



## **PARAENSES EM DIÁSPORA: Um ensaio etnográfico sobre a migração de artistas paraenses para o Rio de Janeiro.<sup>1</sup>**

Marcello Monteiro Gabbay<sup>2</sup>

***Resumo:** O presente trabalho parte da observação com inspiração etnográfica e sociocultural da proposição de uma conexão simbólica entre as capitais brasileiras Belém, ao extremo norte e Rio de Janeiro, considerada centro cultural do país. Um olhar sobre a formação histórica, social e cultural destas capitais, complementado pela convivência e coleta de depoimentos de artistas paraenses que migraram para o Rio de Janeiro em diferentes épocas e condições, pretende estabelecer algumas causas e circunstâncias deste movimento que conecta as duas cidades.*

***Palavras-Chave:** Belém. Rio de Janeiro. Cultura. Mídia Artistas. Periferias Culturais.*

---

### **I – Uma inspiração etnográfica.**

Este trabalho procura observar a ocupação da cidade do Rio de Janeiro por artistas paraenses que migraram em busca de um “posicionamento” (FOUCAULT, 2001, p. 412-414), ou uma projeção nacional, em diferentes épocas, circunstâncias e âmbitos da atividade artístico-cultural. Segundo o IBGE, o Pará é o Estado da região Norte do Brasil com maior quantidade de residentes no Rio de Janeiro; em 2000, cerca de 48 mil paraenses viviam na capital fluminense<sup>3</sup>. Antes, porém, faz-se necessário traçar o enquadramento teórico desta pesquisa que se deu sob inspiração etnográfica. Caiafa (2007, p. 135-147) traça um histórico da pesquisa etnográfica desde os primeiros relatos de viagens de missionários, passando pelas narrativas de ficção literária, por sua associação à antropologia no final do século XIX e finalmente seu reconhecimento como uma área específica no início do século XX e o surgimento de uma “antropologia dialógica” no final do mesmo século. Para a autora, “o trabalho de campo é um tipo de viagem... a viagem da diferença, não importando a distância percorrida” o que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, BA, em maio de 2008.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária da UFRJ – LECC. E-mail: marcellogabbay@uol.com.br.

<sup>3</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2000. Disponível em [http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/migracao/tabela\\_regioes.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/migracao/tabela_regioes.shtm). Acessado em setembro de 2007.

caracteriza a pesquisa etnográfica como a experimentação de um estranhamento que proporcione o atrito necessário a impulsionar o pensamento do pesquisador sem que, no entanto, este acabe caindo no “risco da exotização” do outro (CAIAFA, 2007, p. 148-149), que se dá geralmente através da “alegoria etnográfica”, pressupostos de “verdade histórica” acerca do objeto de estudo (CLIFFORD, 2002, p. 66-68). Apoiado no trabalho de Raymond Williams (*The country and the city*), Clifford relaciona o problema da alegoria com a longa tradição ocidental pastoral, onde um forte saudosismo coloca a oposição campo-cidade em analogia a bom-ruim, autêntico-dilacerado (CLIFFORD, 2002, p. 85).

Portanto, o papel do etnógrafo e sua “posição” no campo de pesquisa é um desafio constante a este processo de experimentação do estranhamento, ou seja, um equilíbrio tênue entre o distanciamento e a proximidade do objeto pesquisado. Joanne Passaro problematiza a busca por uma suposta objetividade na relação do etnógrafo com seu objeto e/ou campo de pesquisa. A idéia de que o posicionamento do pesquisador como um elemento externo (*outsider*) é ideal para evitar quaisquer “filtros ideológicos” ou envolvimento afetivo demais com os informantes é desafiada por Pássaro, já que para ela objetividade não tem relação direta com distanciamento. (PASSARO, 1997, p. 152-153). Segundo a autora (1997, p. 161), os paradigmas e metodologias antropológicas usados em muitas pesquisas de campo, são aspectos naturalizados por um sistema de dominação colonial que subordina tanto o etnógrafo como o objeto; sua “antropologia da liberação” (*anthropology of liberation*) – relação aberta ao desenvolvimento e adaptação contínuos dos métodos – seria a abordagem ideal para melhor gerenciar pesquisas acerca de subjetividades instáveis, hibridizadas e complexas dos grupos estudados, amenizando os efeitos das heranças coloniais que ainda persistem nas ciências sociais (PASSARO, 1997, p. 161).

