

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE MARABÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DINÂMICAS TERRITORIAIS E
SOCIEDADE NA AMAZÔNIA-PDTSA

Patrick Oliveira Costa

**Rock como Resistência Cultural: Reflexões Estética-Políticas
sobre uma Banda de Rock Marabaense**

Marabá – PA

2015

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE MARABÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DINÂMICAS TERRITORIAIS E
SOCIEDADE NA AMAZÔNIA-PDTSA

Patrick Oliveira Costa

**Rock como Resistência Cultural: Reflexões Estética-Políticas
sobre uma Banda de Rock Marabaense**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia - linha de pesquisa Produção discursiva e dinâmicas sócio-territoriais na Amazônia - da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Campus Universitário de Marabá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho

Marabá – PA

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Josineide Tavares, Marabá-PA)

C837r Costa, Patrick Oliveira
 Rock como resistência cultural: reflexões estética-políticas
 sobre uma banda de rock Marabaense. / Patrick Oliveira Costa.
 – 2015.
 84 f.; 29,7 cm

 Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho.
 Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em
 Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia, da
 Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

 Inclui referências e anexos

 1. Rock – Marabá, (PA). 2. Rock – História e crítica – Marabá,
 (PA). 3. Música – Aspectos sociais – Marabá, (PA). 4. Musica –
 Aspectos sociais – Marabá, (PA). 5. Indústria cultural. I. Título.

781.66098115

CDD - 22 ed.:

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE MARABÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DINÂMICAS TERRITORIAIS
E SOCIEDADE NA AMAZÔNIA-PDTSA

Defesa da dissertação de mestrado de **Patrick Oliveira Costa**, intitulada: **Rock como Resistência Cultural: Reflexões Estética-Políticas sobre uma Banda de Rock Marabaense**, orientado pelo **Prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho**, apresentado à banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade da Amazônia - PDTSA, em 15 de Junho de 2015.

Os membros da banca consideram o candidato: _____.

Banca Examinadora:

Membros Titulares:

Prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho (PDTSA/UNIFESSPA)

Profa. Dra. Nilsa Brito Ribeiro (PDTSA/UNIFESSPA)

Profa. Dra. Monique Andries Nogueira (UFRJ)

Membro Suplente:

Profa. Dra. Hildete Pereira dos Anjos (PDTSA/UNIFESSPA)

Para Valentina, a minha filha, o maior amor do mundo todo. Para que se orgulhe de mim. Para que encontre a cada dia o prazer de aprender.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me concedeu a vida e a capacidade de aprender.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Silva dos Santos Filho, que me reensinou a escrever, que me ensinou que palavras são como dardos e não podem ser disparados a esmo, que me ensinou humildade intelectual e, acima de tudo, tornou-se um exemplo a ser seguido daqui por diante. Obrigado, Mestre.

A toda equipe docente e corpo técnico do PDTSA, pelo incansável esforço para manter viva a chama da produção de conhecimento a respeito do território amazônico.

À Profa. Dra. Nilsa Brito Ribeiro, que me concedeu ânimo para prosseguir nesta empreitada, mesmo quando me faltavam forças para continuar e pelas contribuições fundamentais no momento da qualificação.

À Profa. Dra. Hildete Pereira dos Anjos, que, através de sua paciência e sensibilidade, cativou-me eternamente para o mundo da pesquisa acadêmica.

À Profa. Dra. Monique Andries Nogueira, por aceitar o convite para participar da banca avaliadora desta dissertação e pelas cruciais contribuições na ocasião da qualificação, sem as quais este trabalho não seria levado a cabo.

À Profa. Dra. Célia Congilio por suas aulas fundamentais sobre o pensamento marxista e pela doçura com que trata todos os seus estudantes.

Ao Prof. Dr. Ivan Lima, pelas valorosas contribuições nas discussões epistemológicas travadas dentro e fora da sala de aula.

À Profa. Dra. Edma Moreira, cujas contribuições foram fundamentais para nosso trabalho de campo.

À Profa. Dra. Idelma Santiago da Silva, por abrir o caminho que tornou possível esta pesquisa.

À Profa. Katia Maria Pereira de Oliveira, minha diretora na Escola Tereza Donato de Araújo e a todos os colegas de trabalho, pelo apoio.

À Profa. Alcinara Jadão e seu exemplo de força de fé, força e perseverança.

Aos colegas da turma de 2013 do PDTSA, cujas discussões foram fundamental importância para a elaboração deste trabalho.

Ao Noriel, ao Torrada e ao Suco e suas famílias, que sempre me receberam com muita alegria e a todo momento colaboraram com este trabalho.

Ao Geraldo Capilé, que acompanha esta saga desde a seleção para o programa e contribuiu grandemente para a realização deste trabalho.

“Paçoca

*É um doce
No meio da amargura do mundo
É a cola na asa do avião de brinquedo
Que a criança faz voar
E é real
É a doçura que acalenta
O choro da criança sem mãe
É mãe por ora
Embora nunca tenha aberto os quadris
À vida que vem ao mundo
É a doçura
Que combate o azedo
Da saliva dos que gritam
É doce
E isto é mais do que suficiente
Para curar todas as dores do mundo”
(O Autor)*

RESUMO

O presente trabalho analisa a problemática das consequências socioculturais da inserção do grande capital na Amazônia. Tal processo é marcado pelo esfacelamento das culturas locais e sua substituição por formações culturais típicas do modo de produção capitalista, sobretudo na transformação dos objetos artísticos em bem de consumo, a exemplo do que ocorre com a música. A música estandardizada e fetichizada, característica do mundo administrado, busca eliminar tanto o potencial crítico quanto criativo dos sujeitos, transformando o espectador em consumidor. Elegemos como objeto de estudo a produção estética da banda de punk rock M.H.C. da cidade de Marabá-PA, com o objetivo de examinar o processo de produção musical da referida banda em suas relações de crítica à transformação dos produtos artísticos em elementos de entretenimento e consumo, a fim de identificar aspectos de resistência aos elementos culturais provenientes da presença do capitalismo no território amazônico, sobretudo na região sul e sudeste do estado do Pará. A M.H.C. é uma banda de Punk Hardcore com uma identidade fortemente amazônica, presente nas suas letras, nos seus arranjos e em suas apresentações ao vivo. O referencial teórico adotado perpassa as reflexões de Hébette (2004) e Morbach (1997) sobre os impactos da inserção do grande capital na Amazônia e os estudos de Adorno & Horkheimer (1985) a respeito da Indústria Cultural e Canção Estandardizada. A pesquisa, que é interdisciplinar, orienta-se metodologicamente a partir de uma abordagem qualitativa, caracterizando-se como um estudo de caso de abordagem etnográfica, com entrevistas dos integrantes da referida banda e análise de sua produção estética. Resulta, assim, em fortes críticas realizadas pela banda no que tange à desvalorização da Região Norte do Brasil, bem como das formações sociais oriundas do modo capitalista de produção e da consequente exploração do trabalho humano.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia. Indústria Cultural. Estética do Vazio. Resistência. Teoria Crítica. Rock. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

The following work analyze the sociocultural consequences problem of the strong capital insertion in Amazon. This process, get this local culture to destruction and there is a replacement of the typical cultural formation of the capitalistic production, for example, what happens with the music. The fetish and standardized music, administrated world characteristic, look for eliminate as much the critical potential as the creative men's capacity, transforming a spectator in a consumer. We choose as a studying subject the production of the M.H.C. punk rock band of the Marabá - PA city, as a subject to look at the musical production process of the following band in its critical relationship at the transformation of the artistic product in consumption and entertainment elements, in order to identify resistance's aspects against the cultural elements coming from the capitalistic presence in the Amazonian territory, specially in the Pará state, south and southeast region. The M.H.C is a Hardcore Punk band with a strong Amazonian identity, alive in their lyrics, in their arrangement and on their live concert. The theoretical referencial adopted go through the Hébette (2004) and Morbach (1997) reflections about the strong capital insertion in Amazonian and the Adorno & Horkheimer (1985) studies about the Cultural Industry and the Standardized Song. The search, interdisciplinary, goes methodologically in a qualitative approach way, characterizing an ethnographic approach study, with interviews with the components of that band and analyze their esthetical production. Results, then, in a strong critical band when we talk about Brazilian's north region devaluation, just as well, the social formation native from the capitalistic production way and the human work exploration, as a consequence.

KEY WORDS: Amazon. Cultural Industry. Aesthetic of the Void. Resistance. Critical Theory. Rock. Interdisciplinarity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: M.H.C. no momento da primeira entrevista. Da esquerda para a direita, Torrada, D'Marca, Noriel e Suco. FONTE: acervo do autor.....	54
Imagem 02: M.H.C. e o prédio abandonado da Folha 28 ao fundo e à direita. FONTE: acervo do autor.....	56
Imagem 03: M.H.C. no pedral sob a Ponte Rodoferroviária da Estrada de Ferro Carajás. FONTE: acervo do autor.....	56
Imagem 04: Mailson, no uniforme da empresa.....	58
Imagem 05: Suco (à esquerda) e Torrada (à direita), no inferninho.....	59
Imagem 06: Imagem externa do inferninho.....	59
Imagem 07: Imagem de Ensaio da M.H.C. Noriel (esquerda) e Suco (direita).....	60
Imagem 08: ensaio da Antregas. Da esquerda para a direita, Bruno Aranha (Baixo), Mingau (vocal) e Nicholas (Guitarra).....	61
Imagem 09: Torrada, usando as asas da “fada do dente”, em apresentação da M.H.C. no Rock Rio Tocantins 2013. FONTE: acervo do autor.....	67
Imagem 10: M.H.C. tocando no evento I Rock Solidário, na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, com Nicholas (Antregas) assumindo o contrabaixo provisoriamente. FONTE: acervo do autor.....	70

SUMÁRIO

	LISTA DE IMAGENS.....	09
	INTRODUÇÃO.....	11
1	ESTÉTICA DO VAZIO: CULTURA CAPITALISTA NA AMAZÔNIA E SEUS DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS.....	14
1.1	Para uma Breve Definição de Estética.....	15
1.2	O Projeto da Estética do Vazio Para a Amazônia.....	18
1.3	Indústria Cultural e Canção Standardizada.....	31
1.3.1	Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e o Conceito de Esclarecimento.....	32
1.3.2	Sobre a Canção Standardizada.....	41
1.3.3	Sobre a Indústria Cultural.....	44
2	CRÔNICAS DO INFERNINHO.....	48
2.1	Motivações da Pesquisa.....	48
2.2	Elaboração do Repertório.....	51
2.3	Breve História da M.H.C.....	57
3	DESMENTINDO O VAZIO COM ARTE.....	64
3.1	Consciência de Classe e Negação do Hobby.....	64
3.2	M.H.C. e a Visibilização do Homem Amazônico.....	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	80

INTRODUÇÃO

O trabalho reflexivo a respeito das criações artísticas na região sul e sudeste do Pará, mais especificamente na cidade de Marabá, não pode prescindir do pensamento crítico acerca da inserção do capitalismo nessa região da Amazônia. Por outro lado, pensar criticamente as mazelas oriundas da inserção do grande capital no território amazônico não pode prescindir de um olhar específico sobre a produção artística de tal região.

A penetração do grande capital no sul e sudeste do Pará é objeto de análise de vários autores, como Hall (1991) e Hébette (2004), que refletem sobre questões cruciais a respeito da implementação do modelo de exploração do trabalho humano e recursos naturais na referida região. O primeiro analisa com bastante precisão os impactos ambientais da implementação do referido modelo, com base, entre outras coisas, no desmatamento devastador necessário para a criação de pastagens e carvão para as siderúrgicas.

Já Hébette (idem), que também analisa as consequências ambientais da penetração da lógica capitalista na Amazônia, desenvolve extensos estudos a respeito dos efeitos que o grande capital gerou nas populações locais. Um exemplo de tal situação é a proletarianização do homem do campo, processo gerado pela substituição da agricultura familiar pelo agronegócio, alicerçado em ações do Estado.

As políticas migratórias para a Amazônia alicerçaram-se na lógica da exploração da natureza e da geração de mão-de-obra barata para as empresas que ali se instalariam, a exemplo da Vale, antiga Companhia Vale do Rio Doce. Com o objetivo de fomentar a migração para a região amazônica, o governo militar cria uma série de propagandas cuja finalidade consistia em apresentar a Amazônia como uma vastidão de terra inabitada, pronta para receber de bom grado todos aqueles que se dispusessem a trabalhar.

O trabalho de Morbach (1997) é uma importante referência para esta pesquisa, pois analisa especificamente as imagens a respeito da Amazônia produzidas pelo governo militar, e, juntamente com os autores citados anteriormente, bem como os textos de Loureiro (2002), contribui para a construção da categoria de *estética do vazio*, que é consequência histórica da ideologia da terra sem homens, mote da propaganda militar de incentivo à

migração para a Amazônia.

O objetivo deste trabalho é identificar os elementos de resistência à estética do vazio imposta historicamente à região amazônica pelo discurso das políticas oficiais de migração para a referida região, a partir da produção estética de uma banda de punk rock da cidade de Marabá, Pará, chamada M.H.C. Optamos por realizar um estudo de caso, uma vez que a produção musical da banda é eminentemente voltada para a crítica à implementação do modo de produção capitalista no sul e sudeste do Pará.

Os sujeitos de nossa pesquisa são diretamente influenciados no seu cotidiano pelos danos causados pela Vale, antiga Companhia Vale do Rio Doce, pois moram às margens da Estrada de Ferro Carajás. Além disso, todos são filhos de migrantes, incentivados pelo Estado no período do governo militar, a vir para a cidade de Marabá, à procura de emprego. Entendemos, a partir das reflexões de Adorno (1985), que o particular é determinado pelo universal, e que o olhar para o particular é compreender como as determinações do Todo se impõem aos indivíduos, com o fim de esfacelar os últimos resquícios de sua individualidade.

O trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro, mais longo dos três, discute as questões relativas à construção histórica da categoria de estética do vazio, com base nas análises de Morbach (1997) a respeito da propaganda oficial do governo de fomento à migração para a Amazônia. As contribuições de Hébette (2004) são de fundamental importância, pois nos forneceram o aparato sociológico para a compreensão de muitos elementos constitutivos da estética do vazio, uma vez que este é um trabalho interdisciplinar.

Ainda no primeiro capítulo analisamos o modo como as produções de Adorno (1985) a respeito do Conceito de Esclarecimento e a transformação da razão emancipadora em ferramenta de dominação incidem sobre a formação do homem contemporâneo. Discutimos também, baseados no mesmo autor, os conceitos de Indústria Cultural e Canção Estandarizada, sem as quais não seria possível constituirmos as ferramentas analíticas deste trabalho.

O segundo capítulo é composto por uma discussão metodológica, que perpassa a justificativa pela escolha do tema, descrição das ferramentas metodológicas que utilizamos em nosso trabalho de campo, e conta uma breve história da M.H.C, já apontando caminhos de análise. Nosso estudo configurou-

se como um estudo de caso com uma aproximação etnográfica dos sujeitos, a fim de coletarmos os dados a serem analisados.

O terceiro e último capítulo analisa os dados obtidos ao longo de nosso trabalho de campo, como a história dos sujeitos componentes de tal banda insere-se no processo histórico de invisibilização do homem amazônico por parte da implementação de uma cultura capitalista na Amazônia. Analisa as práticas estéticas da M.H.C. como consciência de classe e negação do *hobby*, com base na bibliografia elencada anteriormente, e no texto de Adorno (1995) sobre o tempo livre.

Por fim, analisamos as práticas artísticas da M.H.C. como resistência à estética do vazio com base em um trabalho de visibilização do homem amazônico, tanto em seus registros musicais em estúdio, quanto em suas apresentações ao vivo, quanto em suas falas, coletadas ao longo de quase dois anos de trabalho de campo. A arte amazônica diz. E diz muito.

1 ESTÉTICA DO VAZIO: CULTURA CAPITALISTA NA AMAZÔNIA E SEUS DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS

As análises da produção artística na região amazônica como forma de resistência estética à transformação da arte em bens de entretenimento e consumo não podem prescindir de um debate acerca da penetração do capitalismo na referida região. Tal processo operou-se através da construção ideológica de uma estética do vazio, utilizada pelo governo militar, como fomento à migração para a Amazônia.

As consequências históricas da construção da imagem de uma Amazônia como espaço vazio a ser preenchido pela migração e pelo progresso desdobram-se em uma série de imagens negativas a respeito do referido território. O mito da “terra sem homens” é uma ideia extremamente atual no que tange aos discursos relativos ao território amazônico e culmina em uma série de outras imagens negativas a respeito da Amazônia.

Trataremos de como artistas amazônicos se posicionam em suas produções estéticas a respeito da desvalorização das culturas locais em detrimento ao progresso técnico e a implantação das formações culturais típicas do modo de produção capitalista na Amazônia. Para cumprir tal tarefa, é necessário o pensamento interdisciplinar: temos de cruzar referências tanto da filosofia, da sociologia, da história, quanto dos estudos estéticos, a fim de compreendermos as produções artísticas amazônicas como vetores de resistência à transformação da arte em mercadoria. Embora se trate de uma discussão interdisciplinar, as reflexões estéticas serão o fio condutor da problematização da presente pesquisa. Para tanto, é necessário refletirmos sobre neste estudo.

1.1 Para uma Breve Definição de Estética

Ao examinarmos o pensamento ocidental moderno do Iluminismo aos dias atuais, perceberemos que, de Alexander Baumgarten (1714-1762) a Theodor

Adorno (1903-1969), as questões estéticas ocupam um lugar de destaque. Baumgarten pensa o domínio artístico a partir de sua independência em relação a outros ramos do conhecimento. Immanuel Kant (1724-1804) reserva para a estética uma promessa de conciliação entre a humanidade e a natureza. George F. W. Hegel (1770-1831), embora não atribua à arte um grande papel dentro do seu sistema teórico, escreve especificamente a seu respeito. Em Friedrich Nietzsche (1844-1900), a arte aparece sob a ótica do perspectivismo, opondo-se à decadência da moral socrático-platônica-cristã. Já em Adorno, ela adquire o caráter emancipador em face da barbárie do mundo administrado.

Por outro lado, o pensamento de Eagleton (1993) admite que existe um problema no que se refere à discussão da arte como objeto de reflexão, pois, nos assuntos relativos aos domínios específicos das ciências, naturais ou humanas, a palavra sempre é franqueada aos especialistas. Quando discutimos os termos “arte” ou “estética”, devido à sua apropriação pela cultura de massa – arte como o traçado das letras de um anúncio publicitário e estética associada aos salões de beleza – qualquer pessoa julga-se apta a dar sua parcela de contribuição. Entretanto, o pensamento estético enquanto reflexão rigorosa e sistemática sobre a arte propõe-nos um paradigma semelhante a um modo não alienado de cognição.

