (TAVARES, 2022, p.121). Hoje, a sua página do Facebook, tem 37 mil seguidores. No Instagram possui mais de 8 mil seguidores e no seu canal do YouTube mais de 2 milhões de inscritos. Ver: MUNDO METAL. Disponível em: https://www.instagram.com/mundometalbr/. Acesso em: 29jan2025; MUNDO METAL. Disponível em: https://www.facebook.com/mundo.metal.page. Acesso em: 29jan2025; MUNDO METAL. Disponível em: https://www.youtube.com/@MundoMetal. Acesso em: 29jan2025.

8 A masculinidade hegemônica é sempre construída em relação à várias masculinidades subordinadas, assim como, em relação às mulheres. A relação entre diferentes formas de masculinidade é uma importante parte de como uma ordem social patriarcal funciona (CONNELL, 1987, p.183; CONNELL, 2005, p.77). Ambas as características relacional e legitimação, são centrais, ao ponto de envolverem uma certa foma de masculinidade em relações desiguais com a feminilidade enfatizada e masculinidades não hegemônicas (cúmplice, subordinada, marginalizada e de protesto). A masculinidade hegemônica não tem significado algum, fora das suas relações com a feminilidade enfatizada e as masculinidades não hegemônicas ou aquelas formas de feminilidade que são praticadas em relações complementares, compatíveis, acomodadas e subordinadas com a masculinidade hegemônica. E, é a legitimação dessa relação de superordenação e subordinação pelas quais os significado e essência da masculinidade hegemônica são revelados (MESSERSCHMIDT, 2018, p.28). Hipermasculinidade é o protótipo de uma exagerada performance masculina, de modo que o "homem estereotipado" frequentemente performa seu gênero através da hostilidade,

dominação das mulheres, e insensível comportamento sexual. Hipermasculinidade enfatiza a conquista heterossexual das mulheres como um importante aspecto da performance da masculinidade tradicional [...] Hipermasculinidade pode se extender além do reino sexual, tanto que hipermasculinidade endossa idéias tradicionais sobre a necessidade de homens de serem altamente respeitados e ganharem esse respeito ao serem agressivos e não femininos (SHAFER et al, 2018, p.45). Roosevelt Bala da Stress é um exemplo de performance dessa masculinidade hegemônica de traços regressivos hipermasculinos que se conectam com os aspectos do neoconservadorismo da extrema-direita bolsonarista. Inferno Nuclear e Social Hate, são bandas formadas, em sua maioria, por homens negros. Elas se encaixam no caso de uma masculinidade marginalizada que é "trivializada e/ou discriminada contra por causa das relações desiguais externas às relações de gênero, tais como classe, raça, etnicidade e idade" (CONNELL, 2005, p.80-81). Em relação à Petals Blade, estou diante de feminilidades não-hegemônicas: feminilidade pária e feminilidade alternativa. A feminilidade paria diz respeito a adoção mal sucedida de valores, atitudes e comportamentos que usualmente pertencem a masculinidade hegemônica. Enquanto homens são esperados exibirem tais características, mulheres são estigmatizadas quando elas fazem a mesma coisa (SCHIPPERS, 2007, p.96). Feminilidade pária pode ameaçar a ordem de gênero se ela passasse despercebida, pois isso comprometeria o acesso exclusivo de homens às características que garantem suas posições na hegemonia de gênero (SCHIPPERS, 2007, p.95). Esse seria o caso de Alana da Petals Blade. A subversão e o potencial disruptivo, debruçam-se sobre a noção de feminilidade alternativa. Como a masculinidade alternativa, feminilidade alternativa rejeita discursos de gênero normativos e não reproduz hegemonia de gênero. Não é nem vantajoso para homens nem prejudicial para mulheres, porque não situa feminilidade como inferior à masculinidade. Schippers (2016, p.32) tenta exemplificar: "mulheres podem coletivamente implantar formas transgressivas de feminilidade ou significados contra-hegemônicos de "coisas de garotas" como uma tática discursiva para quebrar hierarquias de gênero. Retrabalhando e/ou implatando feminilidade em vez de rejeitá-la é uma estratégia efetiva para enfraquecer o patriarcado". Para Schippers (2016), configurações alternativas de gênero tem o potencial de quebrar desigualdades de gênero e dão novos significados para masculinidade e feminilidade. Norielly, também da Petals Blade, encaixa-se nessa segunda configuração de feminilidade não-hegemônica.