Este trabalho de campo procurou justamente lidar com o estabelecimento de um *fieldsite* de demarcação ampla – a relação sociocultural entre duas capitais brasileiras, pautada pelo fluxo migratórios de artistas – além de estabelecer com os informantes de campo uma relação de fronteiras tênues. George Marcus alerta para a escuta do *life world*, um contexto mais orgânico entorno da pesquisa etnográfica, a fim de romper com as amarras disciplinares da antropologia clássica, que, muitas vezes, levam o etnógrafo a pré-estabelecer problemas, campos de ação (*sites*) e relações com o objeto de estudo (1998, p. 80-86).

Minha posição de paraense migrante relacionado com o mundo das artes me colocava em uma relação “lisa” com o informante, ao mesmo tempo em que meu devir-acadêmico e o meu curto tempo de estadia no Rio de Janeiro estabeleceram, em diversos momentos, uma relação mais “estriada” e distanciada dos informantes; como se, apesar de também paraense e migrante, estivesse em um outro patamar simbólico por pertencer à classe acadêmica e por não ter larga experiência na cidade. Ouvi da maioria dos informantes o comentário de que eu não saberia do que falavam porque minha situação no Rio de Janeiro era outra, estava aqui estudando, com apoio da Universidade.

Nos últimos 10 meses, tempo em que resido no Rio de Janeiro, acompanhei cinco eventos artísticos protagonizados por paraenses, sendo dois espetáculos teatrais (“O Cadillac Vermelho” e “A Vassourinha Mágica”, em Botafogo e no Grajaú), dois eventos populares de rua (“I Riocório” e “Festa de São Benedito”, em Santa Teresa), uma performance teatral (“Maruja: devoção, festa e performance”, na PUC Rio, Gávea) e uma apresentação musical (grupo Bandalheira Paidégua, na Lapa). Em outro momento, mais recente e estritamente relacionado a este trabalho, entrevistei diversos artistas paraenses estabelecidos no Rio de Janeiro em diferentes circunstâncias. Procurei, propositalmente, abordar artistas que migraram recentemente e estão descobrindo a cidade, muitas vezes ainda não estabelecidos financeiramente, assim como artistas que migraram há mais de vinte anos, e encontraram um outro cenário sociocultural e econômico. Assim, seria possível, de alguma forma, confrontar diferentes olhares ao longo de um recorte de tempo significativo para construção da atual imagem do Rio de Janeiro.

## **II – Sociedade, cultura e mercado: uma perspectiva histórica da conexão Belém-Rio.**

Rio de Janeiro e Belém, duas capitais brasileiras separadas por extensos 3.250 quilômetros. Um centro cultural e simbólico e uma cidade amazônica em crescimento. Duas culturas distintas, mas perpassadas por traços históricos e socioculturais comuns: antigas capitais de províncias coloniais e centros econômicos exportadores importantes. Duas cidades portuárias com forte presença de uma cultura europeia colonial, prédios históricos, palácios, fortes e templos jesuítas, resquícios de uma memória de segregação cultural, marcas de uma ocupação elitizada dos territórios citadinos, cujo marco inicial talvez seja o fato de a grande colônia portuguesa na América do Sul ter sido dividida,

em 1621, em duas Províncias: a do Brasil e do Grão-Pará e Maranhão. Observamos na obra do pesquisador e jornalista paraense José Veríssimo – que migrou para o Rio de Janeiro já em 1891, onde ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras em 1897 – que Belém, desde a época colonial, quando ainda sede da Província do Grão-Pará, mantinha uma relação mais estreita com Portugal do que com o restante da colônia, devido especialmente ao isolamento geográfico e à distinção da ecologia e natureza local (LOUREIRO, 2001, p. 41-42). Veríssimo sublinha que o Grão-Pará “desenvolveu-se e evolui também distintamente, por completo desligado dos interesses e obrigações do Estado do Brasil, com administração e legislação especial, inteiramente dele independente na esfera civil e religiosa” (VERÍSSIMO, 1970, p. 145).