Eagleton (idem) mostra a importância da estética mediante a versatilidade de tal conceito, que aponta para uma certa indeterminação. O autor, inclusive, trata-a como *categoria*, pois é formada por uma série de outros conceitos que suscitam reflexões a respeito da história do pensamento: “Liberdade e legalidade, espontaneidade e necessidade, autodeterminação, autonomia, particularidade, universalidade, e tantas outras” (Ibid, p. 08). Se Alexander Baumgarten a trata como uma forma de conhecimento inferior, embora contenha uma certa verdade, em Kant o estético assume uma dimensão completamente autônoma em relação à moral e à ciência (NUNES, 1991; LACOSTE, 1986). Porém, é com Adorno (1985) que a reflexão sobre o domínio estético não pode se separar da crítica ao mundo administrado, crítica essa que vai da economia à psicanálise, cruzando uma série de outras referências.

Tomando-a etimologicamente, a palavra estética possui sua raiz na língua grega: *aisthētiké* refere-se ao conhecimento sensível, ou seja, à capacidade de conhecer o mundo mediante os sentidos. Nunes (1991) afirma

que “a palavra aisthesis, de onde derivou estética, significa o que é sensível ou que se relaciona com a sensibilidade” (p. 12). A estética como disciplina filosófica surge no século VIII com a tarefa de garantir à arte o estatuto de atividade autônoma, contrapondo-se à poética, que muito mais se referia às regras da criação da obra de arte em sua vinculação com a teoria do conhecimento, a moral, a política e a religião. Segundo Silva e Loreto (1995, p. 15), a estética é ação no e com os sentidos humanos, por isso

a tarefa da estética, como filosofia da arte, é refletir sobre os critérios de apresentação e representação da obra de arte; o que é o Belo; o que é arte e para quem se dirige; que, é o artista e como este se relaciona com a obra; quem é o público; quais são os valores presentes no contexto da produção da obra em cada época, em cada sociedade, etc.

Tomaremos, deste ponto em diante, estética e filosofia da arte como sinônimos, seguindo os passos das autoras acima. Antes do século XVIII, a arte não era pensada em sua autonomia em relação a outras áreas das produções culturais no ocidente. A Beleza e a arte eram, em geral, marginalizadas pela reflexão filosófica, que as tomava ou como irrelevantes ou apenas sob a ótica das normas aplicáveis ao reconhecimento de uma produção ou de outra. Em outras palavras, as investigações sobre a arte e o belo não coincidiam com como objeto de reflexão da filosofia moderna e contemporânea.

Eagleton (1993) afirma que a estética nasceu como um discurso sobre o corpo. De acordo com o autor, Baumgarten, ao utilizar o termo estética pela primeira vez, não se referia apenas ao domínio artístico, mas a toda região da percepção e sensação humanas, em oposição ao domínio do pensamento conceitual. O autor afirma que

A distinção que o termo “estética” perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre “arte” e “vida”, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. (EAGLETON, 1993, p. 17)

O autor compara o surgimento histórico da estética enquanto disciplina como um despertar da Filosofia, que acorda subitamente para o fato de que

existe um território denso e crescendo para além de seus limites, e que ameaça escapar totalmente de sua influência. Tal território é definido como a totalidade de nossa vida sensível, ou seja, o modo como o mundo atinge o nosso corpo através da sensibilidade (para utilizarmos um termo kantiano), em outras palavras, o que se enraíza na vista ou no ouvido, que era impossível à Filosofia ignorar.

Nas palavras do próprio autor, é possível compreendermos a respeito desse território que

Os conceitos, na medida em que podem ser relacionados com os seus objetos e independentemente de saber se é ou não possível um conhecimento dos mesmos, têm seu campo, o qual é determinado simplesmente segundo a relação que possui o seu objeto com a nossa faculdade de conhecimento. A parte deste campo, que para nós é possível um conhecimento, é um território para estes conceitos e para a faculdade de conhecimento correspondente. (...) Por isso conceitos de experiência possuem na verdade o seu território na natureza, enquanto globalidade de todos os objetos dos sentidos (...) (KANT, 2005, p. 18)

Eagleton (1993) prossegue afirmando que “A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo, de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico”. (Idem, p. 18)

O conhecimento sobre a estética é, no mínimo, estabelecer relações com as vivências cotidianas dos sujeitos com o mundo, mediante a sensibilidade, escapando dos ditames de uma visão meramente cartesiana do homem, em que apenas os aspectos racionais são levados em consideração, relegando a sensibilidade a um domínio inferior, que nem deve ser levado em consideração. Um exemplo disso é o que afirma Adorno (1993) a respeito de como se trata a vida pessoal dos sujeitos no contexto do capitalismo tardio, tomada como um apêndice no processo material de produção, que se arrasta com este sem autonomia e sem substância própria. É necessário visibilizar a produção artística amazônica realizada no sul e sudeste paraenses, a despeito da construção histórica da uma estética do vazio, que estabeleceu para tal região a imagem de uma terra sem homens a ser preenchida pela migração.

1.2 O Projeto da Estética do Vazio Para a Amazônia

A Amazônia, tal como a conhecemos na atualidade, foi alvo e produto do maior projeto de colonização agrária da história do Brasil República. A ideia propagandeada pelo governo militar, a partir do Plano de Integração Nacional (1970), “integrar para não entregar”, no intuito de justificar tal colonização, era a de disponibilizar “terras sem homens para homens sem terra”, mobilizando grandes contingentes populacionais, sobretudo oriundos do Nordeste, para Amazônia. Tem início uma grande campanha publicitária cujo principal mote é olhar para a Amazônia sob as lentes de uma *estética do vazio*.

Estética do vazio será compreendida, a partir deste ponto do texto, como categoria, já que é composta por uma multiplicidade de conceitos historicamente constituídos em relação ao território amazônico, que serão analisados adiante. Devemos salientar que a categoria de estética do vazio, embora seja extremamente atual, remonta à ditadura militar, como afirmado anteriormente.

Em tal contexto, o território amazônico torna-se um lugar para os pequenos e médios lavradores que deixam suas regiões de origem, em destaque do nordeste, incentivados pelo sonho da posse de um pedaço de terra para a produção e reprodução de seu modo de vida campesino. Um elemento propulsor do referido sonho é, sem dúvida, o discurso da integração “da última fronteira-verde da nação ao processo de desenvolvimento que encanta os militares, no afã nacionalista” (MORBACH, 1997, p. 01). A propaganda militar para a ocupação da Amazônia foi o momento em que permearam, no imaginário coletivo a partir do governo, nas propagandas oficiais, os conceitos: “vazio demográfico” e “terras sem homens”, elementos constitutivos da estética do vazio.

As campanhas institucionais do governo Médici¹ produziram um grande volume de material publicitário a respeito de um projeto de integração nacional, cujo foco certamente eram as populações rurais. O material de propaganda oficial do governo produzido para as campanhas de divulgação dos planos de integração objetivavam criar as condições ideológicas fundamentais ao processo de ocupação da região amazônica. Uma das ações empreendidas era a de apresentar as qualidades inerentes à Amazônia que a possibilitariam abrigar as

¹ O Governo do General Emílio Garrastazu Médici ocorreu entre os anos de 1969 e 1974, sucedido por Ernesto Geisel

tensões em curso no Nordeste e Centro-Oeste.

Morbach (1997, p. 03) analisa que

(...) as fotografias apontam para a grandiosidade da estrada pioneira em selva, a Transamazônica. As fotos nos remetem ao slogan-chave da campanha publicitária que foi idealizada para atrair pequenos e médios lavradores ao sul-do-Pará, Rondônia, Roraima e Amapá: INTEGRAR PARA NÃO ENTREGAR. O slogan está repleto de significações: de um lado, ele reflete a velha preocupação de sucessivos governos pela posse efetiva do território amazônico, antes que grupos estrangeiros, guerrilheiros de países de fronteira e outros fantasmas ocupassem a região; por outro lado, tanto o Governo de Getúlio Vargas e seus sucessores, quanto os governos militares estiveram imbuídos pela compreensão da Amazônia como área-problema.

Quando Morbach (Idem) afirma que as propagandas de integração veiculadas pelo governo militar na década de 1970 constituíram algumas imagens específicas da região amazônica, cujo foco era atrair contingentes populacionais do nordeste para a referida região, nos é possível pensar em uma estética do vazio: houve uma estetização fortemente ideológica da Amazônia, assentada nas ideias de *homogeneidade, infinitude e isolamento*, na qual a fotografia aérea representou um papel fundamental. O olhar daquele que está ou no avião ou no helicóptero não contempla as experiências do homem amazônico ou sua própria existência, pois é a ótica da máquina, operada por um homem em cima da máquina de voar.

A Agência Nacional (ativa de 1945 até 1979), tinha a finalidade de organizar e distribuir informações acerca da vida oficial brasileira, produzia documentos de caráter administrativo, textos de programas de rádio, como A VOZ DO BRASIL e boletins diários destinados à imprensa (MORBACH, 1997, p. 09). Tal agência fazia papel fundamental: narrar a saga dos militares na região amazônica, bem como prover imagens sobre tal região.

O papel da Agência Nacional foi fundamental na produção e consolidação da categoria de estética do vazio, pois as propagandas produzidas pela citada agência retiravam do processo histórico da migração o seu componente histórico, naturalizando-o. Morbach (1993, p. 11) afirma que tais propagandas promovidas pela Agência Nacional

garantiam no imaginário coletivo a permanência dos signos estratégicos para realizar os deslocamentos dos grandes contingentes

populacionais previstos nos planos de integração para a região (...) O conteúdo intencional visava retirar, do processo de ocupação, o que havia de histórico, substituindo-o por uma naturalização dos eventos.

Intencionalmente se removia de um fenômeno histórico a sua relação com a dinâmica da própria história, de modo a tratar a inserção do grande capital na Amazônia como algo natural, imanente ao desenvolvimento da própria região. Em outras palavras, o principal objetivo era a elaboração das condições ideológicas essenciais ao processo de ocupação da região amazônica e sua integração ao desenvolvimento do capitalismo. Tratamos, aqui, de uma formação social dominada pelo modo de produção capitalista, na qual o papel dominante é desempenhado, regra geral, pelo econômico. Tal dominância do econômico oculta-se sob o véu da ideologia, no intuito de naturalizar eventos que são produzidos pela ação humana, no seio das relações de dominação (RESENDE, 2009, p. 115).

Os emblemas da propaganda militar, tais como *Integrar para não entregar, Amazônia: desafio que unidos vamos vencer* representam o que fora exposto no parágrafo anterior. Ao passo que se ocupava a superfície da floresta com projetos rudimentares de colonização agrária, avançadas tecnologias de produção e reprodução de imagens eram utilizadas para mapear os recursos minerais da Amazônia (MORBACH, 1997, p. 03).

Encontramos em Loureiro (2002, p. 133), o sentido dessa ocupação pela centralização. Diz o autor:

A Amazônia tem sua visualidade marcada por grandes linhas de força como a natureza, as tribos indígenas, e sua cultura, as manifestações de arte popular, a arte plumária, a cerâmica, as embarcações, as casas, os rios, as ruas. Uma visualidade agônica, temário de elegias, atravessando um permanente processo de descaracterização, pela entrada desse visual imposto pela cultura de massa, industriada na região pelo capitalismo englobante, que, além da padronização de efeitos visuais dados pelos novos materiais e pela eletrônica, inclui as largas solidões visuais das queimadas, após o rubro e o cinza do fogo e da fumaça. (p. 133).

Tal visualidade agônica, em que os elementos naturais parecem disputar a atenção do passante, sobretudo aquele que segue o curso do rio, é dominada e destruída pela expansão do capitalismo e seu modo de funcionamento. Hébette (1997) critica a destruição da floresta para a confecção de carvão a ser

utilizado nas siderúrgicas implantadas em Marabá (PA), Parauapebas (PA) e Açailândia (MA), sob a ótica da destruição da agricultura familiar.

Nesse sentido, o contexto explicitado a seguir é relevante:

O Estado resolveu dar prioridade na Amazônia à exploração mineral – já, e em escala gigantesca; resolveu interiorizar a industrialização. Poderia ter dado prioridade à agricultura e ao extrativismo vegetal não predatório, ao manejo florestal... Exportamos minério, mas importamos arroz, feijão, carne e leite. Criam-se empregos industriais, mas cortam-se empregos na agricultura: o êxodo rural está a comprová-lo. (HÉBETTE, 1997, p. 289)

A referida interiorização da industrialização a que se refere o autor na citação anterior não gera a imensa quantidade de empregos que a veludosa voz das suas propagandas tanto anuncia (LOUREIRO, 2002). A imensa maioria das populações dos municípios em que se implantam as siderúrgicas encontra-se na posição de excluídos, assistindo às construções das estruturas dos parques industriais, que alteram a paisagem costumeira. As propagandas tentam implantar, no imaginário do homem do interior, a ideia de que o “progresso chegou”. As populações locais, inicialmente limitadas ao papel de espectadores, têm gravada em seu imaginário a ideia de que a chegada do capital representa a melhoria da vida de todos. Há sujeitos que resistem a tal processo, como veremos adiante.

Certeau (1998) define de modo interessante o imaginário. Diz o autor que o imaginário está no ver, que desenvolve um exotismo ótico. Por toda parte existe uma lógica, “até no *strip tease*, em que o desnudar da atriz vai a par com a espoliação dos espectadores: o que se oferece à vista é arrancado à mão” (Idem, p. 43). A impossibilidade da ação tem como compensação o acréscimo daquilo que se vê fazer. Em outras palavras, vivencia-se a máxima imposta pela propaganda, que delega aos seus consumidores o ato de sonhar, que as empresas se encarregam do demais. Entretanto, a própria publicidade, bem como o cinema, é uma fábrica de sonhos, que subtrai dos sujeitos a atividade de sonhar em si (ADORNO, 1985). Tudo é predeterminado aos sujeitos, desde o processo de trabalho até o entretenimento. Todos são proletarizados, quer no trabalho, quer no lazer.

Uma das consequências culturais da inserção do capitalismo na região amazônica é a proletarização dos homens e mulheres que ali habitam.

(HÉBETTE, 1997). Estabelece-se a lógica do que, quanto mais se vê, menos se vive. Os sujeitos são privados de suas vivências e são transformados em *voyeurs* das transformações do território que os cerca, ou de telespectadores planetários (LOUREIRO, 2002). Sedimenta-se uma civilização que combina o luxo das informações com a passividade dos espectadores, à medida que o trabalho passa a ser orientado pela lógica da sociedade de consumo.

O trecho a seguir nos convida de forma instigante a refletir sobre o que fora exposto até agora:

A inação parece ser o prêmio da imagem. As aventuras amorosas, os deslumbramentos dos drogados, as proezas dos esportistas ou os programas de renovação depositam-se na literatura imaginativa e oferecem, como os espetáculos, um alibi para a ação. (CERTEAU, 1998, p. 43)

As imagens promovidas pela propaganda ou programas de televisão visam subtrair dos sujeitos sua capacidade de agir, levando-os a contentar-se apenas com o que as empresas de comunicação disponibilizam no mercado. Deste modo, busca-se eliminar a curiosidade intelectual dos sujeitos, bem como sua capacidade de questionamento dos processos históricos que o cercam.

As políticas públicas que facilitaram a penetração do capitalismo na região amazônica foram propagandeados como a sua saída do isolamento. Segundo Loureiro (2002, p. 130) “a Amazônia saiu do isolamento por um movimento que não foi centrífugo, mas centrípeto”, em uma situação na qual a abertura da região ocorreu do exterior para o interior, violando a cultura daqueles que ali viviam antes de tal abertura. A região amazônica deixa de ser isolada por uma estratégia de ocupação, “sem que se pudesse definir um horizonte, a não ser uma paisagem de destruição, de violência e de perda, que são as bússolas que orientam a expansão organizada do capital” (Id, Ibid).

A alternativa que o governo militar apresenta para reparar a estética do vazio é a paisagem da destruição, tanto da natureza, quanto das produções culturais locais, que são substituídas pelas necessidades da sociedade de consumo, tudo em nome de supostamente trazer a racionalidade do progresso para a região.

Hébette (2004), ao analisar os impactos sociais da implementação da Usina Hidrelétrica de Tucuruí, atesta o que fora afirmado no parágrafo anterior,

pois evidencia que a abertura da Amazônia para o capital fundamentou-se em “planos que vêm de cima para baixo, que caem num terreno que não é preparado para eles, que foram elaborados sem a participação da coletividade e sem atenção a seus problemas” (p. 150). Tais ações são projetos que agridem a região de sua implantação e as comunidades ali localizadas. As vivências morais, místicas e estéticas que formam a identidade dos sujeitos que habitavam as comunidades afetadas pela implantação da usina, foram ignoradas, pois não apresentavam um valor de troca equivalente ao da energia elétrica que ali seria produzida.

No referido contexto, devemos refletir sobre essa ocupação promovida pelo progresso, que estabelece o vazio:

Represa-se a água e alaga-se nada menos do que 200 mil ha. Faz-se o vazio: daqui por diante, a densidade será reduzida a zero. São oito povoados alagados, duas aldeias indígenas alagadas, duas mil famílias desalojadas. Para a empresa, o problema se reduz a uma simples questão de números. Se o camponês tinha casa, se oferece outra casa; se tinha terra, se atribui outra terra – como se fossem coisas simplesmente substituíveis. (...) Na verdade, é uma organização social que é atingida, um ambiente de vida onde a população tinha lentamente desenvolvido seus laços de parentesco, de amizade e vizinhança, plantado seus pomares, criado suas escolas, suas áreas de lazer, seus centros de culto. É tudo isso que é destruído e que deveria, pelo menos, ser restituído nas mesmas condições. Não é substituível por qualquer terra pedregosa e sem água, por qualquer casa (HÉBETTE, ano, p. 151)

Uma vez que o capital é baseado na racionalidade das relações mercantis, não entende a linguagem das relações primárias, porque sua lógica é a do lucro. A organização social de uma comunidade indígena ou de camponeses não é levada em consideração, pois é um mero apêndice no processo de produção do lucro, totalmente inútil para a implantação de medidas para o progresso. A terra e a água são, para o indígena, para o camponês, e para o capitalista, coisas distintas.

