

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017295-304>

VISAGENS DO ROCK DE BELÉM. IDENTIDADE ASSOMBRADA E INTERSUBJETIVIDADE NUMA BANDA AMAZÔNICA

Fábio Fonseca de Castro*

Elielton Alves Amador**

Resumo: O artigo discute os processos intersubjetivos presentes na cena musical rockeira de Belém, Pará, nos anos 1990, a partir da trajetória de uma banda, a Norman Bates. Procuramos observar como um *ethos* narrativo se faz presente no diálogo entre uma música global e os compromissos locais, observando que a idéia de “universal” não é, necessariamente, um contraponto para a idéia de “local” e que esse diálogo é recorrente na contemporaneidade, um espaço no qual as fronteiras culturais são tênues e híbridas, embora não deixem de se afirmar como fronteiras. Utilizamos, nessa discussão, as noções de indecidibilidade e de fantasmagoria, de Derrida. Exploramos os sentidos éticos e estéticos do diálogo cultural, procurando descrever como a produção cultural amazônica participa desse diálogo.

Palavras-chave: Rock. Amazônia. Intersubjetividade. Música.

ASSOMBRAÇÕES

Um fantasma ronda o rock de Belém: o compromisso ético, talvez o impasse, igualmente ético, de dizer o local, Belém e a Amazônia. De dizê-lo por oposição ao senso comum, que, na sua compreensão, *diz* a Amazônia de uma maneira, por assim *dizer*..., incorreta, externa, alheia à experiência histórica vivenciada pelas populações locais e mesmo ofensiva a estas, se se leva em conta a imposição de sentidos e de formas de dizer. De dizê-lo como oposição à violenta integração do espaço amazônico à sociedade nacional brasileira, iniciada nos anos 1960 e que se renova permanentemente, na lógica própria do modelo estado e do sistema federativo usado pelo país.

O *ethos* de uma narrativa identitária na produção artística belemense, já estudado por Castro (2011) é um fenômeno que, segundo esse autor, surge na dialogia entre o mito de uma Amazônia historicamente experimentada e idealizada pelas populações locais e a fronteira em expansão da integração desse território ao espaço brasileiro. Diversos campos de produção cultural, por meio de estratégias variadas, narraram esse *ethos*. Uma dessas experiências narrativas teve lugar no movimento roqueiro de Belém, importante tecido de produção musical, com fases que se sucederam entre os anos 1970 e os dias atuais, envolvendo dezenas de bandas, um público amplo e práticas culturais massificadas

* Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris V. Professor do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia e do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará. E-mail: fabiofc@ufpa.br.

** Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. E-mail: elielton.amador@gmail.com.

de emissão (rádio), de descrição e reflexão (jornalismo impresso e digital), de significação (autorreflexão das bandas e reflexão dos públicos), de troca e interação social e de ocupação de espaços públicos, como praças e palcos.

Neste artigo procuramos observar como esse *ethos* narrativo se fez presente em uma banda belemense dos anos 1990/2000, a Norman Bates. É um caso dentre outros, e, nesse sentido, acreditamos que a análise aqui elaborada permite a compreensão de um padrão sociocultural de comunicação e de produção e consumo musical. A Norman Bates esteve no centro do movimento roqueiro belemense e participou de todos esses processos de troca e interação. Não é a banda mais conhecida e nem a mais representativa, no tecido social local, para efeito de identificação de um espírito comum, mas é uma banda que representa plenamente essas variáveis de comunicação, produção e consumo e, nesse sentido, pode também ser considerada uma das mais expressivas na cena musical de Belém.

Que esse *ethos* identitário seja narrado por formas musicais ditas tradicionais, como o carimbó, por exemplo, ou mesmo por formas musicais híbridas, surgidas no encontro com outros gêneros, como as guitarradas ou o tecnobrega, por exemplo, pode parecer menos incomum de que sua presença no rock – gênero que o senso comum tende a descrever por meio de ideias como “americano”, “universal”, “globalizado” etc. Porém, o que nos parece interessante é que é justamente por meio do rock que se produziram, na cena musical belemense, algumas das mais criativas narrações desse *ethos* identitário amazônico.