Traçando um paralelo entre o processo de urbanização das cidades de Belém e Rio de Janeiro, é possível perceber determinados fatores históricos fundamentais e comuns, tais como a forte presença da cultura e modelo urbanístico europeus, o intenso tráfego de figuras e tradições coloniais, formando uma burguesia forte, seja pela concentração de poder político no Rio ou agrário no Pará. Darcy Ribeiro (2006, p. 178) observa que as primeiras cidades da rede colonial eram criadas com o estrito objetivo de defesa da costa brasileira, quase sempre através de ato expresso da Coroa portuguesa. Tal foi o caso de Belém e do Rio de Janeiro, dentre outras, cujas principais atividades e funções políticas eram a cobrança de taxas e impostos, concessão de terras, tramitação de bens, assistência médica e duas destacáveis pela sua relevância na formação sociocultural das burguesias locais: a assistência religiosa relacionada ao ensino primário e sacerdotal; e as atividades de importação e contrabando de manufaturas e escravos, e exportação de produtos extrativistas, como açúcar, minérios, especiarias e mais tarde, o pasto de gado e a borracha – em 1872, Belém era a quarta cidade brasileira em população e um dos principais portos escoadores do país (RIBEIRO, 2006, p. 292-296). Desde então estas cidades tiveram sua arquitetura urbanística marcada pelas edificações imponentes que abrigavam as altas classes de funcionários, militares e sacerdotes. Abaixo desta escala social, estava uma camada miserável de brancos e mestiços livres, além dos escravos; e acima, os senhores rurais (RIBEIRO, 2006, p. 178-179).

Com o declínio da borracha após a Segunda Guerra Mundial, Belém perdeu o *glamour*, mas manteve o crescimento populacional, formando os subúrbios miseráveis no entorno da cidade (RIBEIRO, 2006, p. 302). No final dos anos 1950, a política de industrialização do governo Kubitschek motivou um intenso êxodo rural para as capitais

brasileiras (RIBEIRO, 2006, p. 186), e destas para aquelas consideradas centrais, sendo São Paulo pela concentração econômica, e o Rio de Janeiro pela concentração midiática, a partir da segunda metade dos anos 1960, com a criação da Rede Globo. Para Darcy Ribeiro, a grande diferença de condições de vida relacionada ao território “é uma das razões por que o brasileiro não pára, está sempre se trasladando de uma área a outra” (RIBEIRO, 2006, p. 195-197).

Por outro lado, observamos recentemente, no Rio de Janeiro e em Belém, um processo de restauração patrimonialista por conta do acúmulo de edificações históricas, representantes de uma moral burguesa. No início do século XX, o prefeito do Rio, Pereira Passos (1902-1906), protagonizou uma reforma urbanística que visava atingir o “efeito cenográfico” da construção de uma “réplica francesa”, processo que se deu pela “modernização excludente” e “segregação territorial” que isolava as classes pobres da cidade em periferias geograficamente estabelecidas (PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 80-83). Na passagem do século XIX para o XX, Belém passou por um impulso urbanístico pautado na tradição neoclássica européia por conta da economia extrativista e exportadora da borracha, que trouxe à cidade um tráfego intenso de cultura do Velho Continente através dos filhos das classes abastadas que iam estudar na Europa e dos próprios senhores do látex e governantes que traziam óperas, artistas e urbanistas europeus para a construção de uma “Paris n’América” em plena bacia amazônica (SALLES, 1994, p. 88-126). A atual onda de restaurações por que passam as duas cidades (entre várias outras cidades consideradas históricas no Brasil), se presta, segundo a ótica de Henri-Pierre Jeudy (*in* PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 95-96), a “uma ilusão puramente moralista”, que busca a recuperação de uma realidade espaço-temporal idealizada num momento histórico passado. Para Paiva e Sodré, todo memorialismo arquitetônico faz parte de um processo ideológico relacionado à “argumentação culturalista” em busca de um “passado idealizado”, visando propiciar modos de exploração econômica do “mito de origem” através do turismo e da especulação imobiliária, e colaborar para a perpetuação de uma moral cultural das classes altas (2004, p. 85). Este processo culturalista denominado “gentrificação” tem na televisão “um dispositivo poderoso” através da patrimonialização de um estilo de vida considerado *in*, que atua através dos produtos de cultura-entretenimento (2004, p. 89). Para Foucault, existe, desde a Idade Média, uma persistência em hierarquizar os espaços, mas que atualmente toma forma através do que classifica como “posicionamento”, determinado pelo conjunto de relações sociais que permeiam a

ocupação da cidade e formação dos espaços nobres, estes, ainda movidos por uma “secreta sacralização”(2001, p. 412-414).