A água, para o índio ou para o camponês, é importante por seu uso imediato, seja para beber, irrigar, navegar, pescar ou lavar. A água, neste sentido, é insubstituível. Embora para o indígena a terra seja para uso coletivo, enquanto que para o camponês é de uso individual e familiar, ainda assim opõem-se ao modo como o capitalista se comporta diante de ambas. O capitalismo impõe sua organização, destruindo as culturas locais, neste caso a

amazônica.

Loureiro (2002, p. 128), como autor amazônico, meditando a respeito dessa cultura, afirma que

nada é totalmente organizado na cultura amazônica. É necessário se perder nos rios, tatear a obscuridade das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos nas planícies, errar pelas cidades fluviais, enfim, buscar, nos vestígios de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso. Viver no mais profundo do 'eu' o transe de um caminhar sem finalidade, capaz de descobrir, no tempo, a irrupção soberana da fonte da beleza. Flanar pela cultura amazônica, parar aqui e acolá, recorrer ao passado, retornar ao presente, distrair-se precavidamente sem a preocupação imediata de um fim.

O autor analisa a cultura amazônica não se organiza do mesmo modo que as formações culturais capitalistas. A própria temporalidade das experiências do homem amazônico é completamente diferente do tempo no modo capitalista de produção. Para aqueles que enxergam a Amazônia como fonte de matéria-prima e mão-de-obra barata, pouco importa o perder-se na diversidade natural e social que ali já existia antes da chegada do Projeto Grande Carajás, por exemplo. Pouco importa o tatear na obscuridade da floresta, pois as árvores serão derrubadas para a transformação em carvão e a terra nua será transformada em pasto.

A nova ordem, imposta pela ocupação, não permite ao homem amazônico o devaneio a "(...) atitude sem repouso, mas tranquila do imaginário" (LOUREIRO, 2002, p. 124), a contemplação da natureza, ou o simples "bobear" (ADORNO, 1995, p. 76): é de fundamental importância o emprego da força de trabalho para que o seu excedente se transforme em lucro. Até no seu tempo livre o sujeito deve ser economicamente produtivo. Sua vida pessoal, bem como suas experiências estéticas com a natureza, são meros apêndices do que realmente importa, que é sua capacidade produtiva (ADORNO, 1993, p. 07). Mesmo a diversão deve ser aquela imposta pelas normas do mercado, de modo que os últimos vestígios de uma relação de coexistência com a natureza se transformam na insana necessidade de sua dominação.

O golpe militar de 1964 configurou-se como um marco histórico na formulação de políticas para a Amazônia, uma vez que até então, as iniciativas para explorar os recursos da região, culminando com o malfadado plano

quinquenal do SPVEA², haviam sido fragmentadas, muito limitadas e inconclusivas. A partir de Castello Branco o governo militar destacou como uma de suas principais prioridades desenvolver políticas eficazes para a integração do espaço amazônico à dinâmica do capitalismo, promovendo, entre outras medidas, incentivos fiscais para empresas se instalarem na região. A interdependência de motivos econômicos, sociais e geopolíticos desempenharam importantes papéis na ocupação e integração da Amazônia às dinâmicas de expansão do capitalismo.

Para compreendermos as medidas adotadas pelo governo militar citadas acima, podemos recorrer ao conceito de estratégia, de Certeau (1998). De acordo com tal autor, estratégia é o cálculo ou manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer ou poder – o autor aqui inclui uma empresa, um exército, uma cidade ou ainda uma instituição científica – pode ser isolado. A estratégia

postula um *lugar* (grifo do autor) suscetível como de ser circunscrito como *algo próprio* (grifo do autor) e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma *exterioridade* (grifo do autor) de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa, etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização 'estratégica' procura em primeiro lugar distinguir de um 'ambiente' um 'próprio', isto é, um lugar do querer e do poder próprios. (Idem, 1998, p. 99)

A questão era clara: a Amazônia possuía condições para abrigar as tensões, sobretudo agrárias, em curso no Nordeste e no Centro-Oeste (MORBACH, ano, p. 17). Tais tensões são historicamente determinadas, e o Estado, a estrutura em que se condensam todas as contradições sociais, está em uma relação com uma sociedade dividida em classes, e com a dominação política de classe. Neste contexto a incorporação da Amazônia ao modelo sociopolítico adotado pelas burguesias dos polos dominantes do Brasil fez-se sob a dupla ótica da industrialização imanentemente ligada à dinâmica das economias capitalistas centrais e da doutrina da segurança nacional. Como diz Hébette, 2002, p. 32)

Aparentemente, o que fundamentava a associação desses dois termos (Segurança/Desenvolvimento) era o espírito nacionalista que dispunha

² Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia

de uma forte base nos círculos militares. Na verdade, sua raiz deitava na identificação entre expansão capitalista e segurança interna e na correspondente assimilação conceitual entre contestação ao capitalismo e subversão política. Mais profundamente ainda, isso significava: a segurança da Nação repousa no Capital, independentemente de sua origem geográfica; e a ameaça à Nação emana da organização dos trabalhadores.

Tal associação entre capitalismo e segurança nacional reflete-se nos os *slogans* utilizados na década de 1970, dentre os quais destacam-se “Integrar para não entregar” e “Amazônia: desafio que unidos vamos vencer”. Cabe aqui destacar que já estavam em curso os mapeamentos dos recursos minerais na região amazônica. É necessário pensarmos, neste contexto, seguindo a trilha de Poulantzas (1977), de que, a rigor, não existe uma separação efetiva entre a função técnico-econômica, ideológica e política do Estado. Existe o que o autor chama de uma “função global de coesão”, que, em última análise, é o substrato da dominação de classe, sobredeterminada pela modalidade política.

Retomando as análises dos elementos ideológicos, um aspecto a ser destacado é a utilização de superlativos como referências para formação de imagens a respeito da Amazônia: termos como “enormes distâncias”, “maior floresta tropical do mundo”, “maior bacia hidrográfica”, “maior jazida mineral de bauxita, ferro, etc”, essenciais para o processo de ocupação do território amazônico e sua integração ao processo de expansão capitalista (MORBACH, 1998, p. 19). Por conseguinte, há de se considerar que

esses elementos, homogeneidade, infinitude e isolamento são os emblemas apresentados pela aliança entre o Estado e a expansão capitalista. A ideia de se trabalhar a Amazônia na ótica da homogeneidade, do isolamento e da infinitude, reforça a perspectiva de uma interação planejada entre o homem e a natureza. Esse sentido, aliás, está por trás de todos os instrumentos de intervenção governamental, materializado através de alguns de seus cânones, entre esses, o desequilíbrio regional, o vazio demográfico, a soberania e a segurança nacionais.

Várias motivações animam a difusão do mito da “terra sem homens”, dentre as quais podemos citar: a proposição ideológica de que a Amazônia seria o elemento edênico que resolveria os diversos problemas históricos da população do Nordeste brasileiro, uma vez que a floresta úmida não nega chuva a quem a habita; a “terra sem homens” ameaça a soberania nacional, uma vez que pode ser ocupada por qualquer “inimigo da pátria”; é necessário dominar a

natureza, pois só assim haverá desenvolvimento no sentido estrito do termo, seguindo a proposição baconiana de que é necessário dominar a natureza, para que esta sirva aos homens.

Devemos citar também ideologia do preenchimento do “vazio demográfico”: era necessário habitar a Amazônia para integrá-la à Nação Brasileira. Neste contexto surge o Plano de Integração Nacional. Surge a Transamazônica.

A Rodovia Transamazônica é, até o presente momento, o totem (e também tabu) de uma Odisseia inacabada. Aqueles que necessitam deslocar-se para a cidade de Altamira (PA), por exemplo, compreendem bem o que é a incompletude da referida Odisseia. Tomando “fim” como objetivo, meta, ao modo do *telos* aristotélico, percebe-se que o “fim” da construção da rodovia não logrou êxito, pois a tão propagandeada integração pela estrada jamais ocorreu. Tornou-se uma nuvem de poeira, nos períodos sem chuva, e um mar de lama, nos períodos chuvosos.

De acordo com o discurso oficial do governo militar da década de 1970, a Rodovia Transamazônica supostamente integraria a capacidade técnica das regiões sul, sudeste e centro-oeste, consideradas desenvolvidas, à região norte, cuja população era considerada ignorante e indolente e, portanto, incapaz de produzir cultura e de lidar com os recursos naturais. Segundo Souza (2012, p. 22):

A ideia de progresso povoava discursos de políticos, intelectuais e jornalistas desde o século XIX e que se estendeu pelo século XX de diferentes formas, servindo de mote e direcionamento para vários projetos, mas seguindo a mesma lógica: desenvolver e ocupar a Amazônia, ignorando ou prejudicando as populações nativas em seus modos de vida.

A referida ideia de progresso que norteou as políticas de migração para a região amazônica baseou-se no estereótipo do homem do norte como incapaz de produzir cultura. Tal ideia não poderia ser mais equivocada. Trilhando os argumentos de Loureiro (2002), podemos dizer, tanto no que se refere à metrópole ou ao interior, que a cultura é o elemento e o meio no qual todo homem, enquanto ser social, deve entrar para ser, ou vir a ser, produzir a paisagem:

Toda paisagem é um produto da cultura e uma das condições nessa totalidade com que esta envolve o homem. Diante dos olhos, guardada na memória afetiva, idealizada pela saudade, a paisagem é a conversão da natureza em sentimento. É uma perspectiva, um modo de ver, a escolha do objeto, o mundo habitado pela sensibilidade em sua aparência humanizada. A aparência torna-se essência. Nessa linha, a paisagem, é a natureza incorporada na alma e na cultura. Aí se tem uma experiência estética, uma vez que é pela paisagem que a natureza atrai sobre sua forma a contemplação e expressa a significação sensível. A paisagem é a natureza como cenário da cultura. (LOUREIRO, 2002, p. 141)

Nossa intenção aqui não é, de forma alguma, a construção de uma imagem idílica do homem amazônico, muito menos de apresentá-lo como “bom”, em contraposição ao “mau” capitalista. Tal empreendimento seria tolo e equivocado. Entretanto, mais equivocado é presumir que o capitalismo trouxe cultura para uma região dela desprovida. Havia cultura no território amazônico antes da chegada do grande capital, que, progressivamente, a mutilou.

Em outras palavras, o ponto comum das diversas políticas migratórias para a Amazônia foi o de ignorar ou prejudicar as populações tradicionais e seus modos de vida. Silva (2006)³, destaca a importância estratégica da cidade de Marabá para o governo militar, ao analisar que, em 1970, “o município foi declarado Área de Segurança Nacional (Decreto-Lei nº1.131, de 30/10/1970” (2006, p. 17), condição que se manteve até o término da ditadura militar, em 1985. A autora prossegue:

Além da região ser estratégica para a política de integração, ela foi o ambiente da Guerrilha do Araguaia, resultando numa presença ostensiva das tropas do Exército Brasileiro. Também em 1970 foi criado o Programa de Integração Nacional (PIN) que, dentre outras medidas, previa a construção da rodovia Transamazônica, cujo primeiro trecho foi inaugurado em 1971, juntamente com a criação de um posto do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) em Marabá. A prioridade do INCRA era a colonização às margens da Transamazônica (SILVA, 2006, p. 18).

Tal colonização às margens da Transamazônica produziu choques culturais, sobretudo dos novos migrantes (motivados pelo discurso

³ Em sua dissertação de mestrado intitulada *Migração e Cultura no Sudeste do Pará: Marabá (1968-1988)*, a autora analisa os entrecruzamentos e entrecruques culturais resultantes das dinâmicas de migração para a cidade de Marabá e as demais cidades do sudeste do estado, alinhavadas pela Rodovia Transamazônica.

desenvolvimentista vinculado à Transamazônica) com as populações locais, que, em outros ciclos econômicos, a exemplo do ciclo da castanha e da pecuária, estabeleceram-se na região também por processos de migração. Múltiplas concepções de identidade e de cultura relacionaram-se e influenciaram-se intersubjetivamente, todas sob o signo da repressão das liberdades individuais e exploração da força de trabalho.

No caso da cultura amazônica, as diversas formas de colonialismo e capitalismo operaram de modo a estabelecer formas de esquecimento, oriundas de uma desconsideração pela cultura local e pela sobrescrita de novas dimensões simbólicas. No dizer de Loureiro, “O esquecer transforma-se no reprimir” (2002, p. 145).

O autor ainda analisa as relações culturais estabelecidas no contexto da ocupação do território amazônico de forma bastante instigante. Afirma que toda cultura é polifônica, pois possui várias vozes. “Vozes que nasceram com ela como o choro dos recém-nascidos. Vozes que crescem ao longo de sua história” (Idem, p. 146). Além dessas vozes, existem as vozes impostas pelos processos históricos de dominação e conflitos na busca pela hegemonia. O autor parte, em sua análise, das expressões “vozes veladas” e “veludas vozes. Diz Loureiro (op. cit.)

As vozes veladas são as vozes que brotam como expressão imanente da cultura amazônica. As veludas vozes são as que seduzem para abafá-las, na estratégia de se tornarem a única voz.

As veludas vozes provocam ou tentam provocar o esquecimento traumático das vozes veladas, porque são impostas como instrumento de dominação ou acabam operando como tal.

Veludas vozes são da cultura de massa, do “star system”, da publicidade.

Vozes veladas vêm da urbanização devorante, da novelização da linguagem, da sedução de viagens magníficas interditas pelo salário.

A promessa de libertar a Amazônia do passado via integração pelas estradas, neste caso a Transamazônica, não é contemplada pela aquisição de um futuro emancipador. A promessa de emancipação da Amazônia via dominação da natureza não traz um grau maior de liberdade para as populações que ali se encontravam. É a ruptura de diversos modos de vida que se estabeleceram no território amazônico pré-capitalismo, que se configura como uma hipostasia do presente, narrado ideologicamente pelas “veludas vozes”.

É aquilo que Loureiro (2002) chama de uma atualidade não atual da referida região, sempre ansiosa pela novidade, em um tempo sempre acelerado, como a câmera de um filme. Podemos extrapolar a fala do autor e adicionar à categoria de “veludas vozes” a propaganda oficial do Estado Brasileiro em seu papel de facilitação da penetração do grande capital na Amazônia.

A própria construção da Transamazônica é um emblema da relação do Estado com o processo de expansão capitalista. Os desdobramentos da expansão do grande capital no território amazônico geraram o lucro desde seus primeiros passos. Segundo Hébette (1997, p. 43), “o grande sabe que, na aventura, nunca perde. Precisamente porque é grande. Para ele, é uma loteria na qual recupera sempre, pelo menos, a aposta e os juros”. O discurso da propaganda oficial buscava evidenciar o Estado como planejador e executor das obras, mas, na prática eram as empreiteiras que lucravam com a suposta integração nacional. É o que nos mostra Hall (1991), quando afirma que,

embora pessoal militar e engenheiros do Exército participassem, a maior parte das obras coube a empresas privadas. Várias grandes companhias de engenharia obtiveram contratos para se associar à construção da Transamazônica, incluindo a Camargo Correa, Andrade Gutiérrez e Mendes Júnior. No caso da Mendes Júnior, a Transamazônica respondeu por nada menos que 20% de seu movimento anual em 1972.

As empreiteiras traziam de sua matriz os engenheiros, contramestres e operadores de máquinas. Na região amazônica contratavam a mão-de-obra não especializada, barata, desqualificada. Não apenas as vestimentas diferenciavam os que mandavam daqueles que obedeciam. A estética da hierarquia social era também marcada pelas feições: os brancos oriundos do sul e sudeste ordenavam, e os nortistas e nordestinos obedeciam (HÉBETTE, ano, p. 71).

Recorrem inclusive para isso a firmas ou empreiteiros de mão-de-obra – os gatos – para se abastecer. Estes dispõem de escritórios ou simples locais de encontro situados nos mercados de mão-de-obra barata, como no Maranhão ou Piauí. Algumas dessas firmas recrutadoras mantêm verdadeiros depósitos de força de trabalho por eles alojada e alimentada junto aos canteiros da obra onde despejam, de doze em doze horas, no local e no volume certos, os trabalhadores necessários. As condições de trabalho nesses canteiros são extremamente duras e, para conseguir um trabalho que justifique sua estada longe da família,

o trabalhador é obrigado a se submeter a um regime extenuante de horas-extras.

De acordo com PICOLI (2006), o projeto de ocupação da Amazônia nasce com a indumentária da lógica da expansão capitalista, que é fruto da exploração da natureza e da força de trabalho. Basicamente podemos pensar em dois grupos distintos no processo de ocupação da Amazônia: primeiramente, os grupos econômicos que ali se instaram para expandir seus negócios para produzir capitais, e, em segundo plano, quase que literalmente, os despossuídos no processo histórico com sucessivas migrações ao longo de suas gerações, que fazem parte do exército industrial de reserva do país (p. 08).

O que se ostenta na Bandeira Nacional, “Ordem e Progresso”, quando comparado com elementos históricos, nos leva a compreender que sua função está muito mais vinculada a uma fonte de poder econômico, desempenhando tarefas produtivas de conteúdo social que os poderes privados não podem realizar, do que uma função soberana de garantia da ordem (SANTOS, 2002, p. 01). A repressão garante a ordem enquanto prepara o terreno para o progresso do capital, assentando-se na imagem de que o território Amazônico é o vazio a ser preenchido pelo progresso promovido pelo capital.

Quanto mais progrediu a inserção do grande capital na Amazônia, mais as condições de vida das populações locais foram obrigadas a submeter-se à lógica da geração de lucro. Tudo se transforma em mercadorias, desde a terra, as pessoas, a cultura, e, conseqüentemente, a arte.

1.3 Indústria Cultural e Canção Estandarizada

Para compreendermos, do ponto de vista artístico, a crítica à estética do vazio, são necessários os estudos de Theodor W. Adorno, que nos fornecem as ferramentas conceituais para empreendermos nossas análises. Nossas reflexões partem da crítica adorniana à transformação da música autônoma em música de consumo, em mero produto da indústria cultural. Dois textos são fundamentais para nossa análise: o texto “Sobre a música popular” e o excuro da *Dialética do Esclarecimento* intitulado “A Indústria Cultural”. Os livros de Rodrigo Duarte *Mímesis e Racionalidade* (1993), *Adorno, nove ensaios sobre o Filósofo frankfurtiano* (1997) e *Teoria Crítica da Indústria Cultural* (2003) são fundamentais para a compreensão da referida temática.