9 No que concerne à branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não-brancos, dessa forma, significa ser menos do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, a expressão do ser, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais. Ser branco significa mais do que ocupar os espaços de poder. Significa a própria geografia existencial do poder. O branco é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano. Para mais, significa obter vantagens econômicas, jurídicas, e se apropriar de territórios dos Outros. A identidade branca é a estética, a corporeidade mais bela. Aquele que possui a História e a sua perspectiva. No ambiente acadêmico ser branco significa ser o cientista, o cérebro, aquele que produz o conhecimento. Enquanto ser negro significa ser o objeto analisado por ele. (CARDOSO, 2014, p.17).

10 Silvio Almeida (2020, p.50) em seu "Racismo Estrutural", hoje um livro muito famoso, lançou esse mesmo termo, escrevendo que o racismo é uma "decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo "normal" com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiars, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural". Antes de tudo, o racismo, enquanto processo politico e histórico, "é também um processo de constituição de subjetividades de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais" (ALMEIDA, 2020, p.63). E, o racismo recreativo, nas palavras de Adilson Moreira (2020, p.95), ele "deve ser visto como um projeto de dominação que procura promover a reprodução de relações assimétricas de poder entre grupos raciais por meio de uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e encobrimento de hostilidade racial. O racismo recreativo decorre da competição entre grupos raciais por estima social, sendo que ele revela uma estratégia empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo de pessoas brancas. A posse exclusiva desse bem público garante a elas acesso privilegiado a oportunidades materiais porque o humor racista tem como consequência a perpetuação da ideia de que elas são as únicas pessoas capazes de atuar como agentes sociais competentes. O racismo recreativo contribui para a reprodução da hegemonia branca ao permitir que a dinâmica da assimetria

de status cultural e de status material seja encoberta pela ideia de que o humor racista possui uma natureza benigna. Embora ele almeje salientar a suposta degradação moral de minorias raciais por meio do humor, ele expressa também a intenção de impedir a mobilização política em torno da raça. Essa forma de política cultural possibilita a preservação de narrativas sociais baseadas na noção de neutralidade racial, elemento responsável pela manutenção de uma imagem positiva dos membros do grupo racial dominante que praticam crimes de injúria e racismo".

11 A agenda neoconservadora, adotada pela extrema-direita bolsonarista, tem os seguintes pontos que a caracterizam: direita cristã (católicos e evangélicos conservadores), defesa da família patriarcal, sionismo, militarismo, idealismo punitivo e neoliberalismo (BARREIRA, 2022, 12-35; LACERDA, 2018, p.40-70)