### **III – Um centro subjetivador X uma periferia cultural.**

O senso comum nacional – e em várias medidas, um senso comum global – vê a cidade do Rio de Janeiro como um *centro cultural do Brasil*. Um pólo da produção de uma *cultura brasileira*, termo que designa um certo padrão de produto cultural nacional devidamente filtrado pelos formatos homogeneizantes e hegemônicos do “bios midiático”. Há, no Rio de Janeiro, uma penca de cursos para perder sotaque, muito difundidos e procurados entre atores e jornalistas televisivos migrantes de outras regiões do país, que buscam se livrar de acentuações e marcas culturais da fala de origem. A idéia de um sotaque neutro, “limpo” das nuances e misturas culturais é, por si, centralizadora e homogeneizante, que propõe a construção de uma estética cultural nacional mais linear e simplificada do que realmente é; de forma que migrar para este *centro* é submeter-se ao mercado nele estabelecido e jogar com a própria diversidade – abrindo mão dela ou deixando-a apropriar-se pelo exotismo fabricado na esfera midiática. Ao contrário do que parece, como observa Guattari (1986, p. 70), o conceito de identidade cultural é profundamente reacionário, uma vez que traz consigo “modos de representação da subjetividade” que celebram uma suposta unidade identitária, encobrendo o caráter composto, fabricado e maquínico que possui. É essa construção reificada da subjetividade coletiva, chamada genericamente de *identidade cultural*, que costuma levar à dialética identidade/alteridade e todos os processos de segregação e estereotipação que carregam (1986, p. 71). Esta concepção de “subjetividades maquínicas” de Guattari (1986, p. 25) atua na “maneira de ver o mundo” dos indivíduos, tanto opressores como oprimidos, daí podemos compreender a construção subjetiva de um modo de ver a cidade, estabelecendo um ponto de vista “impregnado por uma configuração estética determinada”, que, no caso, é responsável pela idealização do Rio de Janeiro como centro cultural do país, como pólo de produção, trabalho e circulação de cultura, tal como propõem Paiva e Sodré (2004, p. 75). Tal ponto de vista está relacionado à construção histórica do território carioca como sede do poder político nacional e, mais recentemente, sua construção como centro do poder simbólico da produção de “verdades” midiáticas e culturais nacionais, desde a fundação e sedimentação do sistema Globo de mídia nos anos 1960. Segundo Guattari, “a

produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção, mais essencial até do que o petróleo e as energias” (1986, p. 26). Desta forma, a axiomática capitalística rege a produção de subjetividades que se dão no movimento da máquina social e na produção dos agenciamentos concretos do campo social.

A sociedade onde a mídia assume o papel de intelectual coletivo das classes hegemônicas forma a noção espacial de “cidade mídia”, que dá lugar à formação de uma “classe mídia”, “um grupo social definido pela formalização de um *status* e pela garantia de determinados privilégios a seus titulares”, que atua fortemente como porta-voz da “cultura brasileira”, através da construção de um “monopólio oficial de idéias e obras” (PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 30-31). É através da *mediatização* – “articulação da mídia com as instituições tradicionais da vida urbana” – que o Rio de Janeiro comporta o que os autores chamam de “geografia televisiva” (PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 114), ou seja, a constituição de uma realidade mediatizada, onde as relações sociais, formulações culturais e produção de subjetividades se estabelecem a partir de e em simbiose com o “bios midiático”. A “geografia televisiva” interfere na relação da arte com a cidade, na busca por um produto cultural formatado por padrões comerciais da indústria do entretenimento. Muitos atores com quem conversei sublinham uma predominância do teatro de comédia besteirol relacionado com o formato mais popular de programas televisivos. Leila Pinheiro, musicista e compositora, radicada no Rio há vinte e seis anos, observa que existe uma tendência à música para diversão que tem a ver com a “histeria da banalidade”. Baudrillard classifica a contemplação da banalidade como “o crime perfeito” (2001, p. 21-22), pois se dá por “processos consensuais”, ou seja, com a cumplicidade de toda a sociedade, onde “nós somos ao mesmo tempo os assassinos e as vítimas”, cumprindo assim uma “servilidade voluntária” (2001, p. 24, 43 e 58). Dessa forma, o Rio de Janeiro seria a “cidade dos artistas” pelo fato de concentrar e movimentar grande parte da “indústria do lazer”; e pela herança simbólica de uma sociedade culturalmente hegemônica, tornando a cidade “farol de iluminação cultural do país” (MILANI *in* PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 68-73), afinal, um centro subjetivador.