Em diversos textos Adorno (1985) critica a transformação da arte em objeto de consumo, mas nos detivemos a dois especificamente: “Sobre a música Popular” e o excuro da Dialética do Esclarecimento intitulado “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, pois, nestes, a crítica se delinea detalhadamente. Entretanto, antes de caminharmos na seara da crítica musical adorniana em si, necessitamos examinar, ainda que de forma breve, o conceito de esclarecimento, que será indispensável para a realização da nossa tarefa.

1.3.1 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e o Conceito de Esclarecimento

Antes de iniciarmos nossas reflexões sobre o Conceito de Esclarecimento e sua importância para a compreensão das temáticas relativas à transformação da arte em mercadoria cultural, são necessários alguns avisos. Em primeiro lugar, o foco desta seção do nosso trabalho não é realizar uma discussão sobre rupturas e continuidades no pensamento de Theodor W. Adorno em relação à Dialética do Esclarecimento, pois tal tarefa demandaria um trabalho específico para dar conta da referida discussão. Assumimos, a partir das leituras de Duarte (1993), que, embora o pensamento adorniano não deva ser reduzido à obra redigida com Horkheimer, dela parte em muitas ramificações conceituais, ampliando a discussão a respeito do Esclarecimento.

A Dialética do Esclarecimento (ADORNO & HORKHEIMER, 1985) é, sem dúvida, um dos livros mais importantes para a compreensão do funcionamento da sociedade capitalista no século XX. É um relato em tempo real da corrosão do ideário de uma humanidade livre da violência a partir de uma razão emancipadora, a qual se transformou em um instrumento de dominação e destruição daquilo que deveria preservar, a ideia do homem, como afirmam os autores abaixo:

A doença da razão está no fato de que ela nasceu da necessidade humana de dominar a natureza. Essa vontade de dominar a natureza, de compreender suas 'leis' para submetê-la, exigiu a instauração de uma organização burocrática e impessoal, que, em nome do triunfo da razão sobre a natureza, chegou a reduzir o homem a simples instrumento. Naturalmente, as possibilidades atuais eram inimagináveis nos tempos passados: hoje o progresso tecnológico põe à disposição de todos objetos e bens que antes só existiam nos sonhos

dos utopistas. [...] O progresso dos recursos técnicos, que poderia servir para 'iluminar' a mente do homem, se acompanha pelo processo da desumanização, de tal modo que o progresso ameaça destruir precisamente o objetivo que deveria realizar: a idéia do homem. (REALE; ANTISERI, 1991, p. 846.)

A razão, que deveria ser emancipatória, operou como razão instrumental. Se o progresso do pensamento é sinônimo de liberdade para a humanidade, quanto mais desenvolvimento do pensamento, mais liberdade e a progressiva eliminação da barbárie deveriam ser as consequências. Entretanto, a dinâmica do processo histórico mostrou justamente o contrário: quanto mais progresso técnico, menos liberdade e humanidade para os sujeitos. Adorno, Horkheimer, bem como os demais teóricos que se reuniam no Instituto de Pesquisa Social, em Frankfurt, procuraram responder a seguinte pergunta, que se demonstra cada vez mais atual:

O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie (ADORNO & HORKMEIMER, 1985, p. 11).

O contexto ao qual nos referimos é o da ascensão do nazismo na Europa, e a sua mais virulenta demonstração de barbárie, o campo de concentração de Auschwitz, bem como o da expansão do capitalismo em sua empreitada de dominação, tanto física, quanto psíquica dos sujeitos. Em suma, na Dialética do Pensamento, Adorno, juntamente com Horkheimer, propuseram-se a estudar a autodestruição do esclarecimento. Para tanto, os autores não se dirigiram às mitologias nacionalistas, ou em outras construções mitológicas do mundo moderno, mas ao "próprio esclarecimento paralisado pelo temor da verdade" (Idem, p. 13). Em outras palavras, o esclarecimento já contém em si o elemento que o leva à sua destruição.

É precisamente essa a importância de acolher, no esclarecimento, a reflexão a respeito do mencionado elemento destrutivo/regressivo, pois o pensamento, caso abandone a crítica a respeito do elemento destrutivo do progresso, sela seu destino. "O pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade" (Id, Ibid). Já em 1947, Adorno e Horkheimer (1985) criticavam a fraqueza do poder de compreensão do pensamento a respeito da sociedade, que se apresentava com

uma disposição das massas educadas tecnologicamente a deixar se dominar por um despotismo qualquer, ou ainda a afinidade com a paranoia racista (que na contemporaneidade se dirige aos homossexuais). Os autores prosseguem afirmando que

a naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 15)

Em tal contexto, o indivíduo encontra-se completamente anulado diante dos poderes econômicos, em um período em que o domínio sobre a natureza é elevado a um nível jamais vislumbrado. Quanto mais o indivíduo é servido pelo aparelho a que serve, melhor por ele é provido. Quanto mais há a aparência de um progresso social, mais regride o sujeito na sua humanidade. Por conseguinte, primeiras palavras do Conceito de Esclarecimento afirmam que,

no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 19).

Adorno e Horkheimer (1985) iniciam o capítulo da Dialética do Esclarecimento que trata do conceito de esclarecimento com uma alusão à ideia baconiana de que saber é poder. O entendimento que supera a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada. Neste contexto, a expressão weberiana “desencantamento do mundo” é aplicada como sinônimo de destruição do mito e substituição da imaginação pelo saber. Duarte (1993), ao analisar o conceito de baconiano de domínio da natureza, explica que Bacon condena o conhecimento contemplativo como “indecente”, pois se liga meramente à satisfação da curiosidade do conhecimento, a busca por um prazer que não gera frutos, sobretudo técnicos.

“O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do

mundo” (Idem, p. 20). O custo de tal processo é a autodestruição do esclarecimento, pois só o pensamento que dirige a violência a si próprio é suficientemente duro para destruir os mitos. Em suma, o que os homens pretendem aprender com a natureza é empregá-la para a ela dominar, e também aos demais homens.

O esforço humano para controlar o ambiente natural se volta contra a humanidade, pois a consequência do domínio da natureza é o surgimento de uma realidade inteiramente despida da natureza originária, que se apresenta como naturalidade alienada. Em outras palavras, a natureza reprimida retorna de forma violenta para destruir a ideia de civilização, cujo surgimento assentou-se na repressão da natureza.

Se a radicalização do que fora acima exposto é a existência de uma sociedade capitalista tardia totalmente mediatizada pela técnica, podemos afirmar que, seguindo as análises de Costa (2001), o empobrecimento progressivo das massas intensifica-se cada vez mais. Em tal contexto, dir-se-ia

Na Aldeia Global, o fascínio exercido pela imagem, a velocidade com que as mercadorias simbólicas circulam nos circuitos e nas consciências humanas referem-se ao controle da percepção humana, às mudanças de apreensão da realidade mediata, à (des)integração de culturas. (LOUREIRO, 2002, p. 152)

A desintegração das culturas locais e sua substituição pelas formações culturais de cunho capitalista afetam a própria percepção de tempo do sujeito. Para além da geração de lucro para o capital, não se aproveita mais o tempo. O trabalho e seu suposto oposto, o hobby, são faces da mesma moeda. O sujeito trabalha quando trabalha e trabalha quando se diverte, tamanho é o alcance do poderio do Todo sobre o indivíduo no contexto da barbárie triunfal do mundo livre dos mitos⁴. Loureiro (2002), ao se referir ao território amazônico, descreve que,

quando viajamos hoje pelos rios da Amazônia, especialmente no Pará, constatamos que uma nova palmeira incorporou-se à paisagem ribeirinha. É a antena parabólica. A palmeira parabólica. Uma nova paisagem que acrescenta atrás de si outra dimensão à encantaria. Uma encantaria que não está mais no fundo do rio nem na floresta (2002, p. 143)

⁴ Mais à frente nos aprofundaremos na discussão sobre o tempo livre

Precisamos esclarecer que a intenção do autor citado acima não é tratar a presença da antena parabólica nos rios da amazônicos como um símbolo da destruição das culturas locais pela universal expansão do capitalismo, mas como evidência do convívio inevitável do novo com o tradicional. No contexto do presente estudo, a imagem da palmeira tecnológica possui uma grande utilidade para nossa análise, pois apresenta uma ilustração emblemática, oriunda da Amazônia, para o processo do esclarecimento: as palmeiras de açaí, que compõem a paisagem da beira do rio, são progressivamente substituídas pelas antenas.

Loureiro (2002) caracteriza a relação do homem amazônico com o rio como mitológica, fruto da encantaria, que transcende as relações de cunho material com a água, que não são poucas, pois tais sujeitos locomovem-se pelo rio, alimentam-se do rio, lavam suas roupas e louças no rio, em suma, nele vivem e morrem. No entanto, tais sujeitos percebem que há uma outra realidade que lhes estimula um estado de alma diferente, que lhes permite olhar o rio de modo mágico, com a capacidade de transmutá-lo em algo pleno de um mistério encantatório “capaz de fazer desse rio uma realidade simbólica sensível e que se revela como uma finalidade sem fim” (LOUREIRO, 2002, p. 117). Tal processo não escapa à totalidade.

Progressivamente, os mitos produzidos no rio também caem, vítimas do esclarecimento. Substitui-se a relação primitiva com a natureza pelo consumo de produtos culturais, trazidos para o lar do homem ribeirinho pelo aparato tecnológico das antenas e seus receptores, analógicos ou digitais, transformando os sujeitos em meros receptores e reprodutores da cultura de massa. Os mitos ribeirinhos dão lugar à mitologia dos filmes, seriados, telejornais e das novelas.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 20), quer quando se referem à atitude de Xenófonos de zombar da multidão de deuses porque estes eram iguais aos homens ou ao positivismo lógico, que invalida as palavras utilizadas na linguagem ordinária como moedas falsas, que “é melhor substituir por fichas neutras”, analisam que, para o esclarecimento, o mundo apresenta-se como caos, e a síntese, salvação. Em outras palavras, ao esclarecimento cabe a tarefa de não permitir qualquer elemento que escape do processo de desencantamento do mundo:

trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade. A causa foi apenas o último conceito filosófico que serviu de padrão para a crítica científica, porque ela era, por assim dizer, dentre todas as ideias antigas, o único conceito que a ela ainda se apresentava, derradeira secularização do princípio criador. (Idem, p. 21)

Os autores analisam que tal radicalização da necessidade de destruição do que era considerado irracional pelo pensamento, torna-se, ela mesma, irracional. Na busca de eliminar o último vestígio da mitologia, o esclarecimento, ao modo de um ato falho, esquece-se de que o próprio mito apresenta-se como desencadeador da necessidade racional de dominar a natureza. O poderio, que os homens buscaram, desde os primórdios da história, para subtrair-se à necessidade natural, volta-se contra eles em um período no qual nunca se imaginou haver tanto controle sobre a natureza mediante a técnica. (DUARTE, 1993, p. 60).

“Os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 23). Relatar, denominar e dizer a origem são características do mito, mas também o são expor, fixar e explicar. Reforça-se esta tendência com o registro e a coleção dos mitos, que deixam de ser relato para se tornarem doutrina. Um elemento que nos aponta no mito uma ponte para a explicação racional é-nos apresentado pelos autores no processo do ritual: em todo ritual há uma representação dos acontecimentos, assim como do processo que se pretende influenciar pela magia, o que já é um processo de abstração.

Quando refletem a respeito de tal questão, os autores analisam que

esse elemento teórico do ritual tornou-se autônomo nas primeiras epopeias dos povos. Os mitos, como os encontraram os poetas trágicos, já se encontram sob o signo daquela disciplina e poder que Bacon enaltece como o objetivo a se alcançar. O lugar dos espíritos e demônios locais foi tomado pelo céu e sua hierarquia; o lugar das práticas de conjuração do feiticeiro e da tribo, pelo sacrifício bem dosado e pelo trabalho servil mediado pelo comando. As deidades olímpicas não se identificam mais diretamente aos elementos, mas passam a significá-los. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 23)

O trajeto em direção à radical dominação da natureza inicia-se nos próprios mitos, como apontam os autores na citação acima. A progressiva

substituição da natureza por suas representações já aponta para o que mais tarde será a neurótica busca por resquícios da mitologia a serem destruídos. Quando o mito se converte em esclarecimento e a natureza em mera objetividade, os homens pagam o preço pelo aumento de seu poder (adquirido pelo saber) que é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder, ou seja a natureza:

o esclarecimento se comporta com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna-se para ele (grifo dos autores). Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (Idem, p. 24)

O trajeto do esclarecimento para a constituição do sujeito dominador da natureza é marcado pela existência da semente de sua destruição. Na magia isto ocorre pela mimese, e na ciência através do distanciamento progressivo em relação ao objeto. O processo de dominação do objeto pelo sujeito, que ocorre através da negação de tal objeto, nega também o sujeito, pois este se constitui objetivamente. Ao negar que há muito do objeto no sujeito, o pensamento mutila-se a si mesmo. A busca pelo sempre idêntico nega a pluralidade, preparando o terreno para a barbárie:

A horda, cujo nome sem dúvida está presente na organização da Juventude Hitlerista, não é nenhuma recaída na antiga barbárie, mas o triunfo da igualdade repressiva, a realização pelos iguais da igualdade do direito à injustiça. O mito de fancaria dos fascistas evidencia-se como o autêntico mito da antiguidade, na medida em que o mito autêntico conseguiu enxergar a retribuição, enquanto o falso cobrava-a cegamente de suas vítimas. Toda tentativa de romper as imposições da natureza rompendo a natureza, resulta numa submissão ainda mais profunda às imposições da natureza. Tal foi o rumo tomado pela civilização europeia. (Idem, p. 26)

Adorno e Horkheimer analisam que os homens, no contexto do pensamento ocidental, receberam o seu eu como propriedade de cada um, diferente de todos os demais, para que se tornem cada vez mais iguais. A exemplo do nazismo, a unidade da coletividade manipulada consiste justamente na negação de cada indivíduo. Isto ocorre porque a abstração, o principal instrumento do esclarecimento, relaciona-se com seus objetos do mesmo modo que o destino, por ele eliminado, através da inevitável liquidação dos indivíduos.

O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. Aquilo que os autores chamam de “pura imanência do positivismo” (Idem, p. 29), é analisado como um tabu universal. “Nada pode ficar de fora, porque a simples ideia do ‘fora’ é a verdadeira fonte da angústia” (Id, ibid). Neste sentido, a natureza não deve mais ser influenciada pela assimilação, mas assimilada pelo trabalho, como sinônimo da dominação técnica. De acordo com os autores,

assim como as primeiras categorias representavam a união da tribo organizada e seu poder sobre os indivíduos, assim também a ordem lógica em seu conjunto – a dependência, o encadeamento, a extensão e a união dos conceitos – baseia-se nas relações correspondentes da realidade social, da divisão do trabalho. Só que, é verdade, esse caráter social das formas do pensamento não é, como ensina Durkheim, expressão da solidariedade social, mas testemunho da unidade impenetrável da sociedade e da dominação. (Idem, p. 34)

Há uma equivalência histórica entre o desenvolvimento do pensamento esclarecedor e as formas de dominação social, segundo os autores acima citados, e tal relação expressa-se da seguinte forma: a dominação justifica-se como forma de proteção e conservação dos sujeitos. Dito de outra forma, a dominação dá consistência e força ao todo social no qual se estabelece, eliminando, progressivamente, o individual, o particular. Tudo o que é particularmente determinado é visto pelo pensamento esclarecedor como resquício de mitologia, que deve ser excluído, e substituído pelo factual, fetiche do positivismo. Os autores afirmam que

A dominação da natureza traça o círculo dentro do qual a Crítica da Razão Pura (grifo dos autores) banuiu o pensamento. Kant combinou a doutrina da incessante e laboriosa progressão do pensamento ao infinito com a insistência em sua insuficiência e eterna limitação. Sua lição é um oráculo. Não há nenhum ser no mundo que a ciência não possa penetrar, mas o que pode ser penetrado pela ciência não é o ser. (ADORNO & HORKEIMER, 1985, p. 38)

A revolução copernicana operada no pensamento ocidental por Kant, que é a de pensar o sujeito do conhecimento não em sua referência a objetos, mas analisar primeiramente sua estrutura cognoscente (que bane o pensamento da função de conhecer, ao estabelecer o entendimento como faculdade de conhecimento, paga uma cara conta, segundo os autores. Nada sobra do sujeito senão o “eu penso” eternamente igual que deve acompanhar todas as

representações da realidade.

O suposto triunfo da racionalidade objetiva tem como ônus a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado:

O horror mítico do esclarecimento tem por objetivo o mito. Ele não o descobre meramente em conceitos e palavras não aclarados, como presume a crítica da linguagem, mas em toda manifestação humana que não se situe no quadro teleológico da autoconservação (...) O eu que, após o extermínio metódico de todos os vestígios naturais como algo de mitológico, não queria mais ser nem corpo, nem sangue, nem alma e nem mesmo um eu natural, constituiu, sublimado num sujeito transcendental ou lógico, o ponto de referência da razão, a instância legisladora da razão. (ADORNO & HORKHEIMER, p. 41)

A busca pela autoconservação, tanto na esfera do conhecimento quanto na do trabalho, está envolvida com a insana necessidade de dominação da natureza, tanto interna, quanto externa (DUARTE, 1993, p. 13). O eu, sobre o qual se sustenta o peso da totalidade através de sua anulação, deve eliminar tanto o mito quanto a busca pelo prazer. Isto se reflete na alienação do sujeito tanto no processo do conhecimento, quanto no trabalho e na arte, pois realiza a cisão com o objeto, que, segundo Adorno (1995), o constitui.

O encontro de Ulisses com as sereias, proto-história do processo de formação do sujeito no contexto do esclarecimento, antecipa tal processo de alienação: ao proprietário da nau é permitido ouvir o canto, amarrado ao mastro, longe de uma experiência de fato com o objeto (COSTA, 2002). Aos remadores, cujos ouvidos foram tapados astuciosamente com cera a mando de Ulisses, não é permitida a fruição com o objeto estético, realizando o trabalho coercitivamente.