12 As definições do heavy metal, são definições ligadas às dimensões sonoras (o "poder", a "força" e a "agressividade" vindo do volume da música, guitarra, contrabaixo, bateria, vocal como fontes dessa sonoridade), visual (calça jeans, jaqueta de couro e camisa preta estampada com o emblema da banda favorita ou com a capa do disco dela, cabelos longos, corpos tatuados e cheios de piercings), verbal (comunicação via palavras, podendo ser nomes das bandas, letras das músicas, títulos dos álbuns, palavras e frases) e práticas sociais (headbanging, air guitar, air drum, stagediving, moshpit e o símbolo do metal), constroem as identidades do heavy metal e headbangers, além das alteridades, dos "outros", dos "desviantes", dos que "não são do heavy metal", "não são headbangers" (VASCONCELOS, 2012, p.60-78; WEINSTEIN, 2000, p.22-43). Acerca dessa música, se eu considerar que, o gênero musical heavy metal, teve seu discurso moldado e estabelecido historicamente, desde sua origem entre o final dos anos 60 e começo dos 70, pelo patriarcado norteado por uma masculinidade hegemônica branca, operária, heterossexual, oriunda dos EUA e Inglaterra (VASAN, 2011, p.333-335; WALSER, 1993, p.109; WEINSTEIN, 2009, p.17-33) então, o que pode ser definido como "heavy metal" e, quem pode ser denominado de "headbanger", o apreciador desse tipo de música, partem de definições masculinas, logo, vários elementos que "fogem à norma", são vistos enquanto desviantes, como a questão do feminino (BATISTA; SANTOS, 2020, p.1-22; PACHECO, 2006, p.1-8). Quando levo em conta, as presenças dos marcadores sociais da diferença, tais como gênero, sexualidade, raça, classe,

nacionalidade, o espaço musical do heavy metal pode ser colocado como hipermasculino, homosocial, machista, sexista, misógino e brancocêntrico (DEFLEM; ROGERS, 2022).

13 De acordo com Sá e Janotti Jr (2013, p.5) "Cena musical é um modo de construir cidades e músicas: mesmo que essas sejam urbes imaginárias e as sonoridades agregados musicais disformes. A noção de cena está diretamente relacionada aos modos como certos movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais. Antes de ser um conceito, uma proposição acadêmica: para se entender a música em seus processos de territorialização, as cenas surgiram das autorreferências que críticos, fãs, músicos e produtores se valem para transformar espaços em lugares, sonoridades dispersas em uma noção de si tanto para quem circula nas cenas como para quem as percebe de fora".

14 Usamos a observação de Hobsbawm (1998), que afirma ser impensável a atividade do cientista social sem levar em consideração a relação existente entre estrutura social e transformações, ou seja, a História das Sociedades. Hebe Castro (1997) corrobora essa visão explicando ser o problema central da História Social o modo de constituição dos atores históricos coletivos (as classes, os grupos sociais, as categorias socioprofissionais) e suas relações que conformavam historicamente as estruturas sociais. No caso, os(as) headbangers (traduzindo "batedores de cabeça", adeptos do Heavy Metal que, nos shows desse gênero musical, balançam a cabeça com seus cabelos longos, freneticamente, executando assim, a sua "dança") e suas relações com a sociedade e espaços da capital paraense, sejam eles físicos ou digitais, durante o século XXI.

15 Portanto, por entendermos que o Heavy Metal estava sendo gestado e produzido historicamente no âmago do tecido social (HOBSBAWM, 1998; CASTRO, 1997), usamos as observações de Hobsbawm (1989), retiradas de seu estudo sobre o jazz no século XX, para quem a História Social da Música não a analisa como um fenômeno em si mesmo, uma paixão e muito menos um hobby, mas como um elemento da vida moderna. Tal perspectiva é corroborada por Paulo Chacon (1985) e Paul Friedlander (2008), que alertam os historiadores para o internacionalismo, interação com o público e caráter mercadológico (produto e mercado consumidor), além dos elementos da produção musical do rock (letra, histórico do artista, contexto social e performance), tão encrustados na sociedade.