Efetivamente, os critérios que revestem gêneros musicais como tradicionais, autênticos, híbridos, globalizados, universais, etc., advêm de perspectivas localizadas; os narradores que fazem uso desses conceitos estão politicamente localizados em relação a eles, possuindo predisposições discursivas e classificatórias por meio das quais produzem os sentidos de lugar e identidade. É elementar que formas culturais ditas “originais”, “de raiz”, “autênticas” ou “populares” correspondem a processos dialógicos de encontro cultural. O que muda é, talvez, a velocidade e a forma do contato e do diálogo. Assim, a possibilidade de o rock *dizer* a identidade amazônica não é sem sentido e nem ilegítimo.

Bem ao contrário. De acordo com Fridlander, o rock é uma música concebida intuitivamente, “*de uma forma que contém uma rica variedade de conhecimento sem o processo de pensamento lógico que acompanha o que nós geralmente chamamos de entendimento*” (FRIEDLANDER, 2002, p. 13). Seu compartilhamento se dá não somente através de identificações simbólicas, mas de compartilhamentos afetivos de um espaço comum, de sua prática cotidiana e seus modos de produção. Dessa forma, apesar da negação de um projeto ideológico do rock, como afirma Straw (1991, p. 372), entendemos que é possível, através de laços de identificações afetivas, se desenvolver um sentido comunicativo que envolve uma comunidade.

Ainda assim, é também compreensível que uma experiência local de rock, qualquer que seja, se compreenda como tributária de uma experiência musical de dimensões amplas, que atravessa culturas e nações e que se globaliza, inclusive, sob o pretexto de ser uma música “universal”. Pois se o rock é, por um lado, um gênero intuitivo, por outro ele também é revestido por esquemas de figuração e por práticas de atribuição de sentidos que o qualificam dessa maneira, como “universal”, na sociedade globalizada.

Em síntese, há uma dialética intrigante no rock – ou em algumas das cenas musicais roqueiras. Essa dimensão intuitiva, que permite a fluência do local, do coletivo, da

experiência estética e ética vivida no cotidiano e a dimensão “universal”, igualmente uma experiência estética e ética, mas que cobra, à cena roqueira, um olhar e um diálogo com essa experiência comum e ampla do movimento roqueiro, por assim dizer, globalizado.

O universal não é um contraponto do local. Pensar esses dois planos de maneira dicotômica é uma consequência perversa do espírito cartesiano, que atualiza a metafísica ocidental em bases binárias; porém, pensar dessa maneira é uma prática corrente, mesmo na contemporaneidade. Algumas bandas de rock da cena musical de Belém fazem o diálogo local-universal, mas, talvez açodadas por essa percepção dicotômica e concorrencial, o fazem com certa prudência. Esse fenômeno é recorrente na cultura contemporânea: as fronteiras são tênues, são híbridas, mas ainda se afirmam como fronteiras.

O que nos parece interessante, a respeito da cena roqueira de Belém, é a forma tomada por esse diálogo. O compromisso ético de dizer o local, Belém e a Amazônia, se torna um impasse, igualmente ético, de dizer, de certa maneira, o local, Belém e a Amazônia. Não se tem, exclusivamente, um impasse do tipo local-universal, mas algo que tomaria uma forma (local)-local-universal. O *dizer entre parêntesis* desse (local) corresponde a uma fantasmagoria, a uma visagem, a uma extrapolação dos efeitos e da eficácia do signo. A uma *indecidibilidade*, no sentido que Derrida usa o termo, ou seja, como unidades de simulacro “*qui ne se laissent plus comprendre dans l’opposition philosophique (binaire)*” (DERRIDA, 1972, p. 58).

MENSAGENS CIFRADAS

Em 2003 Sylvie Picolotto, colunista da revista *Zero*, publicação que surgiu no auge da efervescência da música independente no Brasil, escreveu em sua coluna “Cruel to be kind”, no site da revista, uma resenha do primeiro disco da banda. Ela sugere que “*a banda demonstra um critério duvidoso de fazer letras*” (PICOLOTTO, 2003). Outro crítico, o jornalista Mauro Bedaque, então diretor do Jornal da MTV, em artigo publicado em sua coluna sobre bandas novas no site da emissora, afirmou que “a barulheira do Norman Bates é ótima pedida para quem gosta de estimulá-los [os ouvidos] com peso. A banda de Belém toca riffs nervosos, ilustrados por letras escritas com o mesmo vigor das guitarras”. (BEDAQUE, 2004)¹.