#### **IV – Ocupação da cidade: diferentes olhares, diferentes culturas, diferentes espaços.**

A cultura diaspórica pensada por Stuart Hall nos serve aqui para colocar em cheque as idéias de identidade cultural de origem, tradição e autenticidade (2003, p. 29),

para refletir sobre a perspectiva dialógica da “tranculturação”, a “co-presença espacial e temporal” que influencia o modo de ver, perceber e criar sobre a territorialidade (HALL, 2003, p. 31-36). Tal perspectiva possibilita a produção de “novos tipos de sujeitos” protagonistas e autônomos em relação aos “modelos fechados, unitários e homogêneos de ‘pertencimento cultural’” (2003, p. 44-47). Este conflito se reflete na fala de muitos artistas paraenses radicados no Rio de Janeiro, quando pensam sobre a necessidade de “vender a bandeira” regional, como classifica o artista plástico Osvaldo Gaia, estabelecido no Rio há cinco anos:

O artista precisa disso! De ter esses desafios, criar desafios... só assim o trabalho sai, entendeu? Com essas buscas, com essas experimentações. Eu até antigamente pensava muito: ‘pô, tem que fazer uma arquitetura ribeirinha, tem que pegar o barro’, mas os teus pensamentos, já encima do papel, pra poder traduzir uma suposta arquitetura ingênua ou intuitiva e que dê certo, nada melhor do que você começar a traduzir ela de forma tridimensional.

A tridimensionalidade de que fala Gaia tem a ver com a perspectiva dialógica a que se refere Stuart Hall. “A idéia é regional”, diz Gaia, mas ela passa a fluir e se materializar no trabalho de forma menos esquizofrênica. Os atores Ewe Pamplona e Fabrício Lins, no Rio há cinco anos, rememoraram esta passagem de um regionalismo forçado à uma fluidez mais universalizada:

- Você pode ser regional, e não precisa, pra ser regional, deixar de ser universal, seja lá qual for a arte. Você ser regional é universal – Ewe.
- É uma fronteira, tem um momento em que a pessoa acaba ultrapassando essa fronteira – Fabrício.

A *diáspora* artística proporciona, para o músico e compositor Vital Lima, uma maior inflexão intercultural, uma espécie de “limbo” onde o olhar sobre o lugar de origem é marcado pela memória afetiva ao mesmo tempo em que o contato com um lugar mais metropolitano, a diáspora, proporciona um processo criativo mais “modernizado”.

Segundo Caiafa (2007, p. 25), a ocupação da cidade é o “lugar” de uma possível “força criadora” autônoma capaz de reverter de alguma forma os processos de individualização e privatização vigentes. Tal ocupação, para ser criadora, necessita da experiência dinâmica da diversidade, uma captura atrativa da exterioridade, a “convergência de trajetórias”, uma “abertura subjetiva”, uma “produção de espaços coletivos” (CAIAFA, 2007, p. 89, 117, 122 e 126).

Porém, na “cidade mídia” existem certos processos próprios da axiomática capitalística que deturpam o reorientam os processo de ocupação, especialmente de artistas, conforme os interesses econômicos do sistema vigente. Os artistas paraenses que participaram deste trabalho convergiram ao destacar o caráter mercadológico e a tendência à rotulação cultural como os principais problemas à ocupação da cidade. Tais processos integram uma lógica de mercado que predomina na produção artístico-cultural da cidade. “A necessidade da arte ser atrelada com os negócios é um processo irreversível”, diz o ator e diretor de teatro Roy Peres, que vive no Rio há quase cinco anos. O ator Wendel Bendelack, que trabalha no Rio há onze anos com teatro e cinema, estabelece uma distinção entre o cenário cultural em Belém e no Rio de Janeiro justamente através da orientação para os negócios; o ator chega a estabelecer uma relação entre o caráter negocial e mercadológico da arte com a prática dos lóbis, ou seja, um comportamento constantemente preocupado em favorecer a imagem do artista no meio, estabelecendo contatos e freqüentando espaços que o favoreçam comercialmente:

Parece que em Belém se faz arte. Aqui é negócio. Aqui é negócio, não é arte! Aqui não, aqui é tudo assim: “vai ter o lançamento do filme de sei-lá-o-que, então eu vou lá dar uma *pinta*”. Em Belém não tem isso, né? Lá é arte mesmo: “pô vai ter um show maravilhoso, vamo lá ver, prestigiar”.