16 Notei que, para apresentar, divulgar, circular e consumir a produção audiovisual metálica local, as bandas/músicos de metal, recorriam as plataformas digitais (YouTube, Facebook, Instagram) e seu funcionamento em rede. Para eu coletar os dados delas, trabalho com as técnicas da etnografia digital e etnografia multilocal. Entendendo, por isso,que a internet e as plataformas, tornam-se lugares de investigações, campos de trabalho, nos quais, as dimensões off-line e on-line estão integradas nas práticas sociais. Assim como a própria internet promove uma experiência incorporada que é gerada dia-a-dia e que está incorporada em estruturas de ação e significado (BÁRCENAS BARAJAS; PREZA CARREÑO, 2019, p.136). A etnografia digital é uma imersão pessoal na interação mediada, plataformizada, ou seja, aonde as práticas sociais são mediadas pela internet, pelas plataformas, sites e blogs. A observação é dada mediante a participação secreta, observando as bandas, os músicos e seus comportamentos nas plataformas digitais e coletando dados publicados (HINE, 2004, p.82). Devo mencionar que, por ser um insider dessa cena, em muitos casos, não todos, sou amigo deles(as) no facebook, inscrito em seus canais do youtube e seguidor dos seus Instagram. A minha coleta de dados está sustentada em informação a partir de materiais das redes sociais, quer dizer, mediante uma análise das publicações nessas plataformas. E, a etnografia multilocal é exercitar o mapeamento de um terreno, cartografar a mudança social (MARCUS, 2001, p.113; TILLY, 1998). Assim, pois, a coleta de dados seria via as plataformas digitais e outras fontes na internet, da aonde sigo as pessoas, observando as bandas, os músicos e suas significações estratégicas mais a metáfora do âmbito do discurso e signos (MARCUS, 2001, p.118-119).

17 A "sociedade da plataforma", pelo prisma de Van Dijck (2019), refere-se "...à inextricável relação entre plataformas online e estruturas societais. Muitos dos nossos setores sociais, seja transporte, saúde, educação ou jornalismo, têm se tornado quase inteiramente dependentes das infraestruturas digitais providenciadas pelas cinco grandes empresas de plataformas dos Estados Unidos: Google (Alphabet), Amazon, Facebook, Apple e Microsoft. Eles arquitetaram suas infraestruturas de acordo com os mecanismos de plataforma que nós definimos como datificação, mercantilização e seleção algorítmica. Gradualmente, devido às nossas dependências em relação a determinadas infraestruturas, esses mecanismos começam a estruturar nossas vidas inteiras. Por exemplo, as organizações jornalísticas estão cada vez mais dependentes dos mecanismos

de distribuição online possuídos e operados por Facebook e Google. As escolas e universidades começaram a reestruturar seus currículos a partir dos ambientes personalizados de aprendizado fornecidos por Google, Amazon, Facebook e Microsoft

18 Por "Videoclipe Pós-MTV", Pereira de Sá (2016, p.61) refere-se "a um conjunto heterogêneo de produções que circula preferencialmente na plataforma do Youtube, espraiando-se por outros ambientes; e que abrange um conjunto de fragmentos audiovisuais de origens heterogêneas que vão do vídeo do show postado por um fã, passando pela infinidade de paródias, tributos e homenagens e chegando até os vídeos "profissionais" que divulgam as novas músicas dos cantores com carreiras (mais ou menos)". Alargando os dizeres de Sá (2017, p.10), para quem "o videoclipe que circula no YouTube é um ator enredado numa rede afetiva e sócio-técnica distinta daquele do videoclipe da Era MTV". Isto é, Janotti Jr e Alcantara (2018, p.7) fazendo coro, assistir um videoclipe hoje significa "adentrar um mar de indicações automáticas, comentários, likes e dislikes" e, navegar pelas plataformas stream de produtos audiovisuais, "fica-se atrelado a um sistema de recomendações quase infinito, e que não deixa de ser outro modo de enredamento do fruidor".

19 O conceito de "escutas conexas" liga-se, pelas palavras de Janotti Jr (2020, p.30) aos "...elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas. A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetagens, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, videoclipes, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas digitais". A idéia de "escuta conexa" é indispensável por considerar justamente a recepção, o consumo dos videoclipes por parte dos(as) usuários(as) e, suas mais diversas e diferentes reações ao ouvirem, audiovisualizarem esses produtos midiáticos. A própria ambientação comunicacional da plataforma YouTube há de ser levada em consideração nessa observação. E, por estes motivos, lanço o conceito de Escutas Conexas (JANOTTI JR, 2020)

para compreender os aspectos sociais da música em ambientações digitais - as quais, como todo processo comunicacional, estão assentadas em sociedades caracterizadas por cortes de classe, idade, gênero, raça e nação e abrigam tanto "partilhas em torno de um comum, como violências marcadas por exclusões" (JANOTTI JR, 2020, p.14).