As duas referências fazem menção à composição fragmentária e obscura da produção musical da Norman Bates, carregada de mensagens cifradas que se referiam à cena belemense. A banda surgiu em 1994, definindo-se como uma espécie de “projeto paralelo” de integrantes de outros grupos de punk rock da cidade². Era composta por

¹ A coluna “Bandas Novas”, de autoria de Mauro Bedaque, foi publicada no site www.mtvbrasil.com.br/colunas/bandasnovas, que se encontrava, à época da pesquisa, fora do ar. O material consultado fora acessado e impresso pelos integrantes da banda a 25 de março de 2004, conforme dados registrados no material impresso.

² A ideia de “grupo paralelo” era corrente na cena e fazia menção a projetos musicais iniciados por integrantes de bandas de maior destaque, como o projeto Kleidemar, formado em 1994 por integrantes da banda paulista Titãs. A partir dos anos 2000, ficou comum a definição de “super grupo” graças a bandas como Audioslave e Velvet Revolver, que tinham em sua formação um misto de ex-integrantes de outros grupos, alguns já extintos, como Rage Against The Machine, Guns and Roses, Soundgarden e Stone Temple

membros de outras bandas da cena local: Baby Loyds, Delinquentes e Gestapo, todas elas surgidas na leva de grupos do final dos anos 1980. Surgia, porém, com a ideia anunciada de agregar novos elementos musicais à postura punk predominante.

Esses elementos incluíam implicitamente uma proposta de abordar, por meio das suas composições, a relação entre o local e o universal. E incluíam, igualmente, uma intenção em refletir sobre o rock de Belém e sobre o sentido de fazer rock em Belém. Vê-se aí uma questão espectral, o *ethos* de dialogar com espectros, que acima referimos. Ele se dá como uma postura autorreflexiva e engendra proposições meta-discursivas que se tornaram características do trabalho desse grupo.

O tecido estético construído pela banda era demarcado pela ideia de diálogo e de fragmento. Talvez, de diálogo entre fragmentos, num compósito que refletia a variada formação da banda e o conflito global/local, sempre no centro de suas atenções. Esse diálogo entre fragmentos despontava como estrutura estética e ilustrava relações de poder que configuravam a posição ética do grupo em relação às suas condições de fala, de enunciação de sua identidade ou posição histórica e geográfica. O fragmento era como o possível diálogo, entre sujeitos que ocupavam posições sociais assimétricas e que, assim, refletia margens de pertencimento e de participação ao local e ao universal.

Esse caráter fragmentário e, tal como percebido pelos críticos “de fora”, igualmente cifrado, estava presente em muitas letras do grupo. A composição textual da Norman Bates é pontuada por frases curtas que, de alguma forma, subvertiam a ordem tradicional de composição “pop rock”, com alternância entre estrofe e refrão do rock clássico e que também influenciou a origem do punk rock.

Essa proposta é perceptível, por exemplo, na faixa “A diferença”, presente no primeiro álbum da banda:

A diferença só
É só uma diferença só
É tudo que nos une
É tudo que separa nós
A diferença é a soma
(soma)
A soma é a diferença, soma
(soma)
É tudo que nos une
É tudo que separa nós
A diferença é voz³

Pilots. A Norman Bates, que tinha oito integrantes em sua formação original, parecia ser um misto dessas duas descrições, uma vez que tinha integrantes de bandas extintas e de bandas ainda na ativa. Com o tempo sua formação tornou-se fixa. Ainda que variasse de bateristas e baixistas com menos frequência ao longo de seus 15 anos de atividade, o grupo manteve um núcleo compositor basicamente entre seus guitarristas e vocalistas. O que nos parece pertinente aqui é a origem diversa e, de certa forma, capilar da banda junto à cena roqueira belemense.

³ Composição de Eric Mendes e Giovanni Villacorta, lançada em 2002/2003 no disco “Norman Bates”, do selo Na Records. As letras entre parêntesis mostram os *backing vocals*, característica estética da banda. Para uma ideia da dinâmica da composição, ela pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/a-diferen-a>. Último acesso em 06 de fevereiro de 2015.

CASTRO, Fábio Fonseca de; AMADOR, Elielton Alves. Visagens do rock de Belém. Identidade assombrada e intersubjetividade numa banda amazônica. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 2, p. 295-304, jul./dez. 2017.