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985),

o progresso reservou a mesma sorte tanto para a adoração quanto para a queda do ser natural imediato: ele amaldiçoou do mesmo modo aquele que, esquecido de si, se abandona tanto ao pensamento quanto ao prazer. O trabalho social de todo indivíduo está mediatizado pelo princípio do eu na economia burguesa; a um ele deve restituir o capital aumentado, a outro a força para um excedente de trabalho. Mas quanto mais o processo da autoconservação é assegurado pela divisão burguesa do trabalho, tanto mais ele força a auto-alienação dos indivíduos, que têm que se formar no corpo e na alma segundo a aparelhagem técnica. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 41)

A reificação do sujeito através do processo técnico elimina a plurivocidade

remanescente do pensamento mítico, mas também as demais formas de significação, pois a razão se tornou uma ferramenta administrativa da aparelhagem econômica global. É usada como uma ferramenta-mestra, na geração de outras ferramentas de dominação. A formação dos sujeitos passa a ser, na verdade uma semiformação ou formação danificada, que elimina o potencial crítico e criativo dos sujeitos, eliminando a necessidade da reflexão, transformando-o em cidadão-cliente. (LOUREIRO & DELLA FONTE, 2003, p. 60).

É neste sentido que nos interessamos pela reflexão sobre o homem amazônico e, mais especificamente, pelos sujeitos membros da M.H.C. Mesmo o espírito totalizador da destruição da subjetividade e da capacidade criativa dos sujeitos não foi capaz de destruir a consciência do lugar social de onde partem as composições dos referidos sujeitos. Passemos agora à análise do conceito de canção estandardizada, que também é de fundamental importância para nossas reflexões.

1.3.2 Sobre a Canção Estandardizada

No artigo “Sobre a música popular”, Adorno critica a estandardização da música, partindo da ideia de que “música popular” significa o mesmo que música comercial, música padronizada com o fim de gerar lucro para o capitalismo. Adorno nos mostra que

Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o chorus [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota” (ADORNO, 1997, p.122)

O autor afirma que tal estandardização não afeta apenas a música para dançar, mas as canções de ninar, canções, familiares, lamentos por uma garota perdida, etc. Os pilares harmônicos das canções de sucesso (hits), ou seja, o começo e o final de cada parte, possuem como finalidade reiterar o esquema padrão, que enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, evitando as complicações, inibindo a reflexão a respeito do fenômeno musical. Não há

espaço para a inventividade ou criatividade, apenas para o reconhecimento da canção de sucesso. Adorno afirma que até os detalhes da música popular são estandardizados.

A totalidade que poderia alcançar a obra de arte é substituída pelo fetiche dos detalhes:

Os próprios detalhes não são menos padronizados do que a forma. E há toda uma terminologia para eles, como break, blue chords, dirty notes. A estandardização deles é, no entanto, algo diferente da estrutura geral. Não é aberta como essa última, mas escamoteada atrás de uma fachada de “efeitos individuais”, cujas prescrições são manipuladas como um segredo de especialistas, por mais que esse segredo esteja aberto aos músicos em geral. Esse caráter contrastante da padronização do todo e da parte proporciona um cenário rudimentar, preliminar, para o efeito sobre o ouvinte (ADORNO, 1997 p. 121)

Em outras palavras, o principal efeito da relação entre a estrutura geral e o detalhe apresentada na citação acima é o de que o ouvinte passa a ter reações mais fortes para a parte do que para o todo, uma vez que sua captação do todo não reside na experiência viva dessa peça concreta de música que acabara de ouvir, pois o todo é preestabelecido e previamente aceito, antes mesmo de começar a real experiência da música. O todo social determinado pelo capitalismo tardio determina a experiência do ouvinte-espectador com a música estandardizada.

Em contraposição à música estandardizada, o autor apresenta a música séria, caracterizada da seguinte forma: “Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical. (Adorno, 1997 p.122).

O autor utiliza como exemplo a introdução do primeiro movimento da “Sétima sinfonia”, de Beethoven, pois nela, o segundo tema, em dó maior, só alcança o seu verdadeiro significado a partir do contexto. Em outras palavras, somente através do todo ele adquire sua única qualidade lírica e expressiva. Isto não ocorre na música popular. O sentido musical não seria de forma alguma afetado se qualquer detalhe fosse omitido ou retirado do contexto, pois o ouvinte pode suprir a estrutura da canção, uma vez que ela é um mero automatismo musical. (ADORNO, idem, p. 123). Em outras palavras, naquilo que Adorno chama de “boa música séria”, o detalhe contém o todo e leva à exposição do

todo. Na música estandardizada, o detalhe não tem qualquer influência sobre o todo, que se mostra como uma estrutura extrínseca.

A estandardização estrutural da música popular busca reações estandardizadas. Isto quer dizer que a audição da música popular é manipulada tanto por aqueles que a promovem quanto por sua própria natureza inerente, “num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal” (ADORNO, 1994, p. 123). Não só a música, como a individualidade se tornam fetiche.

Segundo Duarte,

Entre os muitos fetichismos produzidos por essa sociedade, temos o da individualidade. Conforme citei anteriormente, é próprio do fenômeno do fetichismo que o ser humano se submeta ao domínio de algo a que ele atribui poderes. No caso do fetichismo da individualidade, o que ocorre é que em vez de a individualidade ser considerada fruto de um processo educativo e autoeducativo deliberado, intencional, ela é considerado algo que comanda a vida das pessoas e, em consequência, comanda as relações entre as pessoas e a sociedade. (DUARTE, 2004, p. 11)

A citação acima é extremamente oportuna, uma vez que a referida individualidade fetichizada, que é artificialmente produzida, é transmitida pelo capitalismo aos indivíduos como algo natural e pré-existente. É uma vida conquistada pela escravidão ao objeto que passa a ser a verdadeira vida humana. “Tem origem, assim, uma contradição entre a vida real, considerada como irreal, e a vida ilusória, considerada real”. (RESENDE, 2009, p 111).

Soma-se à contradição de que o homem não é completamente consciente de suas ações e produtos o fato de que ele não é consciente de sua própria consciência, tomando o irreal, o fantasmagórico, o místico, como a própria realidade.

Para o ouvinte, a padronização da música, que é algo prévia e artificialmente dado, torna-se algo natural e fundamentalmente integrante de sua experiência estética, que é progressivamente empobrecida e substituída por elementos mercadológicos. Tal crítica se desdobra nos textos específicos sobre a Indústria Cultural.

1.3.3 Sobre a Indústria Cultural

Adorno parte do conceito de esclarecimento (*aufklärung*) para desenvolver sua crítica à racionalidade ocidental. O autor afirma que só o pensamento duro o suficiente para mutilar-se é que pode superar os mitos e dominar a natureza, o que desmistifica o projeto inicial do esclarecimento, que era libertar os homens do medo e investi-los na condição de senhores da terra (1985, p.19). Em outras palavras, a história do conceito de progresso no sentido da dominação da natureza é a história da autodestruição da razão. Podemos afirmar que o sul e sudeste paraenses não escapam a tal dinâmica histórica.

Tal autor utiliza o termo capitalismo tardio para referir-se à conjuntura (meados do século XX) de um sistemático sufocamento da capacidade crítica do sujeito. A indústria cultural, conceito cunhado a quatro mãos com Max Horkheimer é a ferramenta através da qual o sujeito é dominado tanto no corpo quanto no pensamento. Grosso modo, tal indústria substitui a possibilidade da fruição estética decorrente do contato com a obra de arte pelo ato de consumir, isto é, de comprar um produto cultural. O espectador torna-se consumidor.

De acordo com Adorno, o conceito kantiano de belo como “finalidade sem fim” (KANT, 2009) é desprezado a despeito da esfera do consumo:

Em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção. A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada do sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado pelo esquematismo da produção. A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 117)

A citação acima remete-se ao esfacelamento da capacidade crítica do sujeito, que na indústria cultural é substituída pela pura e simples recepção passiva de produtos que em nada se vinculam às possibilidades criativas do sujeito.

Adorno (1999, p. 65) afirma que no esquematismo kantiano o

entendimento possui a estrutura categorial para receber e transformar em objeto do conhecimento a multiplicidade dos elementos da intuição, o que, no campo estético, configura-se como a livre associação de tais elementos sensoriais para a criação belo da obra de arte, ou seja, finalidade sem fim, fruição no sentido estrito do termo. A indústria cultural decifra tal esquematismo, assumindo para si a função outrora ocupada pelo sujeito, danificando ao máximo o conceito de gosto, levando o sujeito, no caso da música, à regressão da audição (ADORNO, 1999, p. 66).

O que seria a fruição da obra de arte é agora o simples reconhecimento desta, uma vez que a canção de sucesso não é a mais bela ou a mais densa, mas a que *ad nauseam* é executada nas emissoras de rádio ou na televisão. No contexto da cidade de Marabá, nossa convivência com os músicos, integrantes de bandas de rock ou não, sempre proporcionou intensos debates a respeito da referida temática. Muitos músicos deixaram suas atividades artísticas de composição para integrarem bandas de música comercial, nas quais tocam músicas de sucesso. Gostar ou não gostar da música que se toca e que se ouve é irrelevante.

Em “O Fetichismo da música e regressão da audição”, Adorno (1999) afirma que, se indagarmos alguém sobre se gosta ou não de determinada música de sucesso, o mínimo de consciência nos adverte que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa se exprima em termos de gostar e não gostar:

Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. (Idem, 1999, p. 66)

Ao sujeito não é mais permitida a reconciliação com a natureza, em sentido psicanalítico, através da obra de arte, ou do sonho. A indústria cultural agora assume a função de fábrica de sonhos, usurpando do sujeito até o último reduto a ele conferido pelos estudos psicanalíticos, a saber, o terreno onírico (ADORNO, 1985, 118) . Adorno prossegue em sua crítica ao questionar para quem realmente a música de entretenimento serve como entretenimento, pois ao invés de entreter, tal música

contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. (Idem, 1999, p. 67)

Entretanto, se a indústria cultural é o elemento pelo qual o capitalismo tardio tende a suprimir o potencial crítico e criativo do indivíduo, a arte é o campo no qual há a possibilidade de resistência do sujeito em relação a tal processo. Embora a tendência geral seja a deformação cultural do indivíduo, através da obra de arte autônoma este pode escapar de tal processo. A arte autônoma, segundo Adorno (1985), pode novamente estabelecer a tensão entre a obra artística e a realidade social. Conforme Duarte (2003, p. 56),

O 'servir à verdade' das obras de arte se manifesta em sua promessa de felicidade, que, mesmo não constituindo em si mesma a reconciliação propriamente dita, permite uma 'reprodução ampliada do espírito' (grifo do autor), i.e., um aprimoramento intelectual que se choca frontalmente com a menoridade eterna proposta – quando não imposta – pela indústria cultural. Através da arte apreende-se a possibilidade de um universal não coercitivo. (grifo do autor)

Adorno diferencia a “falsa universalidade” da “correta universalidade”, afirmando que a primeira afasta cada vez mais o indivíduo da obtenção do prazer prometido por seus produtos, estabelecendo o consumo como regra universal, identificando a arte com o sistema social o qual tende reproduzir. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 122). A verdadeira universalidade está vinculada à capacidade do objeto artístico, algo singular, produzir universalmente o prazer da fruição da obra de arte, resgatando a possibilidade da crítica social no campo estético, recuperando o local tanto do criador, quanto do espectador.

Ora, se a crítica de Adorno dirige-se à pobreza estética das canções padronizadas cujo foco central é a manutenção do status quo, a história da música popular brasileira (aqui diferente das músicas para o mero consumo) caminha na contramão de tais análises, estabelecendo, inclusive, o status de poesia às canções do referido gênero, o que é impensável para a música popular americana exclusivamente comercial (BURNETT, 2011, p. 169). O letrista-poeta é também aquele que busca recuperar a tensão da obra de arte em relação à realidade de supressão da liberdade do sujeito, no contexto da ditadura militar,

por exemplo.

No contexto amazônico, o espectador-consumidor é submetido às variações mercadológicas da música comercial, oriunda sobretudo do eixo Rio-São Paulo, aguardando o novo *hit* do “verão” ou do carnaval. A M.H.C., como veremos adiante, posiciona-se de uma forma muito peculiar diante de tal processo.

2 CRÔNICAS DO INFERNINHO

Este capítulo tem como foco a descrição da relevância da escolha da temática ora discutida, bem como das motivações que nos levaram à sua escolha. Descreve também o tipo de pesquisa desenvolvida, que é o estudo do caso da banda de punk rock Marabaense M.H.C. Tal capítulo finaliza-se com uma descrição do campo de pesquisa e uma breve história da banda estudada, já apontando, em tal histórico, perspectivas de análise de suas práticas artísticas como resistência à estética do vazio.

2.1 Motivações da Pesquisa

O presente estudo possuía como foco examinar as composições de algumas bandas de Rock da cidade de Marabá, partindo da perspectiva da identificação de vetores de resistência à padronização estética imposta pela indústria cultural. Os elementos de barbárie presentes na inserção do capitalismo nessa cidade, como em todo o território amazônico, apresentam aspectos históricos que se configuram como influências na concepção das críticas presentes nas canções produzidas pelas bandas locais.

Conforme avançamos na leitura das referências deste trabalho, em destaque para as pesquisas de Morbach (1997), além das preciosíssimas contribuições da Banca de Qualificação, detectamos a categoria de estética do vazio, presente no capítulo 01 deste estudo. Isto direcionou com mais precisão nosso foco de análise, que não pode prescindir do objetivo anterior, pois é por ele integrado, levando-nos a reformular a pergunta de pesquisa: como as práticas estéticas da banda de rock marabaense M.H.C. configuram-se como resistência à estética do vazio?

Escolhi a presente temática em virtude da proximidade com o objeto a ser estudado, uma vez que atuo como músico na cena marabaense, o que me possibilitou e possibilita travar de perto diversos debates com os outros músicos da cidade. Desde o ano de 2003, quando mudei de Belém do Pará para Marabá, notei a presença muito forte da crítica às consequências socioculturais da implementação do modo de produção capitalista nesta cidade, bem como na

região sul e sudeste paraense. Com o passar do tempo, a necessidade de empreender um estudo científico de tal fenômeno me encaminhou para a seleção do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia - PDTSA.

Tratamos da presença do grande capital na Amazônia como um aspecto da expansão do capitalismo em escala global. A criação e propagação da estética do vazio não é ocasional. Faz parte de um processo histórico muito maior. Neste sentido, não podemos ignorar as contribuições que os pensadores da Teoria Crítica construíram a respeito do tipo de sujeito formado em tal processo (o de expansão do capitalismo em escala global).

Adorno & Horkheimer (1985), no texto “Sobre a Nova Edição Alemã” da *Dialética do Esclarecimento*, afirmam que

Os conflitos no Terceiro Mundo, o crescimento renovado do totalitarismo não são meros incidentes históricos, assim como tampouco o foi, segundo a “Dialética”, o fascismo em sua época. O pensamento crítico, que ao se detém nem mesmo diante do progresso, exige hoje que se tome partido pelos últimos resíduos de liberdade, pelas tendências ainda existentes a uma humanidade real, ainda que pareçam impotentes em face da grande marcha da história. (p. 09)

O trecho supracitado, quando se refere ao Terceiro Mundo, nos autoriza e remete à reflexão a respeito da presença da cultura capitalista na Amazônia como uma característica do avanço global do capitalismo e de seus tentáculos. Ao mesmo tempo nos convida a resistir criticamente, mesmo que pareça inevitável e irreversível, ao processo de esfacelamento da liberdade criativa e de pensamento dos sujeitos. Em uma época de reificação dos sujeitos e da transformação da arte em mercadoria, processo que não se configura como uma novidade histórica, é necessário manter a crítica, ainda que esta seja apenas uma centelha em meio às sombras da ideologia da cultura de massa.

De acordo Loureiro & Della Fonte (2003), existe uma expansão da lógica da mercadoria para o âmbito das vivências culturais, centrada na construção de um determinado modelo de formação humana, baseado na “regressão dos sentidos, resignação do pensamento, repetição e homogeneização dos indivíduos” (*Idem*, p. 51). Utilizando um termo adorniano, tal contexto refere-se à formação danificada, que é o espírito conquistado pelo fetiche da mercadoria,

processo que não equivale à pura e simples ignorância ou falta de conhecimento, pois o indivíduo recebe a formação, mas esta é direcionada para o esfacelamento de sua capacidade crítica.

Em outras palavras, a produção cultural destinadas às massas, que se traveste de cultura popular, não é engendrada pelos sujeitos, ao passo que estes se tornam apenas consumidores em tal processo. O referido processo contém algo de nefasto, pois transmite aos indivíduos a ilusão de que estes podem escolher entre este ou aquele produto, mas estes já estão previamente determinados. Ainda segundo Loureiro & Della Fonte (2003),

a indústria cultural expressa a dinâmica da mercantilização da cultura na sociedade capitalista, na qual a indústria e a racionalidade da produção modificam o processo de criação cultural e conferem uma homogeneidade de padrão que perpassa os diferentes veículos culturais (*Idem*, p. 55).

Ou seja, a indústria cultural disponibiliza às massas um sem-número de bens simbólicos, com a dupla promessa da fruição e da formação cultural plena que, em última análise, serve apenas para perpetuar o *status quo*. A canção de sucesso promete o prazer estético, mas seu efeito é a regressão da capacidade da fruição musical no indivíduo, e a exaltação da realidade social como algo miticamente inevitável (ADORNO, 1999).

Com o sacrifício daquilo que diferenciava a lógica da obra da lógica do sistema social, o a fruição estética é substituída pelo fetiche da mercadoria. Tal mercadoria encobre as características sociais do trabalho ao apresentá-las como características dos próprios produtos. “O fetiche se expressa de modo inequívoco. Oculta, na mercadoria, todo um sistema de relações sociais fundadas na exploração do trabalho humano” (LOUREIRO & DELLA FONTE, 2003, p. 56). O fetiche da mercadoria oculta o processo de exploração do trabalho humano, ao mesmo tempo em que naturaliza as relações de desigualdade e gera, em tal processo, sujeitos cada vez mais distantes do desenvolvimento de reflexões críticas a respeito da referida realidade.

Além do que fora acima exposto, a dinâmica histórica de inserção do grande capital na região amazônica, em destaque ao sudeste paraense e à cidade de Marabá, criou uma estética do vazio, permeada por imagens da

Amazônia como uma terra sem homens. A propaganda oficial de incentivo à migração para a Amazônia, como afirma Loureiro (2002), com suas veludosas vozes, transformou a fala dos homens e mulheres amazônicos em vozes veladas, em sujeitos invisíveis.

Tal é a necessidade desta pesquisa: lançar um olhar crítico a tal processo, em uma reflexão a respeito de como os artistas marabaenses, amazônicos, portanto, resistem a tal processo de invisibilização histórica. Para tanto, foram necessários determinados procedimentos metodológicos, a fim de coletar dados e construir ferramentas de análise.