20 A noção de "audiovisual em rede" é compreendida "Enquanto fenômeno enredado que integra o vídeo musical em si a botões de curtir, descurtir, comentários e uma cadeia de expressões produzidas pelos próprios artistas e seus fãs, as materialidades audioverbovisuais são tecnicidades porque abordadas enquanto mediações e mutações culturais. Paisagens visuais/sonoras são relacionadas a redes de afetos, identidades, narrativas e formas de constituição de sujeitos. Videoclipe, portanto, conforma-se sempre em rede. E são essas redes (o tecido material da mediação) que nos permitem ver fluxos (identitários, afetivos, geográficos, temporais etc.)" (GUTMANN, 2021, p.75). Quando "falamos de audiovisuais em rede enquanto tecnicidades, tomamos como materialidades suas formas expressivas, audioverbovisuais que também são culturais (e historicamente construídas). E quando nos relacionamos com sites de redes sociais, nos colocamos enquanto corpos em interação a partir de likes, deslikes, compartilhamentos, trajetórias de leituras, rankings, memes, paródias, stories, selfies, textos e textões, planos, enquadramentos, gestos, vestimentas etc. Defendo aqui que há uma dimensão corporificada da experiência visual – o lugar do corpo e o sentido de conectividade têm sido pistas importantes, nesse sentido" (GUTMANN, 2021, p.77-78)

21 A História Oral é minha guia metodológica e a entrevista é a técnica investigativa que uso em consequência de no "'tempo presente', trabalhos com entrevistas ou com memória viva, oral, são alternativas para o entendimento da dinâmica social e para o trabalho de consciência dos cidadãos" (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.46-47). Ao serem utilizadas, no texto, as falas registradas via entrevistas gravadas por aparelhos eletrônicos, de músicos(cistas) de metal, blogueiros, youtubers, fotógrafos, produtores(as) e diretores(as) de conteúdo audiovisual, estou mexendo com a História Oral. A História Oral, aqui usada, é "um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas". E, eles continuam dizendo que o projeto "prevê: planejamento

da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY; HOLANDA, 2011, p.15). Então, a História Oral, é uma maneira de investigar o objeto analisado e a problemática ligada a ele, partindo das evidências materializadas em entrevistas transformadas "para o estado de linguagem escrito, e devidamente legitimado pelo entrevistado". Relaciona-se com idéia, na qual, ela "é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita". E, assim, baseia-se na "realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente". Elas são inerentes, à pergunta criada para entender algum aspecto da sociedade e, dos tempos vividos por ele (o conjunto de pessoas). Essa conexão com o retorno dessa pesquisa e de todo o seu material colhido para as pessoas participantes dela, é inquebrável, imprescindível e necessária (ALBERTI, 2011, p.155).

22 Sobre os jornais, Tânia Regina de Luca (2011, p.116) ao discutir o uso dos periódicos pelos historiadores em suas pesquisas, é preciso "inquirir a respeito das fontes de informação de uma dada publicação, sua tiragem, área de difusão, relações com instituições políticas, grupos econômicos e financeiros". Ela (2011, p.140) afirma ainda que, os jornais e as revistas não são periódicos construídos individualmente e, sim, "empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita". Em função desse ar mais diverso e participativo, congregante das fontes impressas, o historiador tratá-las a partir da identificação do grupo responsável pela linha editorial, do estabelecimento dos colaboradores, atenção para a escolha do título e os textos programáticos, conhecer as motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa, saber com quais hierarquias presentes nelas deve-se trabalhar e averiguar sobre as várias ligações delas com diversos poderes e motivações financeiras (LUCA, 2011, p.140).