Outros atores contrapõem o lóbi à função dialógica da arte, que depende de uma certa autonomia dos padrões homogeneizantes do mercado e da liberdade de experimentação:

O teatro em Belém é muito experimental, é teatro de porão, é teatro de rua. Aqui é uma outra velocidade, é um outro tempo. Lá eu passava seis meses pesquisando uma peça pra poder botar em cartaz; aqui, em dois meses, rápido, já tem que ta pronto (Michele Campos, atriz, há onze meses no Rio).

O tipo de arte que eu queria fazer [teatro experimental] não era, digamos assim, viável comercialmente no mercado carioca, mas eu quis assim mesmo mostrar o que eu acreditava. É muito contaminado, o teatro carioca, pelo besteiro, teatro de revista, o teatro mais investigativo não era bem aceito em termos de público (Roy Peres, ator e diretor, há quatro anos e nove meses no Rio).

O caráter mercadológico da arte e da produção cultural no Rio de Janeiro por um lado propicia uma intensa circulação de produtos artístico-culturais e remuneração de artistas e profissionais afins que, nas regiões periféricas do Brasil, é incipiente. Segundo os artistas paraenses, em Belém faltam possibilidades, o mercado cultural é crescente,

existe uma estrutura profissional de grupos, mas no Rio existe um circuito cultural estabelecido, uma centralidade que atrai.

- São poucos os grupos em Belém que conseguem ter essa estrutura que têm a maioria das companhias aqui, por exemplo, de conseguir montar um projeto, enviar, colocar na rede de incentivo, conseguir ganhar um edital... É essa articulação que é...” – Ewe
- Capenga, eu não gosto da palavra, mas é: capenga!” – Fabrício
- E aqui é básico” – Ewe.
- É complicado, o tempo que agente passa em Belém é ótimo, mas depois agente começa a sentir falta das possibilidades... e as possibilidades de trabalho mesmo. Qualquer coisa, daqui você pega um ônibus, vai em São Paulo, faz um teste... – Ewe.

A migração vem da necessidade de presença física no “centro” do país, estar presente no território. Segundo alguns artistas que participaram deste trabalho, há uma centralidade na própria produção de conhecimento, nos cursos de pós-graduação, por exemplo; daí a importância do “lugar”, a necessidade de ocupar ou “invadir” a cidade. A relação centro-periferia espelha-se na geografia da cidade, na concentração do imaginário de “cidade maravilhosa” na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Essa presença física dentro das artes cênicas, eu acho super importante... O que me impulsionou pra ta aqui, vir pra cá ainda é essa questão, por exemplo, de que tem essa dificuldade em Belém da gente ter acesso a essa ascensão acadêmica na área, que agente ainda não tem... Essa questão do distanciamento é muito complicada, e complicada mesmo, porque agente ta falando do Brasil, então você pega um ônibus pro Rio, de Belém são não sei quantas horas, então tem uma distância física complicada, e financeiramente complicada (Roy Peres, ator e diretor).

Acaba fichando fechado ali [em Belém] com os músicos, tudo mais. Alguém grava alguma coisa aqui e ali, mas pra acontecer mesmo tem sair de lá... Acho que aqui, com alguns contatos, as coisas podem aparecer muito mais. Porque eu vejo tanta gente que faz música há tanto tempo lá em Belém e fica naquela mesma vida (Leandro Dias, músico e compositor, há um ano e dois meses no Rio).

O circuito cultural a que se referem os artistas paraenses tem a ver com o estabelecimento de uma cadeia produtiva que faz circular determinados produtos culturais em alcance nacional ou até mesmo global. Em contrapartida, existe o relato generalizado de que em Belém, apesar da intensa efervescência artística, não é possível viver exclusivamente da profissão. Os circuitos culturais lá estabelecidos são menos mercantilizados e, portanto, mais ocultados pela legitimação de um mercado global

hegemônico. Os poucos festivais de música, cinema, teatro, literatura e artes plásticas servem de remuneração para uma pequena parcela de artistas locais que trabalham em função dos prêmios em dinheiro oferecidos pelos eventos: “E o *Arte Pará*<sup>4</sup>, tu já imaginou se não tiver um ano? Eu já imaginei! Os artistas vivem em função do Arte Pará, entendeu? (...) Isso atrapalha a vida do artista”, diz Osvaldo Gaia.