2.2 Elaboração do Repertório

Desde o projeto apresentado para a seleção da turma de 2013 do PDTSA, os procedimentos metodológicos propostos enquadravam-se no conceito de pesquisa qualitativa (GUERRA, 2006; MENGA & LÜDKE, 1986). Nossa proposta de estudar o rock marabaense em suas relações com elementos da cultura capitalista implantada na região sul e sudeste do Pará, bem como das táticas de resistência cultural empreendidas pelos sujeitos que se inserem na dinâmica de tal gênero perpassa a ideia de que o rock praticado na referida cidade é cultura popular, praticada por homens ordinários (CERTEAU, 1998, p. 71).

O critério adotado para selecionar as bandas cujas composições seriam objeto de análise era o seguinte: escolheríamos as bandas de rock que possuem trabalho autoral, ou seja, suas próprias composições, cujas letras tratam criticamente do contexto de exploração capitalista da Amazônia como um todo, sobretudo na região sul e sudeste do Pará. Até o momento da Qualificação desta dissertação, as bandas a serem analisadas seriam: *Teatro de Quimera*, *Lady Murphy*, *Prima Matéria* e *M.H.C*

Entretanto, a dinâmica da pesquisa nos direcionou para um estudo de caso. André (2005) explica que o estudo de caso não é um método específico de pesquisa, mas uma forma particular de estudo. A autora afirma que

Em geral, as técnicas de coleta de dados nos estudos de caso são as usadas nos estudos sociológicos ou antropológicos, como por exemplo: observação, entrevista, análise de documentos, gravações, anotações de campo, mas não são as técnicas que definem o tipo de estudo, e sim o conhecimento que dele advém (idem, p. 16)

Neste sentido, o estudo de caso não se caracteriza como um método específico, mas um tipo de conhecimento, pois é exatamente a escolha do objeto a ser estudado. Uma questão central neste debate é o conhecimento derivado do caso, isto é, o que se aprende ao estudar o caso. André (2005) citando Merriam (1998), explica a especificidade do estudo de caso ao afirmar que ele é mais concreto, pois se configura como um conhecimento que encontra eco em nossa experiência, mais contextualizado, pois se diferencia do conhecimento abstrato e formal derivado de outras formas de pesquisa, mais voltado para a interpretação do leitor, e baseados em populações de referência (p. 17).

A banda selecionada para a realização do trabalho de campo foi a M.H.C., que nos apresentou uma vasta produção autoral, cujos temas são, eminentemente, a situação do homem amazônico após a implementação do grande capital na Amazônia.

Nossos primeiros contatos com a M.H.C. ocorreram na ocasião do trabalho final da disciplina Teorias de Discurso. O que se notou, desde o primeiro encontro com os sujeitos, foi um constante diálogo com as mazelas decorrentes das formações sociais capitalistas estabelecidas na região sul e sudeste paraense, especificamente na cidade de Marabá.

Nossa coleta de dados partiu da aquisição de amplo material audiovisual sobre a produção artística da M.H.C. Adquirimos uma grande quantidade de material com a banda, que se mostrou, na etapa da coleta dos registros musicais em estúdio, letras de músicas, fotografias digitais da banda e vídeos de apresentações ao vivo, bastante solícita. A próxima etapa foi a da entrevista com os sujeitos no seu local de ensaio.

Para a realização do trabalho, adotamos a estratégia de uma abordagem qualitativa, com entrevistas semiestruturadas a fim de compreender a temática proposta e dos diferentes discursos nas falas dos entrevistados e nas letras de músicas. Através de tais entrevistas analisaríamos a relação dos músicos com a história das produções artísticas, sobretudo musicais, da região sul e sudeste do Pará (MENGA & LÜDKE, 1986).

Entretanto, os sujeitos da pesquisa não aceitaram os questionários que

serviriam de base para a entrevista semiestruturada. Ao chegar no Inferninho⁵, que é o estúdio musical da M.H.C., o ensaio havia começado há cerca de meia hora, segundo relatos dos membros da banda Antregas, que ensaiariam após a M.H.C. Quando finalmente encerrou-se o ensaio e a banda me recebeu para a entrevista (imagem 01), o Baterista sugeriu que eu rasgasse os formulários com as perguntas, que a banda não os responderia. Indaguei se poderia gravar nossa conversa e o músico respondeu que sim. A partir desse dia, produzimos bastante material em áudio, vídeo e fotografias a respeito da banda, que servirão, futuramente, para a elaboração de um documentário.

Eis a fala do baterista na ocasião da primeira entrevista:

Vêi, se tu quer falar sobre o punk rock de Marabá a gente fala, mas não vem com papelzinho pra cá não, que a gente não é playboy pra ficar respondendo perguntinha pronta não. Senta aí e vamos bater um papo sobre o punk rock e o hardcore. Aproveita e toma uma com a gente.

Imediatamente percebi que deveria me utilizar de uma outra abordagem, que deveria partir de ganhar a confiança dos músicos para levar a pesquisa de campo adiante. Neste sentido, foi necessária uma abordagem de tipo etnográfico, a fim de me inserir no universo artístico dos sujeitos pesquisados.



Imagem 01: M.H.C. no momento da primeira entrevista. Da esquerda para a direita, Torrada, D'Marca⁶, Noriel e Suco. FONTE: acervo do autor.

⁵ Descreveremos e discutiremos mais detalhadamente o inferninho no Capítulo 03 deste trabalho

⁶ O ex-guitarrista da M.H.C. não tem seu rosto exibido na fotografia, pois é menor e não obtivemos autorização de seus responsáveis para a utilização de sua imagem.

Embora nossa aproximação com os sujeitos da pesquisa seja de tipo etnográfico, nosso estudo não pode ser denominado como uma etnografia. De acordo com André (2005) podemos compreender a etnografia como a descrição da cultura de um grupo social, o que inclui os hábitos, as crenças, valores, linguagens e significados do referido do grupo. Nossa pesquisa, embora conviva com todos os aspectos citados anteriormente, possui como escopo as práticas estéticas da M.H.C. O que operamos em campo foi uma apropriação de elementos da etnografia, como a longa permanência em campo, às análises de cunho estético de nosso trabalho.

O processo de descentramento da sociedade do observador, pondo o eixo de referência no investigado é um grande desafio, ao mesmo tempo em que é necessário o estranhamento, ou seja, o distanciamento da situação investigada na tentativa de apreender as maneiras de pensar, de agir, as crenças e os valores dos sujeitos estudados.

Para garantir a fidelidade dos dados, foram necessários alguns meses de convivência com a banda, dentro e fora do inferninho. Eram frequentes as visitas às residências dos músicos e o contato constante com membros de suas famílias. Isto foi vital para a nossa coleta de dados, pois em rodas de conversa com a banda ou em diálogos com os músicos individualmente, muito se aproveitou para a compreensão de aspectos bastante específicos de suas práticas artísticas.

Houve dois momentos bastante curiosos no processo de convivência com a banda em questão, motivados pela busca por um local para um ensaio fotográfico para divulgação da M.H.C. para um selo⁷ independente do Estado do Amazonas. O local sugerido pela banda foi um prédio localizado na Folha 28, Bairro Nova Marabá. O prédio, abandonado por seus proprietários, segundo a banda, já fora cenário para outros momentos fotográficos do grupo.

Ao chegarmos no local, um integrante da banda Antregas, morador da Folha 28, alertou-nos que o prédio era ocupado naquele momento por usuários de entorpecentes, mas que estes não causariam qualquer tipo de problema para a banda, com a condição de que tais usuários não fossem fotografados.

⁷ Uma gravadora independente

Todo o planejamento da banda para o ensaio cumpria-se com tranquilidade, até o momento em que este pesquisador chegou ao local de roupas pretas, botas de couro pretas, óculos escuros, motocicleta preta, capacete preto e os equipamentos para a realização das imagens. Imediatamente, os ocupantes do prédio confundiram-me com um policial e o acesso ao prédio nos foi vetado, pois eu era um agente da lei, na visão dos sujeitos ocupantes do referido prédio. O máximo de imagens que conseguimos realizar foram as da bandas com o prédio ao fundo (imagem 02).

Isto nos motiva a uma reflexão sobre os limites da própria pesquisa: a presença do pesquisador no cotidiano da banda possui como foco garantir a maior validade possível para os dados obtidos. Entretanto, como na situação descrita acima, tal presença altera o cotidiano dos sujeitos.

A banda decidiu que o ensaio fotográfico seria realizado no inferninho, já que ali é o seu local de trabalho musical (expressão utilizada recorrentemente pelos músicos em suas falas). Em um rompante característico do baterista Suco, a banda decidiu que o ensaio fotográfico seria realizado em um pedral localizado às margens do Rio Tocantins (imagem 03) embaixo da Ponte Rodoferroviária da Estrada de Ferro Carajás, local de lazer frequentado por moradores das proximidades.



Imagem 02, M.H.C. e o prédio abandonado da Folha 28 ao fundo e à direita. FONTE: acervo do autor.



Imagem 03, M.H.C. no pedral sob a Ponte Rodoferroviária da Estrada de Ferro Carajás. FONTE: acervo do autor.

Após uma longa caminhada à mercê dos carros que trafegavam pela BR

222 (registrada em vídeo), chegamos ao local de acesso ao pedral. Durante a entrevista as falas dos músicos eram de tempos em tempos interrompidas pela passagem dos trens na Estrada de Ferro Carajás. A cada passagem de um trem, exclamações como “roubaram mais um pouco da nossa riqueza”, “estão deixando um buraco cada vez mais fundo em Carajás”, “Os empresários donos da Vale nem sabem que nós estamos aqui, mas vamos continuar fazendo nossa música até abrir os olhos das pessoas” eram frequentes. Os palavrões também.

Como afirmado anteriormente, recebemos de início uma grande quantidade de materiais em áudio, vídeo e fotografias, que se somaram ao material audiovisual produzido ao longo de nossa convivência com a M.H.C. Durante o trabalho de campo, a banda continuou sua produção musical, compondo novas músicas e rearranjando as já existentes. A seguir, descreveremos brevemente a história da M.H.C., já apontando caminhos de análise com base na história da banda e dos sujeitos que a compõem.

2.3 Breve História da M.H.C.

A M.H.C, nos dias atuais, é formada por três integrantes. O baterista e autor de praticamente todas as letras chama-se Mailson, mas se apresenta na banda como Suco Gástrico. O vocalista principal e também guitarrista chama-se Noriel. Nos primeiros contatos com a banda, Noriel apresentava-se como Yelzinho, apelido utilizado nos primeiros anos da banda. Atualmente o vocalista utiliza o próprio nome como apelido de banda. E, por fim, o baixista, que se apresenta na banda como Torrada, chama-se Laudimiro.

Exceto pelo vocalista Noriel, Nenhum dos integrantes da M.H.C., ao longo das diversas entrevistas realizadas durante o trabalho de campo, revelou sobrenomes. Desde o começo do trabalho de campo, os integrantes solicitaram ser tratados por seus apelidos de banda, o que manteremos ao longo do presente texto. Em diversas situações, quando me dirijo ao Suco como Mailson, este me corrige, afirmando que “Mailson está trabalhando lá na empresa consertando carros, e que o Suco é que toca bateria”⁸. Para enfatizar que não é Mailson que está presente, mas sim o Suco, o músico troca de roupa: camiseta

⁸ Mais à frente retomaremos em nossa análise a presente afirmação de Suco.

rasgada, short, chinelo e boné (imagem 05), em oposição ao uniforme da concessionária onde trabalha (imagem 04).



Imagem 04: Mailson, no uniforme da empresa. FONTE: Acervo do autor

Os dois integrantes mais antigos da M.H.C. são Suco e Noriel (imagem 04). Na primeira metade de 2010 forma-se, de acordo com as entrevistas realizadas com os integrantes, a banda Geração 3D, cujos membros eram Suco, Yelzinho, Dani Morissette e Ricardo. Meses depois, Dani e Ricardo desligam-se da Geração 3D, formando a banda Brigitte.

Na segunda metade de 2010 um tio do baterista Suco cede uma casa nas imediações da folha 07, para ser o local de ensaio da banda. De acordo com Suco, “eu pedi pro meu tio: tio, véi, tu tem uma casa lá e tal, aí meu tio: véi, faz lá o bagulho de vocês e tal, que é agora o nosso famoso inferninho”. Visto de fora, o “inferninho” é uma pequena casa de madeira, que não difere em praticamente nada das outras casas que compõem a paisagem da folha 08,

como se pode perceber na imagem 06.



Imagem 05: Suco (à esquerda) e Torrada (à direita), no inferninho



Imagem 06: Imagem externa do inferninho

Visto de dentro, o ambiente forrado com papelão de caixas recolhidas em supermercados e lixões, espuma de colchões sobre os quais ninguém mais dormirá, cubas de ovos e isopor que funcionam como isolantes do som dos ensaios, bem como dos caixotes de madeira recolhidos nas feiras, que se tornam

cadeiras, mesas, estantes de caixas de som, o inferninho é um estúdio musical.



Imagem 07: Imagem de Ensaio da M.H.C. Noriel (esquerda) e Suco (direita)

Visto mais de perto ainda, o “inferninho” é um terreno fértil no qual germinam músicas em um ritmo análogo ao do punk rock ali tocado. É um local de práticas pedagógicas de educação musical, no qual já se formaram várias bandas, a exemplo do que afirma Mingau, vocalista da banda “Antregas” (imagem 08): “as bandas que surgem aqui, como Peixe Podre, AVC e Antregas são o esperma da M.HC.” Yelzinho, ao se referir à banda “Antregas”, afirma que “ela é uma gozada dentro que deu certo. Nós compartilhamos o inferninho e ensinamos a tocar, mas os caras têm que procurar crescer, senão não vinga”. Tal é a busca pela construção da autonomia estética daqueles que frequentam o “inferninho”.

O inferninho é um local de prática de resistência, inclusive física, pois não possui água encanada nem banheiro, é assim chamado pelo calor do local, que, em dados momentos, torna-se insalubre para o desenvolvimento de qualquer atividade artística. Ainda assim, o punk rock ali persiste.

A banda permanece Ratos de Praça até o fim de 2010, quando há uma ruptura com até então vocalista, Robson Screamo. Suco e Noriel relataram que a ruptura se deu ao fato de que a Ratos de Praça não representava um coletivo, mas a banda do Robson : “O Robson estava roubando a nossa identidade, então a gente resolveu chutar ele da banda”.

A partir de 2011 a banda passa a chamar-se Matriz 104 e funciona como um trio. Tal formação permanece até 2012, quando incorpora o guitarrista

D'marca e muda de nome para Matriz H. C. Em 2013, torna-se M.H.C., que, segundo o vocalista, é abreviação para *Matriz Hard Core*. De meados de 2014 aos dias atuais a M.H.C. segue como um trio, com Noriel, Suco e Torrada.



Imagem 08: ensaio da Antregas. Da esquerda para a direita, Bruno Aranha (Baixo), Mingau (vocal) e Nicholas (Guitarra).

A casa onde funcionou o primeiro Inferninho foi vendida pelo tio de Suco Gástrico, de modo que as atividades artísticas da M.H.C. desenvolvem-se atualmente em um estúdio, chamado de Novo Inferninho, localizada em uma ocupação urbana na folha 01, em uma casa de madeira construída coletivamente pelas bandas que ali ensaiam: M.H.C, Antregas e Cérebro de Galinha (formada em 2014 no primeiro inferninho).

Uma importante inferência que podemos realizar desta breve história da M.H.C. é a de que a rotatividade de membros na banda representa o seu processo de transição de uma banda de *cover* (que toca músicas de bandas famosas) para uma banda autoral, cujas práticas artísticas de composição e execução musical se contrapõem aos padrões estabelecidos pela indústria cultural, através dos meios de comunicação de massa. Tais práticas artísticas se contrapõem aos referidos padrões tanto no que concerne à duração das músicas, quanto às temáticas abordadas.

De acordo com os dados obtidos através de registros da banda em estúdio, bem como de gravações em áudio e vídeo de apresentações ao vivo, detectamos que a M.H.C. não segue um padrão na escolha da duração de suas músicas. “Diário de um Preguiçoso”, por exemplo, tem pouco mais de quatro minutos em seu registro em estúdio, mas, ao vivo, é executada em menos de três minutos.

A música “Solitária”, ao vivo, alcança oito minutos ou mais, dependendo do contexto da apresentação. O trecho da música em que é tocada a “macumba” – assim se refere ao ritmo de matriz africana que é executado no trecho da letra “não tira o chiclete do chão, menino, tu vai se encher de lombriga / tu não é nenhum porco menino, pra solitária reinar na tua barriga”, possui uma duração variável, que não segue um padrão, a não ser o da escolha dos músicos no momento da execução. Isso representa uma ruptura com o padrão das músicas comerciais, que, em apresentações ao vivo, devem ser cópias fieis do registro em estúdio.

Enquanto que, nas músicas comerciais veiculadas no Brasil, inclusive de bandas anunciadas como de Rock, a exemplo de *Restart*, *Cine* e *NX Zero*, a M.H.C. não canta músicas de amor. As temáticas abordadas referem-se ao cotidiano do homem amazônico pobre, proletarizado, submetido às duras leis do mercado de trabalho, e, em muitos casos, ao desemprego. Isso representa uma ruptura estética na própria M.H.C., que ganhou expressividade nas redes sociais através dos *covers* de bandas famosas e da música autoral chamada “Química”, que é uma canção de amor.

A ruptura ocorre não apenas na letra, mas na própria forma de cantar e de tocar. Em “Química”, o vocal é melódico, seguindo a tendência das bandas comerciais famosas no ano de 2012. Na atual fase da M.H.C., o vocal é *crossover*, que funde elementos do *Punk Rock*, *Trash Metal*, *Hardcore*, e do *Rap*. Em nossa prática de coleta de dados, eu e os membros da M.H.C. tocamos juntos diversas vezes. Em muitos momentos, o vocalista Noriel afirmou que, para cantar na M.H.C., é preciso negar o tom, negar a escala, negar a melodia, negar o próprio ato de cantar. É cantar, sem cantar.

Uma outra inferência é a de que a M.H.C. efetua, através de sua prática artística, uma negação do *hobby*, que será tratada no capítulo seguinte. Seleccionamos, para fins de análise, as músicas que nos foram apresentadas

na primeira coleta de dados, que são: BR 222, Fada do Dente, Diário de um Preguiçoso, Marabá, Patriota, Perdi o Sotaque e Solitária. Os dispositivos de análise fornecidos pela discussão teórica presente no capítulo 01 nos possibilitaram uma leitura crítica da produção da banda em questão, de modo que detectamos três pontos fundamentais, a serem tratados no capítulo a seguir: Consciência de Classe, Negação do Hobby e Visibilização do Homem Amazônico.