Pode-se perceber aí um discurso sobre a dimensão tópica da experiência geracional do rock de Belém. Que diferença é essa? A quem ela separa? Talvez o local do nacional, ou o local do global. Evidentemente, é uma diferença que reivindica uma identidade: a mais elementar das identidades, a que se dá por oposição, por simples diferença. Trata-se da diferença de ser, estar, em Belém. Ela enuncia o paradoxo da distância, tão presente na “moderna tradição amazônica” (CASTRO, 2011) o qual se baseia na figuração da cidade de Belém – e da experiência cultural do lugar – como algo fundamentalmente distante.

Norman Bates dialoga com esse fantasma, o da distância, em toda a sua obra. Ele está presente nas primeiras composições, atravessa os anos 1990 e é enunciado de maneira sombria no primeiro álbum, de 2002/2003, do qual a faixa “A diferença” faz parte. Nessa música nota-se a vontade de ser parte (pertencer) àquilo que “nos une”, que é, por sua vez, paradoxalmente, aquilo que “nos separa”. Em outra faixa do mesmo álbum, “Noé, Desce da Barca”⁴ é evocado, por meio do simulacro de um tom bíblico e apocalíptico, a história de um povo que fora abandonado por seu “profeta”, o que alegoriza a mesma espectralidade de distância, isolamento e abandono.

Esse álbum traz ainda uma faixa bônus, não creditada na capa e no encarte, que se chama “Mutações”. Não por acaso, ela sugere a vontade de “transformação” do grupo, ao dizer, explicitamente,

Não acredito que no Norte há rock
Não acredito em extraterrestre
Estou sofrendo a Mutações da minha espécie
Almoço às 12 mas não penso livremente⁵

Originalmente a música era uma mistura do *funk* americano com o *hardcore*, ou seja, tinha um ritmo acelerado e ruidoso com a influência da música americana. Para o disco, porém, a banda elaborou um arranjo que simula o samba rock, com o que enfatiza a ironia em relação à ausência de pertencimento à cultura nacional.

Igualmente cifrada, a faixa “Onde Os Olhos Não Alcançam”, explicita uma autorreflexão sobre a cena cultural belemense com apoio, novamente, de um simulacro, desta vez na forma de um tom visionário:

⁴ Letra de Carlos Bremgartner e música creditada à banda Norman Bates, lançada no disco “Norman Bates” do selo Na Records em 2002/2003. A música pode ser ouvida no perfil da banda no Sound Cloud: <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/noe-desce-da-barca>.

⁵ Letra de Giovanni Villacorta e Cláudio Figueiredo e música creditada ao grupo Norman Bates, lançado em 2002/2003 pelo selo Na Records. A influência da Norman Bates sobre a cena é tamanha que o programador de web Paulo André, afirmou em entrevista concedida durante pesquisa de campo deste trabalho, que nomeou o site “Norte Ao Rock”, que ficou no ar entre os anos de 2003 e 2005 e foi um dos principais veículos de comunicação da cena de Belém, influenciado pela letra de “Mutações”. Ouça a faixa em: <https://soundcloud.com/norman-bates-pa/all-for-none-e-mutacao>. Último acesso em 6 de janeiro de 2015.

Tua existência duvidosa, secreta
Curiosidade que desperta impaciência
Se antes nunca fotografada
Não teria eternizada tua alegria simulada
Longe, distante
Onde olhos não alcançam
Nem as pernas podem medir
A distância que falta para o teu existir
Não consigo imaginar tua ausência
Nem pretendo admitir tua existência
E o efeito que não causas⁶

Mais uma vez a banda evoca ideias de espacialidade, localidade e pertencimento. E, aqui, também de impotência – “o efeito que não causas” – compreendendo o estar/pertencer a Belém, à Amazônia, como uma margem deslocalizada – uma terceira margem, para além dos convencionais “nacional” e “universal”.

Por fim, ilustramos essa espectralidade, esse discurso e seu *ethos* discursivo, por meio de um ensaio fotográfico realizado em 2005, com produção de Bernie Walbenny e do fotógrafo Luiz Cláudio, o Leg, que fora tecladista da banda Mosaico de Ravena nos anos 1980. O cenário escolhido foram as ruínas do Engenho do Murucutu⁷, um sítio histórico e arqueológico da cidade de Belém, de onde, em 1835, os revoltosos cabanos teriam partido para conquistar a cidade, dando início à guerra civil que exterminou um terço da população amazônica e que destruiu a economia local (RAIOL, 1970). A escolha desse local não é sem razão e nem sem a sugestão híbrida, ao imaginário cultural de Belém, das ideias paradoxalmente simultâneas de conquista e destruição. Hoje em ruínas, o Murucutu permanece gravado, na imagem social contemporânea que dele se faz, como um espaço histórico tomado, coberto, pela floresta. Uma autoimagem evocada pela banda? Uma representação do esforço assimétrico pelo diálogo com as cenas “nacional” e “global”? De todo modo, um ponto de enunciação que faz transparecer os conflitos narrativos presentes na banda e, por extensão, na cena roqueira de Belém.