Quando eu acabei o segundo grau eu queria prestar vestibular pra EAD [Escola de Arte Dramática, vinculada à Escola de Comunicação e Arte da USP], em São Paulo. Já tinha na minha cabeça: quero ser ator. Mas também já tinha a consciência que em Belém eu não ia conseguir viver.

Aqui [no Rio] as pessoas festejam mais, tem festivais, tem semana disso, semana daquilo, sabe? É um movimento nesse sentido. Em Belém... parece que agora tem mais, na minha época não tinha (Wendell Bendelack, ator).

Para Leila Pinheiro, a cidade é um “ponto nevrálgico” da indústria cultural nacional. O *Festival dos Festivais* de 1981 foi sua “porta de entrada” no Rio, “um lugar de contatos” com perspectiva na gravação de disco – que era concentrada no Rio de Janeiro então. “Isso [os festivais] ainda não tinha em Belém, mas aqui tinha, e ainda era uma vitrine”. Leila afirma que o artista precisa da indústria para fazer circular seu trabalho. Em Belém as oportunidades se esgotam porque esta indústria é muito pequena. Para Vital Lima, havia um cenário propício relacionado aos grandes festivais de música no Rio de Janeiro e à época histórica, quando as comunidades de artistas se juntavam para fazer frente à repressão da ditadura militar, e o Rio de Janeiro ainda guardava memórias recentes do *status* de capital federal. Além disso, estar no Rio aproximava o músico da indústria do disco e das trilhas de teatro e TV.

Naquela época havia uma efervescência cultural aqui no Rio, principalmente musical... São Paulo era um lugar importante, mas onde as coisas de fato aconteciam era aqui no Rio... Os Festivais estavam significando uma abertura de mercado porque você ganhava um festival numa cidade dessas e daqui a pouco algum clube da cidade ia te chamando pra fazer um show (Vital Lima, músico e compositor).

A rotulação no mercado cultural hegemônico representa o segundo maior problema para os artistas paraenses migrantes. É reconhecida a necessidade de estabelecer nichos de mercado que enquadrem o artista e seu produto em determinadas

---

<sup>4</sup> Arte Pará: principal mostra competitiva de artes plásticas no Pará, o evento acontece desde 1981 e é promovido pela Fundação Rômulo Maiorana, uma instituição privada mantida pelas Organizações Rômulo Maiorana, um complexo de rádio, televisão e jornal, filial da Rede Globo no Pará. Fonte: <http://www.orm.com.br/projetos/artepara/artepara.asp>.

“prateleiras” comerciais. A rotulação funciona tanto para enquadrar o produto artístico no mercado, quanto para estabelecer fronteiras à construção de identidades culturais regionais periféricas em relação a uma identidade cultural central.

O problema é que o carioca, ele tem uma agonia, eu acho... tipo assim: se você pensa, culturalmente, o que é o Rio de Janeiro? Tem muita coisa aqui, com certeza, mas o próprio carioca, você fala assim, o que é a cultura do Rio de Janeiro? É o samba, e não tem só samba, até porque o samba, tem vários sambas, samba de breque, samba de raiz, de gafieira, mas eles mesmos consideram. O que é o carioca? Carioca é o malandro da Lapa, eles mesmos já se limitam culturalmente, não *expandem*. E quando você vem dizendo “nós somos paraenses”, o que que você tem? Eu tenho o lundum, tenho o carimbó, tenho síria, marujada, eu tenho folia de reis. Isso assusta eles! Eles temem se reconhecer culturalmente mais pobres do que nós, porque esse pavor também exclui. É como se você tivesse medo de que eu pudesse ser mais forte do que você... Eles têm esse conhecimento do que é o Pará, mas o que que eles querem? Eles querem limitar: O que é o som do Pará? É a banda Calypso. O que que é música popular paraense? É a Fafá de Belém, só existe ela, entendeu? Como se fosse te limitar, é só isso, não tem mais nada lá, entendeu? (Roy Peres, ator e diretor).