23 As revistas especializadas em Heavy Metal, que pertencem apesar de específicas, ao mainstream do Heavy Metal, segundo Janotti Júnior, são "importantes

fontes de circulação dos mitos e relatos metálicos", representam o "grande código de reconhecimento e aceitação entre os fãs de Heavy Metal" e "organizam e estruturam a arqueologia do universo metálico" (JANOTTI JR, 2004, p.47). Logo, "discutir a trajetória heróica das bandas, reiterar as fronteiras do gênero e diferenciar os diversos subgêneros são importantes alicerces da sociabilidade metálica". Tais relatos metálicos, presentes nessas revistas, constituem narrativas, "que ordenam a história do metal, dotando de sentido o Heavy Metal e sua inserção na trajetória do rock, em contraposição à suposta desordem da música pop, considerada profana e caótica pelos fãs" (JANOTTI JR, 2004, p.47), uma produção musical dos grandes conglomerados multimidiáticos (JANOTTI JR, 2004, p.48-49). Para além disso, elas são espaços privilegiados para a visualização e, consequentemente, a partilha de imagens, do tipo de visual adotado pelos heróis, figuras emblemáticas do universo metálico. O som, o visual e os relatos desse heróis metálicos calcam o heavy metal e, oportunizam reiterpretações das suas posturas e imagens (JANOTTI JR, 2004, p.48-49), por parte de cenas espalhadas pelo mundo, Brasil e Belém-PA. Outras questões são importantes, sobre o conteúdo que achei em algumas publicações especializadas. Um exemplo é o debate à respeito "do que é considerado Heavy Metal e quais bandas realmente são comprometidas com o gênero" (JANOTTI, JR, 2004, p.49).

24 É fundamental pensarmos os fanzines, em primeiro lugar, como um elemento da mídia da cena underground do Heavy Metal local e, não atrelado ao mainstream comunicacional da "música pesada". Usando o ponto de vista de Deena Weinstein (2000, p.178), os fanzines ou zines, seriam revistas de pequeno porte, subseção de uma grande revista de Heavy Metal. Eles fazem parte do mundo artístico do Heavy Metal como um todo. Não tem esforços comerciais. São feitos pelos próprios headbangers. Eles surgiram no início dos anos 80, ao mesmo tempo, que o Heavy Metal estava se mundializando. Além do caráter pessoal dos fanzines a que devemos nos atentar, eles "criam uma rede que expande o globo, permitindo as trocas da 'informação underground'" (WEINSTEIN, 2000, p.178). Acabam sendo "'postos de treinamento' para os mais bem sucedidos jornalistas musicais" e "se distinguindo por uma banda, área local e um subgênero do metal". Destaca-se, por fim, a eliminação da distância entre os artistas de Heavy Metal e público headbanger, representada pelas "partes de terceiros com seus próprios interesses comerciais". O fanzine, valoriza as relações pessoais e a proximidade com fã de Heavy Metal, em contraposição,

a impessoalidade e indiferença, promovidas pelo mainstream comunicacional do Heavy Metal (WEINSTEIN, 2000, p.178-179).

25 Márcio Aranha deixa disponível em um site especializado amostras de seus trabalhos de arte-ilustrador e design gráfico com as bandas. O acesso é gratuito. Ver: ARANHA, M. Trabalho. Disponível em: https://www.behance.net/MarcioAranha/projects. Acesso em: 6 Jan.2021.

26 Avaliação sobre o trabalho de Márcio Aranha, na capa do álbum "High Voltage Demons", da paulista Sadistic Messiah. VERONESI, A. Sadistic Messiah: revivendo a era dourada do thrash metal. Disponível em: https://whiplash.net/materias/cds/322088-sadisticmessiah.html. Acesso em: 6 jan.2021.