ESPECTRALIDADES

Em um release da primeira metade da década de 2000 a banda paraense Norman Bates perguntava “que significa ser uma banda de rock na Amazônia?”. Em outro release, citava uma crítica publicada em um jornal local que dizia que a música do grupo trazia “aspectos universais que fazem o contraponto ao regionalismo predominante como

⁶ Letra de Carlos Bremgartner e música creditada à banda Norman Bates, lançada no disco “Norman Bates” do selo Na Records em 2002/2003. Ouça a faixa no link: <http://bit.ly/1v5hFnn> ou veja o videoclipe, que evoca também a ideia de fantasmas, em: <http://youtu.be/lqGztJAPI-M>.

⁷ Uma foto deste ensaio pode ser vista no post “A despedida da Norman Bates?”, no blog da Associação Pró Rock: <http://bit.ly/1C1o7Ow>. Último acesso em 06 de fevereiro de 2015.

estética na capital paraense”⁸. Definir a cena cultural local como sendo caracterizada predominantemente por uma estética regionalista é um reducionismo praticado apenas pelo jornalismo local e pela baixa qualidade crítica de alguns produtores e analistas da cultura. Com efeito, ainda que a cena cultural belemense possua elementos de um compromisso regionalista, esse compromisso não lhe é exclusivo e nem mesmo dominante. Na experiência cultural local há uma grande tradição de diálogo com as opoenciais dinâmicas universalistas e, sobretudo, experiências múltiplas de hibridação cultural – que levam em conta experiências amazônicas tradicionais, evidentemente, mas que não se deixam reduzir a elas mesmo que assim o creiam e anunciem, quando evocam, ou advogam, uma identidade essencialista. Portanto, o regionalismo não constitui uma experiência dominante. E nem é por oposição a uma ideia de regionalismo que o trabalho da banda Norman Bates se produz.

Porém, tanto na cena cultural belemense como na própria produção da banda, há uma elaboração a respeito da experiência identitária amazônica e mesmo uma disposição nativista. Compreendemos o regionalismo como um fenômeno ideológico essencialista sucedâneo do nacionalismo e o nativismo como uma disposição, igualmente ideológica, em firmar uma posição identitária de base valorativa, mas também compreensiva da dinâmica dialógica presente em toda cultura.

Há na verdade uma longa tradição, na cena cultural belemense, de questionar o nativismo por meio do universalismo. A banda Norman Bates não cria essa tendência, apenas a atualiza. Mesmo na cena roqueira tal processo era perceptível antes dela. O que nos parece interessante, com efeito, é a maneira como a banda Norman Bates participa desse processo intersubjetivo. Como ela atualiza velhas angústias culturais e como ela recoloca questões que foram inúmeras vezes, antes dela, colocadas.

O que, nos parece, ela faz de modo peculiar é, na sua dinâmica meta-discursiva, indagar como ela mesma indaga. Como indaga sobre a indagação. Talvez o fato de que sua composição grupal consista na reunião de membros de outras bandas de rock – essa formação inter-bandas que parece ser comum a outras cenas roqueiras e que, assim, conforma um outro nível de intersubjetividade – seja um fator decisivo que favoreça essa postura meta-discursiva.

As composições da Norman Bates – juntamente com seus intertextos: as entrevistas, encartes, ensaios fotográficos, ilustrações de capas, materiais publicitários etc. – não apenas sugerem uma consciência sobre o fato de que o lugar nativista pretendido é uma forma de não-lugar – o lugar do perdido, isolado, distante e fadado a tornar-se ruínas – como também sugerem que indagar sobre esse não-lugar pode ser, também, uma não-pergunta.