3 DESMENTINDO O VAZIO COM ARTE

O presente capítulo trata, com base nos conhecimentos adquiridos ao longo de nossos estudos, da análise dos dados obtidos em nossas pesquisas de campo, a fim de analisar os vetores de resistência à estética do vazio, que é uma construção histórica, consequência da inserção do grande capital na região amazônica.

Como já afirmado anteriormente, o elemento empírico de nosso trabalho é um estudo de caso da produção estética da banda marabaense de Punk Rock Hardcore chamada M.H.C. Discutiremos sobre a M.H.C. e suas suas práticas estéticas a partir das categorias consciência de classe, negação do *hobby* e visibilização do homem amazônico.

3.1 Consciência de Classe e Negação Do Hobby

Os temas trabalho e tempo livre foram abordados diversas vezes com os sujeitos da pesquisa em nosso trabalho de campo. Músicas como “Diário de um preguiçoso” e “Patriota” abordam diretamente a categoria trabalho e as relações entre burguesia e proletariado no contexto de uma formação social de caráter capitalista, com um vocabulário bastante específico, distante do jargão acadêmico.

Chama a atenção na produção artística da M.H.C. a consciência de classe, que é tratada a partir das relações entre patrões e empregados. Os termos burguesia e proletariado foram mencionados poucas vezes pelos sujeitos, sobretudo em momentos de conversa entre uma música e outra, ora nos ensaios, ora em suas apresentações ao vivo.

Burguesia e proletariado são tratados pelos sujeitos como “ricos e pobres”, “patrões e empregados”, “playboys e fudidos”. Segundo depoimento de Suco em julho de 2014, “a riqueza que a gente trabalha pra dar pros playboys

vai pra fora, enquanto nós, pobres fudidos, continuamos pobres”. A caracterização da pobreza não é evidenciada apenas pela fala dos músicos, mas em suas composições.

Na música “Solitária”, por exemplo, temos a construção da imagem da pobreza a que se referem os membros da M.H.C em suas falas:

SOLITARIA

infelizes nao porque queremos / roubaram nossos sonhos quando eramos pequenos / nos tiraram a determinação / no seculo XXI tao colocando a depreção / igualdade pra uma nação / oprimidos humilhados com os pes no chao / da luta nasce o vencer / da derrota sonha com o querer / agente é o bobo da corte / no palacio somos os serviçais / no lixão somos os catadores / no zoologico somos seus animais / aprenda a viver sem preconceito / nao é porque voce fez direito / recebendo o diploma de medicina / humilhando o catador de latinha / refrao / infelizes nao porque queremos / roubaram nossos sonhos quando eramos pequenos / nos tiraram a determinação / no seculo XXI tao colocando a depreção / igualdade pra uma nação / oprimidos humilhados com os pes no chao / da luta nasce o vencer / da derrota sonha com o querer / nascido em pleno aborto / sem horigem sem ancestral / sociedade somos o desgosto / escurraçado ate do carnaval / nao pega o chiclete do chao menino / tu vai se encher de lombriga / tu nao e nem um porco menino / pra solitaria reinar na tua barriga / infelizes nao porque queremos / roubaram nossos sonhos quando eramos pequenos / nos tiraram a determinação / no seculo XXI tao colocando a depreção / igualdade pra uma nação / oprimidos humilhados com os pes no chao / da luta nasce o vencer / da derrota sonha com o querer. (M.H.C, Solitária, 3',56", Marabá, PA, 2013)

As canções da M.H.C. são crônicas do homem amazônico que nasce, cresce e morre sob a égide da estética do vazio, implementada historicamente pela inserção do grande capital na Amazônia. A “Solitária” é um exemplo de tal afirmação. Os meninos pobres, que cresceram entre a BR 222 (que é título de uma canção da banda) e a Estrada de Ferro Carajás, cantam a infelicidade a eles imposta pelo mundo capitalista. Muitas imagens presentes nas canções são derivadas da infância dos músicos. A expressão “não pega o chiclete do chão, menino, tu vai se encher de lombriga”, de acordo com Noriel, é uma fala recorrente no contexto da periferia onde o músico cresceu.

De acordo com o depoimento do músico, “sabe como é menino⁹, né? Tudo que pega do chão, põe na boca. É chiclete, pedra, lixo, tanto faz”. Tal fala traz em si a infância exposta à falta de acesso a políticas públicas de saúde,

⁹ Na cidade de Marabá, a expressão “menino” é frequentemente utilizada para se referir às crianças pequenas, de modo geral.

segurança e saneamento básico, pelo menos. A canção apresenta consciência da exclusão social pela qual passam os sujeitos que possuem uma trajetória de vida similar à dos membros da M.H.C. Quando os sujeitos afirmam que são excluídos “até do carnaval”, que é difundido pelos meios de comunicação de massa como a festa mais democrática do país, evidenciam a situação de párias a que são submetidos pelo capitalismo.

Tal também é o caso da canção “Fada do Dente”:

FADA DO DENTE

diga pra mim que nao vai mais chorar agora / e nem se zangar por
 causa da nossa / hora / simplesmente que voce nao é / fada do dente
 / refrao / voce nao é fada do dente / voce nao é mais inocente / quando
 pequenina gostava de sonhar (de sonhar) / vou te beliscar que eu
 quero te alertar / tem idade pra zueira (pega na macaxeira) / podendo
 ate coisar / voce nao é fada do dente / voce nao é mais inocente
 (M.H.C, Fada do Dente, 3',45", Marabá, PA, 2013)

A canção acima citada é uma ironia com a história infantil da fada do dente, que, em troca de um dente de leite, deixa uma moeda sob o travesseiro de uma criança. Tal temática é abordada pela indústria cultural em diversos filmes e animações, a exemplo de *O Fada do Dente* (2010) e *A Origem dos Guardiões* (2012). A M.H.C. satiriza a imagem de pureza da fada, pondo em suas mãos não a varinha mágica, mas a macaxeira, representação do pênis ereto. Quando cantada, o trecho “pega na macaxeira” não é executado pelo vocal principal, mas pelos demais vocalistas em coro. Quanto à forma de execução, a canção é uma sátira das canções das bandas de rock comercial destinadas ao público adolescente, ironizando suas letras românticas e o modo de cantar dos vocalistas.

No evento Rock In Rio Tocantins de 2013, Torrada apresentou-se caracterizado de fada do dente (imagem 09), enfatizando os aspectos de ironia da canção sobre o sistema público de saúde bucal brasileiro. Entretanto, a fala sobre o sistema de saúde bucal não é explícita na canção, mas nas entrevistas com o grupo, pois, segundo os músicos, o ponto inspirador da referida música foi a constante reclamação de dor de dente do Sr. Antônio, pai do vocalista Noriel.



Imagem 09: Torrada, usando as asas da “fada do dente”, em apresentação da M.H.C. no Rock Rio Tocantins 2013. FONTE: acervo do autor

Algo nos chamou bastante a atenção em nossas incursões em campo com a M.H.C.: o seu fazer artístico não é um *hobby*. Antes, é uma negação deste. Os músicos não tratam a música como mera atividade de fuga do trabalho para desanuviar a mente e voltar ao trabalho com mais produtividade. A sua produção artística é levada a sério. Não é o oposto do trabalho, mas trabalho artístico, de conscientização a respeito das mazelas sociais da região amazônica, sobretudo o sudeste paraense. Isto nos remete ao artigo de Adorno (1995) referente à temática do tempo livre.

O autor afirma que os papéis sociais desempenhados pelas pessoas no mundo do trabalho afetam profundamente suas próprias características, sua constituição íntima. É uma tarefa bastante laboriosa pensar no que resta das pessoas além de seus papéis sociais, além de suas atividades produtivas. Sem isto, não é possível pensarmos o tempo livre.

O autor afirma que

a indagação adequada ao fenômeno do tempo livre seria, hoje, por ventura esta: “Que ocorre com ele com o aumento da produtividade no trabalho, mas persistindo as condições, de não-liberdade, isto é, sob

relações de produção em que as pessoas nascem inseridas e que, hoje como antes, lhes prescreve as regras de sua existência?” (ADORNO, 1995, p. 71)

A resposta dada a tal pergunta é a ideia de tempo livre no mundo administrado é uma paródia do real tempo livre. Em outras palavras, a prática do tempo livre no mundo capitalista, da época de Adorno aos dias atuais, caminha na direção contrária de seu conceito. Nele, há um prolongamento da não-liberdade, que não é de posse da consciência das pessoas não-livres, pois sua capacidade de julgar é cada vez mais danificada pela ideologia e suas ferramentas.

Como ilustração da problemática acima apresentada, o autor afirma que em entrevistas e levantamento de dados, por exemplo, este sempre era interpelado a respeito de seu *hobby*. Do mesmo modo, as revistas ilustradas da época, quando informavam a respeito de alguma figura renomada da indústria cultural, “falar dos quais é, por sua vez, a ocupação principal da indústria cultural” (Id, *ibid*), dificilmente perdiam a oportunidade de divulgar algo sobre os *hobbies* de tais figuras.

Adorno apresenta um relato pessoal muito interessante a respeito do *hobby*, que se demonstra bastante útil para nossas reflexões:

Quando me toca essa questão, fico apavorado: Eu não tenho qualquer ‘hobby’. Não que eu seja uma besta de trabalho que não sabe fazer consigo mesma nada além de esforçar-se e fazer aquilo que se deve fazer. Mas aquilo com o que me ocupo fora da minha profissão oficial é para mim, sem exceção, tão sério que me sentiria chocado com a ideia de que se tratasse de ‘hobbies’, portanto ocupações nas quais me jogaria absurdamente só para matar o tempo, se minha experiência contra todo tipo de barbárie – que se tornaram como que coisas naturais – não me tivesse endurecido. Compor música, escutar música, ler concentradamente, são momentos integrais da minha existência, a palavra ‘hobby’ seria escárnio em relação a elas. (Idem, p. 71-72)

O relato pessoal do autor revela precisamente a negação do que se considera tempo livre adequado no mundo administrado: tempo livre do trabalho que tem como função restaurar a força de trabalho, mas gerando lucro. A ideologia, para criar a impressão de que o sujeito realmente descansa nestes períodos, separa trabalho e tempo livres com um zelo que Adorno chama de puritano. Em outras palavras, o tempo livre, para que o sujeito volte ao trabalho com um desempenho ainda melhor, em nada deve lembrar a atividade

profissional desempenhada pelo sujeito.

Adorno (Idem), desmascara essa face do capitalismo afirmando que

Esta é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre. Por baixo do pano, porém, são introduzidas, de contrabando, formas de comportamento próprias do trabalho, o qual não dá folga às pessoas. (...) Toda mescla, aliás, toda falta de distinção nítida, inequívoca, torna-se suspeita ao espírito dominante. Essa rígida divisão da vida em duas metades enaltece a coisificação que entrementes subjugou quase completamente o tempo livre. (Idem, p. 73)

O tempo livre não é tempo livre: é coação para o desenvolvimento de atividades pré-programadas segundo a indústria do entretenimento, para que o indivíduo trabalhe enquanto supostamente se diverte. A radical divisão entre tempo de trabalho e tempo livre estabelecida pela ideologia capitalista é puro engodo, pois serve à mesma lógica de produção do lucro. A M.H.C. quebra tal lógica em sua prática artística, pois vê suas atividades com seriedade, e não como mero *hobby*, ainda que estas atividades representem momentos de real fruição estética.

Mailson e Suco, embora no discurso do músico sejam duas pessoas diferentes, são o mesmo sujeito explorado pelo processo de trabalho. Na lógica do *hobby*, o sujeito se descaracteriza de tudo o que lembraria o ambiente de trabalho para supostamente se divertir, mas o “real” sujeito é o do trabalho. No caso da relação Mailson/Suco, não existe um falso e um verdadeiro. Não há essa radical divisão entre o sujeito do trabalho e o sujeito do entretenimento, como o faz crer a indústria do tempo livre.

Mailson não é chamado assim apenas no trabalho, mas em casa pelos parentes e pelas crianças da rua onde mora, segundo nossas observações. O Suco Gástrico, que compõe, toca bateria e canta na M.H.C. traz para si as verdades indigestas da relação de classes, e se propõe a conscientizar o espectador em relação a tais questões, mas não é radicalmente cindido de Mailson, o trabalhador, o filho, o vizinho, marido e, mais recentemente, pai, pois sua esposa está grávida de aproximadamente um mês.

Durante a maior parte do período de nossas incursões em campo, Noriel e Torrada encontravam-se em situação de desemprego, quadro que se alterou a partir do segundo semestre de 2014, quando o primeiro empregou-se em uma

distribuidora de bebidas e o segundo em uma emissora de televisão. Entretanto, a dinâmica artística da M.H.C. não se alterou com tal situação. Ao contrário, a crítica social intensificou-se, tanto nas falas dos sujeitos quanto em suas atuações ao vivo, a exemplo do I Rock Solidário, evento no qual, pela primeira vez, a M.H.C. foi convidada a tocar no espaço da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (imagem 10).



Imagem 10: M.H.C. tocando no evento I Rock Solidário, na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, com Nicholas (Antregas) assumindo o contrabaixo provisoriamente. FONTE: acervo do autor.

Um outro elemento crucial para entendermos a negação da ideologia do *hobby* presente nas práticas estéticas da M.H.C. é a questão de, mesmo tratando de temas ásperos e feios, tanto os ensaios quanto suas apresentações são tratadas pelos músicos como prazerosos, característica que é negada ao sujeito pela indústria do tempo livre.

De acordo com Adorno (1995),

Que efetivamente as pessoas só consigam fazer tão pouco de seu tempo livre se deve a que, de antemão, já lhes foi amputado o que poderia tornar prazeroso o tempo livre. Tanto ele lhes foi recusado e difamado que já nem o querem mais. A diversão, por cuja

superficialidade o conservadorismo cultural as esnoba ou injuria, lhes é necessária para forjar no horário de trabalho aquela tensão que o ordenamento da sociedade, elogiado por este mesmo conservadorismo cultural, exige delas. (p. 77)

Enquanto o ordenamento cultural do capitalismo tardio empurra os sujeitos para atividades pré-programadas, que longe estão de produzir qualquer prazer real, os ensaios da M.H.C., que ocorrem aos domingos, são momentos de uma fruição estética a olhos vistos. Nada é programado, exceto o dia dos ensaios. A lista de músicas a serem tocadas, o andamento das músicas, a duração das músicas, a função que cada músico assumirá na banda, tudo isso é espontâneo. Em meio ao caos que enlouqueceria qualquer chefe de setor de loja de departamento, o rock da M.H.C. persiste, como trabalho artístico, visibilizando o homem amazônico.

3.2 M.H.C e a Visibilização Do Homem Amazônico

Embora este tópico seja o último componente deste capítulo, foi o primeiro a ser escrito. É o embrião das análises realizadas ao longo de nosso trajeto de pesquisa. Inicia-se com uma longa citação de três letras de músicas da M.H.C., “Diário de um preguiçoso”, “Perdi o Sotaque”, e “Patriota”.

Eis as letras das músicas:

DIARIO DE UM PREGUIÇOSO

essa mesmice atrapalha a minha mente / estou preso sufocado como um louco conciente / nao quero acordar / e na manha seguinte o desenprego me encontrar / pior dia da semana e segunda-feira / la no trampo o chefe me dizendo asneiras / que tenho que faturar / e na manha seguinte o desenprego me encontrar / refrao / porra eu quero é fugir / oito horas de jornada isso nao é pra mim / porra nao é ilusao / é a realidade refletindo aflição // mas tem que ser assim / melhor do que nao ter nada / o começo é fim / melhor do que nao ter nada (M.H.C., Diário de um preguiçoso, 4',03", Marabá, PA, 2013)

PERDI O SOTAQUE

perdi o sotaque nao sou melhor do que ninguem / falo da realidade falo de voce tambem / somos chamados de indios por morar na amazonia / simplimente ironia eu nao vivo em uma zona / me chamando de indio eu nao fico chateado / sao a cultura do brasil de um povo tao renegado / refrao / somos do norte amados ou nao / no mapa do brasil nao foi desenhado a nossa regioao / somos do norte pra muitos eu lamento / agente nao e nem lembrado na previsao do tempo / povo

forte trabalhador ser humano / sou excluído dessa festa de um cristão
 ser humano / falam do meu português que é bem mal "dizido" / estou
 lendo o manual do português destorcido / menina da internet acha que
 anadamos pelados
 mente fraca dela agente não anda pelado / criticam meu sotaque
 achando que eu não sou ninguém / mas falando a verdade pra
 muitos eu não sou ninguém / e pura falsidade na mente de alguém
 (M.H.C, *Perdi o Sotaque*, 3',49", Marabá, 2013)

PATRIOTA

sobrevivência indo pro mundo / deixando fome e miséria / o caos não
 para um segundo / amarrado em linhas férreas / eu sei que nada vale
 / se não deixar uma boa imagem / eu sei que não vai mudar / o estado
 um dia vai parar / para a cultura para a ação / para o desejo de ter
 opinião // está parando minha mente, / mente sem noção / comparado
 a um demente /
 atitude sem noção / o estado é o estado / implorando por perdão /
 terras são griladas / sangue pelo chão / choro popular / em grande
 proporção
 ativista na beira da morte / quitando seu caixão (M.H.C, *Patriota*,
 4',15", Marabá, PA, 2013)

Os dois tópicos precedentes analisam as práticas estéticas da M.H.C. como consciência de classe e negação do *hobby*. Tais processos de conscientização tornaram a referida banda como um grupo de sujeitos que se recusa a aceitar a invisibilização imposta ao homem amazônico pela estética do vazio. Suas músicas e suas falas recorrentemente demonstram a necessidade de tratar a Amazônia como um território habitado por sujeitos que produzem cultura.

Quando os sujeitos afirmam “somos do norte amados ou não / no mapa do Brasil não foi desenhado a nossa região / somos do norte pra muitos eu lamento / agente não é nem lembrado na previsão do tempo” (M.H.C., 2013), percebe-se uma defesa daquilo que para eles é a sua identidade regional e local, a partir da denúncia da invisibilização da Amazônia, ainda que em algo aparentemente sem importância, que é a previsão do tempo.

Em depoimento gravado em janeiro de 2014, Noriel relata o que o levou a propor a Mailson a redação da letra de “Perdi o Sotaque”:

Tava lá em casa vendo o jornal, a menina do tempo falou de Brasília, São Paulo, Belo Horizonte, mas não falou do Pará, muito menos de Marabá. Resolvi fazer uma música sobre isso, porque aqui também chove, também faz sol, também tem tempo e tem gente morando”.