27 NOISERED. Noisered. Sobre (16/11/2024). Disponível em: https://noisered.com.br/sobre/. Acesso em: 16nov2024.

28 MENDES, V. Por que covid-19 ainda mata tanta gente no Brasil. BBC News Brasil. BBC News(27/02/2024). Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cd198wnyqgeo. Acesso em: 4nov2024.

29 FARIAS, S.;NACHTHEXEN, N.(Orgs.). Dentro da Cena: Entenda A Realidade Das Bandas Brasileiras Com Mulheres. União das Mulheres do Underground. Matérias (18/03/2021). Disponível em: https://uniaodasmulheresdoundergrounnd.wordpress.com/2021/03/18/dentro-da-cena-entenda-a-realidade-das-bandas-brasileiras-com-mulheres/. Acesso em: 1 jun.2023.

30 Idem.

SOBRE OS AUTORES

Aline da Silva Mesquita

Graduanda do Curso de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara). Bolsista da Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas (FAPESPA) no Projeto "Clóvis de Gusmão e o movimento antropofágico" (2023-2025), coordenado pelo Prof. Dr. Heraldo Márcio Galvão Júnior (UNIFESSPA/Campus Xinguara).

Bernard Arthur Silva da Silva

Graduado em História (UFPA, 2011), Mestre em História Social da Amazônia (PPHIST/UFPA, 2014) e Doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFPE), e-mail: bernardsilva85@gmail.com

César Alessando Sagrillo Figueiredo

Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) no curso de Licenciatura em Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura – PPGLLIT. E-mail: cesar.figueiredo@ufnt.edu.br

Felipe Lopes Soares

Graduado em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA/Campus Bragança, 2017) e mestrando do Programa de

Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (PPHIST-UNIFESSPA/Campus Marabá). Email: felipe.lopes.ufpa@gmail.com.

Fernando Lacerda Simões Duarte

rograma de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas; Programa de Pós-Graduação em Música / Mestrado Profissional da Universidade Federal do Pará. Fomento à pesquisa: PROPOSDOC/PROPESP/UEA e PROPESP/UFPA. lacerda.lacerda@yahoo.com.br.

Heraldo Márcio Galvão Júnior

Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara) e Coordenador do Projeto "Clóvis de Gusmão e o movimento antropofágico" (2023-2025), financiado pela FAPESPA.

João Paulo Costa Alves

Doutorando em Letras pelo PPGLLIT. Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). Membro do Grupo de Estudos em Literatura, Política e Ensino (GELIPA) e Grupo de Pesquisa em Estudos de Resistência, Testemunho e Ensino (LAERTE). E-mail. professor.joaopaulo@gmail.com

Lucas de Souza Maximim

Discente de Doutorado no Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (Pphist – Ufpa). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, modalidade Demanda Social (Capes – DS). Bacharel em História e Mestre em História

Social pela Universidade Federal do Amapá (Unifap), colaborador do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas e Patrimoniais (Cepap – Unifap) e do Centro de Memória, Documentação Histórica e Arquivo (Cemedharq – Unifap) da referida instituição. Contato: lucasmaximin@gmail.com

Paulo Moreno Sanches Dias

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História (PPHIST) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: paulo.dias@ifch.ufpa.br.

Rafael Elias de Queiroz Ferreira

Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA). Essa pesquisa é parte integrante da pesquisa desenvolvida em nível de doutoramento intitulada "Tem que ser sagaz: freestyle e o Rap afrodiaspórico da juventude periférica de Belém (2013-2023)".

Valena de Jesus Barros

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFPA. Email: valenabarros@ufpa.br

[2025]
EDITORA CABANA
Trav. WE 11, N º 41 (Conj. Cidade Nova I)
67130-130 — Ananindeua — PA
Telefone: (91) 99998-2193
cabanaeditora@gmail.com
www.editoracabana.com