Mais que outras formas de expressão, talvez, a linguagem do rock permita essa crítica e autocrítica, bem como a dúvida sobre a possibilidade de, efetivamente, dizer

⁸ Esse material se encontra entre os gráficos e registros coletados na pesquisa. É um material avulso não datado e apenas estimado. O primeiro não é assinado. O segundo é assinado por Luiz “Barata” Cichetto, editor da webzine www.abarata.com.br. A citação, provavelmente, diz respeito a uma resenha publicada na coluna de Edgar Augusto Proença no jornal *Diário do Pará*, em 24 de janeiro de 2003. Edgar Augusto Proença é radialista e um dos colonistas musicais mais tradicionais da cena musical de Belém, mantendo também colunas e programas radiofônicos na Rádio Cultura FM e na Rádio Clube de Belém.

alguma coisa e a percepção, quase como uma forma de denegação, melancólica e derrotada, das assimetrias que persistem na dialogia entre o local, o nacional e o universal.

Se a consciência da Amazônia como um não-lugar, expressa pela “moderna tradição amazônica” citada por Castro (2011), constitui uma experiência narrativa sobre uma Amazônia idealizada que tem certa consciência da sua idealização, o não-dizer é uma tomada de consciência da dificuldade, e talvez da impossibilidade, de dizer – até mesmo – esse não-lugar.

De certa maneira, o não-dizer cantado por Norman Bates é uma forma de dizer para si mesmo, um ensimesmamento. A cena cultural belemense possui, no seu tecido intersubjetivo, muitas maneiras de se dizer: fingir que sente o *local* amazônico como uma essência; enunciar o *local* amazônico como farsa – e estabelecer, com isso, farsas de audiência – dizer o não-lugar amazônico, dizê-lo como farsa e até mesmo não-dizê-lo-para-si-mesmo, como todo o poder de dizer algo que dizer um não-dizer permite.

Observando o deslocamento dessa intersubjetividade, sua dinâmica compósita, pode-se perceber, tentando uma análise sócio-discursiva da cena musical de Belém, que a dinâmica maior, presente em todas essas trajetórias discursivas e dialógicas, conforma um efeito espectral, esse efeito que referíamos, acima, como sendo o de um fantasma a rondar o rock – e a intersubjetividade, portanto – de Belém: o compromisso ético, talvez o impasse, igualmente ético, de dizer o local, Belém e a Amazônia.

Derrida (1994) discute os efeitos de sentido presentes na vida cotidiana, principalmente na vida ideológica, por meio da noção de “espectro”. Com esse termo, ele se refere à temporalidade particular presente em toda reivindicação de “heranças”. Na sua obra de 1994, *Espectros de Marx*, o debate gira em torno do que seriam as “heranças” deixadas pelo espólio marxista, naquele momento histórico marcado pela dissolução dos regimes estalinistas. Ocorre que o que é aplicado para as “heranças” do marxismo pode, também, ser aplicado para quaisquer outras “heranças” ideológicas e, assim, culturais, no sentido mais aberto dessa palavra. Por regra geral, na teoria derridiana, toda herança é plural, heterogênea e fluida. Ninguém herda tudo o que é, por assim dizer, *herdável*. Toda herança é, portanto, filtrada. Isso significa que toda herança obedece a uma ordem, a uma escolha, nem sempre consciente. Utilizando o vocabulário fenomenológico que caracteriza sua abordagem, uma herança é uma ontologia: o dizer de algo, o nomear de algo. Mas, como se trata de um efeito de sentido, e não da efetiva nomeação (ou dizer) de algo, toda herança é uma ontologia, como diz Derrida (1994), com uma temporalidade peculiar. A temporalidade dos espectros, o “*out of joint*” a que o fantasma de Hamlet, o personagem de Shakespeare, se refere quando menciona (quando ontologiza) o seu estar no mundo.

O tempo dos espectros, o tempo dos espectros ideológicos, o tempo de certas escolhas culturais, destemporaliza o estar no mundo convencional. A herança recebida legada por esses espectros, assim, é assombrada. Está aí o sentido do jogo de palavras que Derrida (1994) faz com ontologia (*ontologie*, no francês original do texto) e *hantologie* (em francês, *hanté* significa “assombrado”). Se a ontologia é a efetividade do estar-presente, a atribuição de um sentido, a *hantologie* é a atribuição do sentido que assombra, do sentido espectral, ou, ainda, da parte ideologicamente escolhida de uma herança. Como diz Antonioli (2006), nessa lógica de Derrida, o espectro é aquilo que tem o poder de

abalar a toda distinção segura entre o real e o não-real, entre o vivo e o não-vivo, entre a história vivida e aquela não vivida, entre o ser e o não-ser, entre o virtual e o atual (ANTONIOLI, 2006, p. 137).