A visibilização do homem amazônico e, conseqüentemente da Amazônia,

não ocorrem apenas na letra da canção em questão ou nos depoimentos dos sujeitos envolvidos. Isto se evidencia nos aspectos sonoros da música em questão, que sofre uma influência direta da guitarrada e do carimbó, gêneros musicais considerados tipicamente paraenses. Nas músicas gravadas em estúdio, os ritmos amazônicos apresentam-se nos primeiros compassos, nas introduções das canções, com exceção de “Solitária”, a respeito do trecho em que se toca a “macumba”, como afirmamos anteriormente. Nos primeiros compassos das músicas “Diário de um preguiçoso”, a guitarra executa a introdução da música “Asa Branca”, de Luís Gonzaga; já em “Patriota”, a introdução é um carimbó/guitarrada.

Existe um evento em particular que merece destaque em nossas análises, que é a uma apresentação da banda Jota Quest, no município de Parauapebas, que, segundo depoimento dos músicos, referiu-se ao público como macacos e povos da floresta, pejorativamente, como se na Amazônia só houvesse índios.

Em depoimento, o baterista Suco afirma que:

Os índios, porra, do carai! Mas aqui tem branco, tem preto, tem mulato, tem índio, tem o carai de asa, aí as pessoas do sul e do sudeste [do Brasil] acha que a gente é um boneco, bicho do mato, que anda caçando aí, porra!

Em diversos momentos de nossas incursões em campo, os sujeitos afirmam que não se mudariam de Marabá, pois seu problema não é a cidade em que moram, mas o poder público, os políticos e as grandes empresas instaladas na região, sobretudo a VALE, antiga Companhia Vale do Rio Doce. Em uma das primeiras visitas à casa de Noriel, a fim de coletar material para nossa pesquisa, uma porta da casa soltou-se devido à vibração produzida pelo trem de transporte de minérios pela Estrada de Ferro Carajás, próxima a qual localiza-se a casa do músico.

É essa a situação em que se encontram as moradias no entorno da referida rodovia: de um lado, a BR 222, título de uma música da M.H.C., de outro, a Estrada de Ferro Carajás. Como afirmamos anteriormente, as canções da banda em questão são crônicas do homem amazônico em situação de pobreza. Este também é o caso da composição BR 222, que se refere à referida rodovia como “rodovia do norte, rodovia da morte”. No entanto, tal rodovia não é apenas

a cena dos graves acidentes e da perda dos amigos. É também rodovia da vida de cada um dos sujeitos que compõem a banda.

Em depoimento, os músicos afirmam que, quando crianças, torciam para tombarem os caminhões de transporte de alimentos, pois, assim, a população poderia saqueá-los, e garantir alimento para suas famílias. Noriel rememora um episódio do em que tombou um caminhão de verduras:

Rapaz, todo mundo ficava esperando o caminhão ou ter alguma falha mecânica pra poder ir lá e pegar a comida. Era gente passando com balde, carrinho de mão, sacola, pra garantir a sua comida. Bastava o primeiro ter coragem de ir, que todo mundo ia atrás pegar o que ia estragar mesmo.

A fala acima nos remete aos conceitos de estratégia e de tática de Certeau (1998). Certeau define estratégia como o cálculo ou a manipulação das relações de forças, possível a partir do instante em que “um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (CERTEAU, 1998, p. 99). Em outras palavras, a estratégia pressupõe um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem administrar as relações com o que é exterior: “circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro” (Idem, p. 99). Basicamente, a estratégia é o conjunto de ações daqueles que detêm o poder, que ocupar um lugar por eles mesmos designado como próprio.

Já a tática é a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Não há nenhuma determinação externa que lhe forneça autonomia. Ocorre no âmbito mesmo da dominação. Ela não tem a possibilidade de dar a si mesma um projeto global, ou de totalizar o adversário em um espaço distinto, visível e objetivável. Segundo Certeau, “ela opera lance por lance. Aproveita as ocasiões e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e lhe prever saídas” (Idem, 1998, p. 100). A tática é a própria resistência não-passiva no contexto global da dominação, que prevê o sujeito dominado como passivo.

O autor trata das táticas do homem ordinário, objeto da dominação em um contexto de uma formação social capitalista, afirmando que estas são momentos de uma fundamental resistência. O saque dos caminhões por parte dos habitantes do entorno da BR 222 não é apenas catar as sobras do lixo, é se apropriar dos gêneros de primeira qualidade que seria levado aos

supermercados da cidade de Marabá.

Um outro aspecto analisado por Certeau (1998, p. 88) afirma que nos processos de táticas de resistência, elementos típicos da geração de lucro para os proprietários das fábricas, por exemplo, são transformados, no contexto da própria fábrica, em utensílios para a vida diária, bem como objetos artísticos.

(...) o trabalhador que “trabalha com sucata” subtrai à fábrica tempo (e não tanto bens, por que só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo. Nos próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar sua obra (grifo do autor) um saber-fazer pessoal e a responder por uma despesa (grifo do autor) a solidariedades operárias ou familiares.

O autor afirma que a tática é a arte do fraco. Uma vez que as forças já estão distribuídas, no caso da relação dominador-dominado, não se pode correr o risco de com elas fingir. O poder se acha amarrado à sua visibilidade, e o fraco executa suas táticas diante dos olhos do dominador, sem por ele ser visto. Tanto em apresentações ao vivo quanto na gravação em estúdio da música “Marabá”, na referência ao hino deste município (Marabá, terra bendita) as palavras “bendita” e “fodida” são cantadas simultaneamente, de modo que se torna difícil compreender qual das duas realmente é dita naquele momento.

Indagamos aos músicos o porquê de tal atitude, e estes explicaram que “Diário de um Preguiçoso”, “Perdi o Sotaque” e “Marabá” são como três partes de uma mesma música e que, nos eventos patrocinados pela Prefeitura Municipal de Marabá, houve “sugestões enfáticas” de que não se executasse a referida música. A tática adotada pela M.H.C, a princípio, foi a utilização da ironia, utilizando a palavra “bendita” no lugar de “fodida”. Entretanto, Torrada explicou que o público permanecia cantando a palavra original, o que o levou a misturar as duas palavras na execução da música. “No início era pra ser ironia, mas a galera cantou desse jeito e aí pegou”.

Na leitura de Pais, (...) “os mundos verbalizados que designam uma banda refletem muitas vezes mundos vividos de significados compartilhados, vividos também na sua verbalização” (2006, p. 32). É raro apenas a banda cantar o refrão misturando as palavras bendita e fodida. O público, nos eventos em que toca a M.H.C., canta mais alto do que as caixas de som e a palavra “fodida” ganha um volume mais alto.

Em vários depoimentos o baterista afirma que “tocava lata no fundo do quintal”. O modo como este recebe o signo ideológico a partir de um produto cultural e constrói para este um outro significado, utilizando elementos que seriam descartados como lixo (as latas usadas para tocar) merece maior atenção. De acordo com Bakhtin (1995), todo produto ideológico integra uma realidade natural ou social, assim como um corpo físico, um instrumento de produção ou um produto do consumo. O tocar latas no quintal é a transformação do lixo, da sucata, do que sobra do processo de consumo, em arte.

A M.H.C é uma banda que joga com a irreverência. Destacamos a atitude do baixista da banda, Torrada, que se apresenta frequentemente de vestido, e, no Rock Rio Tocantins 2013, trajou-se de fada do dente, em referência à música de mesmo nome. Ao ser questionado a respeito da atitude de tocar trajando vestidos afirmou que tal atitude é uma denúncia do machismo da sociedade e da predominância masculina no cenário rock do município de Marabá.

Um outro elemento que contribui para o que fora acima descrito é a composição do vestuário do baterista, já mencionada anteriormente, quando este se apresenta ao vivo: na quase totalidade das vezes veste-se com camisetas muito rasgadas, e chinelos de dedo. Tal atitude pode ser interpretada de duas formas: como expressão de irreverência em relação à aparência exigida para ser aceito em locais típicos da sociedade de consumo, e como afirmação de sua identidade como indivíduo da periferia.

A escolha da M.H.C. pelo gênero punk rock não é fruto do acaso. Segundo os músicos entrevistados, o punk abriu seus olhos para a realidade, e estes passaram a olhar tudo criticamente. “Quando o cara é aceito, ele acha tudo normal, mas quando é excluído e toma consciência disso, ele passa a viver o punk rock e tenta abrir os olhos dos colegas para a verdade”. Após esta fala, questionamos: qual verdade? A resposta dada quase em uníssono foi: a de que são pobres e de que o sistema os quer destruir.

O sistema ao qual os músicos se referem é o sistema capitalista, ou ainda, as formações sociais típicas do modo de produção capitalista. De acordo com nossas incursões em campo, verificamos que todos os integrantes da M.H.C. vivem em situação de pobreza.

Um aspecto recorrente tanto nas falas quanto nas letras das músicas da M.H.C. é a crítica à formação social oriunda do modo capitalista de produção e

a consequente exploração do trabalho humano. Quando cantam “sobrevivencia indo pro mundo / deixando fome e miseria / o caos nao para um segundo / amarrado em linhas férreas” (M.H.C, *Patriota*, 6’,23”, Marabá, PA, 2013) e “porra eu quero é fugir / oito horas de jornada isso nao é pra mim / porra nao é ilusão / é a realidade refletindo aflição” (M.H.C, *Diário de um preguiçoso*), expressam sua crítica à exploração do trabalho, bem como do esfacelamento de qualquer possibilidade criativa do sujeito, cujo tempo é totalmente tomado pelo modo de produção capitalista.

Por outro lado, quando dizem “eu sei que nao vai mudar” (M.H.C, *Patriota*, 6’,23”, Marabá, PA, 2013) “mas tem que ser assim / melhor do que nao ter nada / o começo é fim / melhor do que nao ter nada” (M.H.C, *Diário de um preguiçoso*, 4’,03”, Marabá, PA, 2013), percebemos ecos de um conformismo imposto ideologicamente, que entra em conflito com a crítica empreendida na mesma música. Uma das marcas recorrentes na produção estética da banda é a crítica à visão de que no território amazônico os homens e mulheres são menos importantes que os indivíduos das regiões sul e sudeste.

Em outras palavras, a M.H.C. grita o que que as veludasas vozes transformaram historicamente em vozes veladas, anunciando em suas músicas e *performances* que a Amazônia não é um vazio estético, mas um território de produção artística intensa e significativa. Somos do Norte. Fazemos arte. E arte de protesto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nos ensinou que o trabalho interdisciplinar não é uma tarefa fácil, pois nos tira de nossa zona de conforto disciplinar para enveredarmos por searas até então inexploradas, ou por inércia intelectual, ou por medo de caminharmos por entre as diferenças das outras áreas de conhecimento. Parafraseando o filósofo Immanuel Kant, quando explica o conceito de juízo sintético *a priori*, não devemos temer a busca por novos conhecimentos, desde que estes mantenham a característica fundamental: a validade científica.

A inserção do grande capital na Amazônia trouxe consigo os elementos culturais fundamentais de uma formação social de caráter capitalista. Houve uma participação fundamental do Estado Brasileiro, na época do governo militar, que facilitou tal processo histórico, mediante, sobretudo, das políticas de migração para a Amazônia, alegando que esta era uma terra sem homens a ser preenchida pelos migrantes e pelo progresso trazido pelo capitalismo. A consequência histórica disso é a criação de uma estética do vazio, que vigora nos discursos sobre o território amazônico até os dias atuais.

A escolha pelo estudo do caso da M.H.C. nos proporcionou a lida com sujeitos filhos de migrantes que vieram ao sul e sudeste paraense motivados pelo discurso oficial de fomento à migração para a Amazônia. Tais sujeitos sofreram diretamente as consequências da degradação humana decorrente da exploração até às últimas consequências de sua força de trabalho. A aproximação etnográfica com os músicos e suas famílias nos proporcionou o olhar sobre os indivíduos e suas histórias, sobre como a totalidade da expansão do capitalismo afeta diretamente as pessoas, em seu cotidiano, em suas existências como homens e mulheres.

Um trabalho desta natureza não alterará o estado de exploração e degradação humana que assola nossa região, mas acrescenta argumentos às discussões travadas sobre a ação nefasta do capitalismo e a implementação dos grandes projetos na Amazônia. Refletir sobre os processos através dos quais o Estado, a serviço do capital, criou imagens relativas ao território Amazônico

como “terra sem homens”, “vazio demográfico” ou simplesmente “vazio”, é rasgar o véu da ideologia e proporcionar aos futuros leitores deste trabalho ferramentas conceituais tanto para a interpretação como para a intervenção na realidade social.

O meio pelo qual a M.H.C. realiza tal tarefa é a música, como pudemos perceber ao longo de nossa pesquisa. As práticas artísticas da banda em questão são, como afirmamos anteriormente, crônicas do homem amazônico que convive com as consequências da exploração dos recursos naturais e do trabalho humano, em condições precárias de existência.

Dentre os vários aspectos que analisamos ao longo do presente trabalho sobre a banda M.H.C, com base nos dados coletados, devemos destacar, além do que fora afirmado acima, a forte presença de uma insatisfação no que tange à estética da sociedade de consumo, sobretudo no que se refere à transformação da arte em mercadoria.

Em nossos inúmeros diálogos com os integrantes da banda pesquisada, destacamos a necessidade dos sujeitos de prosseguir em seus estudos, a fim de compreenderem com mais precisão os processos históricos aos quais foram submetidos, antes mesmo de nascerem. Ao final de nosso trabalho de campo, que não significou o corte do vínculo que desenvolvemos com os músicos ao longo da pesquisa, Suco decidiu submeter-se ao Exame Nacional do Ensino Médio, a fim de cursar graduação em História, Torrada decidiu ingressar no curso de Ciências Sociais e Noriel manifesta interesse pelo curso de Letras.

A M.H.C. é uma banda em desenvolvimento, e nossa tarefa não acaba aqui. Em nossos estudos posteriores, além da M.H.C. e outras bandas da cidade de Marabá, pretendemos estender nossa reflexão a um âmbito regional, congregando outros artistas que possuem trabalhos autorais, a fim de ampliar nossa compreensão dos fenômenos que estudamos até o presente momento.

É uma tarefa de grande porte, mas de uma importância sem precedentes, pois, enquanto pudermos dialogar com os artistas amazônicos na academia, não apenas os músicos, mas os artistas das mais variadas linguagens, motivaremos mais estudantes a desenvolverem pesquisas nessa área, o que enriquecerá os debates e poderá contribuir para a transformação das práticas sociais na nossa região.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, M. E. D. A. **Estudo de Caso em Pesquisa e avaliação educacional**. Brasília: Liber Livro Editora, 2005.
- ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- _____. **Palavras e Sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- _____. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- _____. **PRISMAS: LA CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA SOCIEDAD**. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- _____. **Fetichismo na Música e Regressão da Audição**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- _____. **Sobre a Música Popular**. In: COHN, Gabriel (Org.). Coleção “Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática: 1997.
- ADORNO, T. W. HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7a. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **TREVAS NA CIDADE – o underground do metal extremo no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998
- DUARTE, Newton. **Crítica ao fetichismo da individualidade / Newton Duarte (org.) – Campinas, SP: Autores Associados, 2004.**
- DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. **Mímesis e Racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Loyola, 1993.
- _____. **Adorno: Nove Ensaio sobre o Filósofo Frankfurtiano**. Belo Horizonte, UFMG, 1997.
- _____. “Indústria Cultural Hoje”. In: **A indústria cultural hoje**. DURÃO, Akcelrud; ZUIN, Antônio, VAZ, Alexandre Fernandez (Org.). São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,

1993.

_____. **A Ideia De Cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005.

HÉBETTE, Hébette. **Cruzando a fronteira: 30 anos de estudo do campesinato na Amazônia**. Belém: Edufpa, 2004.

HALL, Anthony L. **Amazônia – desenvolvimento para quem? Desmatamento e conflito social no Programa Grande Carajás (PGC)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. São Paulo: Ícone Editora, 2009.

_____. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LIMA FILHO, Irapuan Peixoto. **“EM TUDO O QUE EU FAÇO, EU PROCURO SER MUITO ROCK AND ROLL”**: Rock, estilo de vida e rebeldia em Fortaleza. Tese de Doutorado. Fortaleza, UFCE, 2010.

LOUREIRO, Robson. DELLA FONTE, Sandra Soares. **Indústria Cultural e Educação em “Tempos pós-modernos”**. São Paulo: Papirus, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos de Estética**. Belém: EDUFPA, 2002.

MENGA, Lüdke. ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. **Peixe Vivo na Amazônia: um Mundo-Açu nas canções da banda Cravo Carbono**. 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2011.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Porto Alegre, UFRGS, 2011.

MORBACH, Marise Rocha. **Amazônia In Concert**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo: PUC, 1997.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. Editora ática, 1991.

PAIS, José Machado. "Bandas de Garagem e identidades Juvenis". In: **Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana** / Orgs. Márcia Regina da Costa, Elisabeth Murilho da Silva. São Paulo: Educ, 2006.

PICOLI, F. **O Capital e a Devastação da Amazônia**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

ROCHEDO, Aline do Carmo. "**Os filhos da revolução.**" **A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Rio de Janeiro: UFF, 2011.

RESENDE, Anita C. Azevedo. **Para a Crítica da subjetividade reificada**. Goiânia: Editora UFG, 2009.

SILVA, Idelma Santiago da. **Migração e cultura no Sudeste do Pará: Marabá (1968-1988)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Goiânia, UFG, 2006.

SILVA, Ursula Rosa da & LORETO, Mari Lúcie da Silva. **Elementos de Estética**. Pelotas: EDUCAT, 1995.

SOUZA, César Augusto Martins de. **A estrada invisível: memórias da Transamazônica**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFF, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Registros Musicais

M.H.C. **Diário de um preguiçoso**, 4',03", Marabá, PA, 2013. D:\PD TSA\Matriz_HC

_____. **Fada do Dente**, 3',45", Marabá, PA, 2013 D:\PD TSA\Matriz_HC

_____. **Marabá**, 4',58", Marabá, PA, 2013 D:\PD TSA\Matriz_HC

_____. **Perdi o Sotaque**, 3',49", Marabá, PA, 2013 D:\PD TSA\Matriz_HC

_____. **Patriota**, 6',23", Marabá, PA, 2013 D:\PD TSA\Matriz_HC

_____. **Solitária**, 3',56", Marabá, PA, 2013 D:\PD TSA\Matriz_HC

ANEXOS