Existe uma necessidade de expansão que é tolhida pelo formato mercadológico, através da homogeneização de identidades e da construção de estereótipos, rótulos. Tal expansão tem a ver com aquele caráter dialógico da arte mais autônoma em relação ao mercado, ou seja, romper, ir além das fronteiras entre artista e público e entre territórios e tempo, promover a co-participação em uma espécie de ritual coletivo, onde artista e platéia são co-participantes de uma ação propícia à colaboração, conforme pregava o teatrólogo polonês Jerzy Grotowski (*in* FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 41); ou então o “co-funcionamento” ou “simpatia” deleuzianos, ou seja, “a composição de corpos”, o constante regime de conexão de “falar ‘com’, agir ‘com’, escrever ‘com’” que compõem os agenciamentos coletivos, capazes de atingir o “limiar” da virada, mudança social (*in* CAIAFA, 2007, p. 152). Mas a rotulação de que falam os artistas paraenses age em sentido contrário limitando, inclusive, as possibilidades de trabalho:

Eu fui na Globo uma vez e a mulher: “Mas você não é negro, mas você também não é branco, você é um a coisa meio indígena”. Eu não sou nada, não sou branco, não sou negro, não posso ser escravo, não posso ser não-sei-o-que. Eu liguei uma vez: “Pô vai ter a novela, me bota aí”. “Não, você não pode ser escravo”, e eu: “Como não? Me bota como o filho do cara branco que transou com a negra”. Aí eu falei ah, não. Quer saber? Não vou (Wendell Bendelack, ator).

Guattari vê a arte como meio de uma “experimentação subjetiva” ou “processos de singularização”, ou seja, um rompimento com o processo de subjetivação serializado do sistema, através da produção autônoma de significações em relação à produção dominante, formando “novos campos de referência” (in CAIAFA, 2000, p. 66). Portanto, ocupar a cidade é apropriar-se dos meios de contato já estabelecidos e reordenar as relações com a arte. Para Ewe Pamplona, “você tem que tá no meio pra poder tá *lincado* com as pessoas”, ter uma visão de amplitude, ocupar *instâncias* (espaços) que têm visibilidade, mobilidade, capacidade de formação e aglutinação de platéia para poder dialogar com a cidade:

Agente vai tentar colocar numas *instâncias* que tenham mobilidade... Sair do gueto, de apresentar pra aquela comunidade, pra dialogar aqui com a Fundação Progresso, com o Circo Voador, o Palácio do Catete, que agente tá tentando, e você ganhar uma amplitude pra isso (Ewe Pamplona, atriz).

As comunidades de afeto que aglutinavam artistas e promoviam contatos acabaram caminhando para a formação de guetos e redutos regionalizados, que buscavam justamente aquela idéia de identidade ou autenticidade cultural questionada por Hall (2003, p. 29) e rejeitada por Guattari (1986, p. 70). Os artistas que migraram pro Rio há mais de vinte anos têm uma percepção menos esquizofrênica desse tipo de relação comunitária e geralmente relatam os laços como redes fluídas que levavam a uma ação coletiva. Para muitos, o Rio de Janeiro é uma cidade entre a província e a metrópole. Leila Pinheiro vê esta provincianidade acompanhada de uma tendência a achar os pares, uma necessidade de reunião. Ela observa um companheirismo não típico das grandes cidades, uma vizinhança, ou *comunidades de proximidade* que parecem a ela “um resgate de Belém”, ao mesmo tempo, existem espaços típicos da “cidade privatizada” como a Barra da Tijuca e o Leblon, mas outros, mesmo na Zona Sul da cidade, bastante marcados pela provincianidade. De forma que dividir rigidamente o Rio de Janeiro em dois momentos histórico-sociais: um mais afeto às comunidades atuantes e outro aos guetos excludentes, seria equivocado e inútil. Vital Lima percebe que cada época faz sobressair um comportamento determinado pelas conjunturas sociais, econômicas e culturais.

O que eu acho bacana é essa possibilidade de você perceber que não é só isso que ta acontecendo, ainda tem alguns... eu não quero falar “focos de resistência”, porque eu acho que isso é natural, absolutamente natural, entendeu? Você

consegue ter aquele Rio que eu te falei hoje, se você parar pra observar essas coisas que tão acontecendo (Vital Lima, músico e compositor).

### **Referências Bibliográficas:**

BAUDRILLARD, Jean. **Telemorfose**. Trad. Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2000.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura do século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**, vol. 3. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Ed. Escrituras, 2001.

MARCUS, George E. **Ethnography through thick and thin**. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1998.

PAIVA, Raquel e SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PASSARO, Joanne. “You can’t take the subway to the field!”: “village” epistemologies in the global village in: GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. **Anthropological locations: boundaries and grounds of a field science**. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1997.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994.

VERÍSSIMO, José. **Estudos amazônicos**. Belém: UFPA, 1970.