E, tal como o espectro – os espectros – revêm ao mundo, geralmente, para cobrar ou pagar dívidas, a *hantologia* revém à ontologia, basicamente, para resgatar e salvar heranças, para possibilitar o que julga “justo”. Como coloca Derrida,

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem pra nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está *presente*; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais *presente*, e aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. (DERRIDA, 1994, p. 11-12) (*grifos do autor*).

O espectro que mencionamos neste trabalho, e que é o espectro que cobra a inversão da lógica centro/periferia, que é o espectro de uma identificação amazônica, que é o espectro de um nativismo (mas não o de um regionalismo), que é o espectro de um desejo de reconhecimento, que é um espectro de um querer-poder-dizer, é o espectro dessa música que referimos.

Derrida nos lembra que a dimensão espectral, bem como o luto que a acompanha, nos serve a trazer e a fazer presentes os mortos, ontologizando os restos (DERRIDA, 1994, p. 24-25). Assim como, da mesma forma, a herança se enuncia por meio de um querer-poder-dizer comum, intersubjetivo, que consiste nessa dimensão sociocultural à qual chamamos de “cena”. Ou seja, a “cena de Belém” se projeta no fluxo de seu próprio tempo, entre suas múltiplas dimensões sociais, de forma discursiva mas socialmente interativa, trabalhando os restos e despojos de seus mortos, aqueles que “lutaram” e tiveram maior ou menor êxito na tarefa de inscrever numa ontologia que para uns diz respeito ao “nacional”, e, para outros, diz respeito ao “universal”, as suas marcas. Essa é a trajetória da “cena de Belém” por ela mesma, em uma perspectiva experimental, da experiência dessa cena.

Pensamos que essa herança perpassa as muitas gerações de artistas paraenses. E estes se utilizam do conhecimento comum para usá-la dentre outras formas como um instrumento de força de afirmação.

REFERÊNCIAS

ANTONIOLI, Manola, Verbete Khôra. In: ANTONIOLI, Manola (dir.) *Abécédaire de Jacques Derrida*. Paris: Sils Maria / Vrin, 2006.

BEDAQUE, Mauro. Fora dos Eixos. Coluna Bandas Novas. *Site da MTV Brasil* (www.mtvbrasil.com.br/colunas/bandasnovas). Endereço original não disponível. Material impresso em acervo da pesquisa. Acessado pela banda em 25 de março de 2004.

CASTRO, Fabio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de; AMADOR, Elielton Alves. Visagens do rock de Belém. Identidade assombrada e intersubjetividade numa banda amazônica. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 2, p. 295-304, jul./dez. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

_____. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll, uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PICOLOTTO, Sylvie. Cruel to be kind (coluna em site). Disponível em:

<<http://www.revistazero.com.br/cruel.php?i=150>>. Acesso em 21 de maio de 2003. Arquivo impresso do acervo da pesquisa, atualmente o endereço eletrônico não se encontra mais disponível na Web.

RAIOL, Domingos Antonio. *Motins Políticos – Ou História dos Principais Acontecimentos Políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. Belém: Ed. UFPA, 1970.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: *Cultural Studies*. V5. Inglaterra: Abingdon, 1991.

Recebido em 22/10/2016. Aprovado em 20/04/2017

Title: *Phantasmagories of the rock from Belém. Phantasmatic identity and intersubjectivity in an Amazonian band*

Abstract: *The article discusses the intersubjective processes present in Belém rock scene, state of Pará, Brazil, in the 1990s, from the trajectory of a band, the Norman Bates. We try to observe as a narrative ethos is present in the dialogue between a global music and local commitments, noting that the idea of "universal" is not necessarily a counterpoint to the idea of "local" and that this dialogue is recurrent in contemporary times, a space where cultural boundaries are blurred and hybrid, though not cease to assert itself as borders. We used in this discussion, the notions of undecidability and phantasmagoria presents in Derrida's work. We explore the ethical and aesthetic senses of cultural dialogue, trying to describe how the Amazon cultural production takes part in this dialogue.*

Keywords: *Rock. Amazon. Intersubjectivity. Music.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.