



## Um novo lado da lua: *The Charque Side of the Moon, identidades e estética pós-moderna*<sup>1</sup>

Enderson OLIVEIRA<sup>2</sup>

Relivaldo de OLIVEIRA<sup>3</sup>

Universidade da Amazônia, Belém, PA

### Resumo

Neste artigo procura-se traçar um panorama das características estéticas do Pós-Modernismo, em especial as ligadas à música, e que podem ser percebidas no álbum *The Charque Side of the Moon*, da banda paraense *La Pupuña*. Aborda-se, principalmente, a inserção em tal produção de sons, ruídos e ritmos regionais, que, em conjunto, ajudam a compor o quadro de hibridismo cultural em que o disco está inserido. Mais que isso, estas referências são elaboradas com base no pastiche e constituem-se em interessantes diálogos intertextuais que podem corroborar para a reafirmação e mesmo reforço das identidades e cultura(s) regional(is) amazônica(s) no espaço midiático.

**Palavras-Chave:** Pós-Modernismo; *The Charque Side of the Moon*; Hibridismo Cultural; Identidades; Regional.

### 01. Apresentação

No período contemporâneo, cada vez mais diversos ramos da cultura e das artes apresentam mudanças, sejam estas estruturais e/ou conceituais. Cinema, literatura, arquitetura, fotografia... Neste amplo processo de mudanças, a música não fica à parte. Não que se afirme aqui a existência de uma “típica música pós-moderna”, que possua características totalmente (pré-)definidas e que estas possibilitem classificar uma série de produções contemporâneas como pertencentes ao Pós-Modernismo. Pretende-se sim, mais que tentar estabelecer um conceito ou teoria sobre a “música pós-moderna”, analisar a condição da música (encarada aqui como representação artística/comunicacional) na atualidade, a partir de uma obra, um único álbum, no qual se percebem características comuns às demais produções do mesmo período.

Assim, neste artigo, mais que uma pura e simples abordagem estética, analisa-se o processo de hibridização cultural, o diálogo entre diversas identidades e o reforço de características regionais que envolvem a estrutura e a produção do álbum *The Charque Side of the Moon*, da banda paraense *La Pupuña*, um claro pastiche (elemento basicamente pós-moderno) do álbum *The Dark Side of the Moon*, da banda inglesa *Pink Floyd*.

### 02. Novos lados: breve panorama da Pós-Modernidade

Antes, porém, de iniciar tal análise, é importante fazer uma breve introdução ao

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática IJ 06 - Interfaces Comunicacionais, do VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Intercom Norte 2009.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 5º semestre do Curso de Comunicação Social-Jornalismo, e-mail: enderson\_oliveira@ymail.com.

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor da Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutorando em Ciências Sociais na Universidade Federal do Pará (UFPA), e-mail: relivaldodeoliveira@yahoo.com.br.

complexo conceito de Pós-Modernidade ou Pós-Modernismo<sup>4</sup>.

Segundo David Harvey (2003: p.19), de tão complexo que é o termo “pós-modernismo”, talvez só haja concordância mesmo em afirmar que este “representa alguma espécie de reação ao 'modernismo' ou de afastamento dele”, o que não significa que ambos sejam necessariamente contrários. Além disso, como o próprio Harvey afirma que o sentido de modernismo é muito confuso, o de pós-modernismo termina por o ser duplamente (2003: p.19), fazendo-se necessário aqui, portanto, um esboço do que seria o modernismo que, comumente

“percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais e com a padronização do conhecimento e da produção” (Revista PRECIS n°6 *apud* HARVEY, 2003: p.19).

Como “reação” à Modernidade, então, a partir da segunda metade do século XX, o Pós-Modernismo emerge como um movimento que “privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras do discurso cultural” (HARVEY, 2003: p.19).

Também chamado de Hipermodernidade, Modernidade Líquida e Pós-industrial, o Pós-Modernismo pode ser considerado uma condição histórico-geográfica (HARVEY, 2003: p.294), na qual tornam-se comuns: a incredulidade/rejeição em relação às metanarrativas, não mais vistas como saberes únicos e totalizantes (LYOTARD, 2002: p. 16); a presença de uma sociedade amplamente informatizada (LYOTARD, 2002: p.11), onde predomina a ideia de que o homem não possui mais uma identidade fixa (HALL, 2003: p.12) e na qual impera uma “des-referencialização do real e des-substancialização do sujeito” (SANTOS, 2000: p.18).

No campo das artes, tornam-se comuns as interrelações entre arte e vida cotidiana, bem como o fim da distinção hierárquica entre “alta cultura” e cultura de massas, o ecletismo e mistura de códigos, o pastiche, a ironia, a celebração da “ausência de profundidade da cultura”, além da suposição de que a arte pode ser somente repetição (FEATHERSTONE, 1995: p.25).

De caráter híbrido, portanto, o Pós-Modernismo, que Canclini afirma não ser “um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais”(2003: p.329), configura-se em um ecletismo (SANTOS, 2000: p.18), na mistura de várias tendências e estilos sob o mesmo

---

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard (*apud* FEATHERSTONE, 1995: p.20) considera pós-moderno “um termo muito ruim”, pois transmite a ideia de periodização - e periodizar é um ideal “clássico” ou “moderno”, incompatível, em geral, com os ideais apregoados pelas teorias pós-modernas. Discussão à parte, segundo Featherstone (1995: pp.17-25), “pós-modernismo” deve ser entendido como um complexo ou dominante cultural e estética da 3ª grande etapa do capitalismo. Já a “pós-modernidade” faz referência justamente a esta etapa, cuja origem está na era posterior à 2ª Guerra Mundial, ou seja, diz respeito a um período definido historicamente. No presente artigo, a utilização de tais termos não deve criar maiores empecilhos para sua compreensão, uma vez que o produto comunicacional aqui analisado pode ser inserido tanto na Pós-Modernidade quanto no Pós-Modernismo.



nome, o que dificulta uma só definição, um só conceito, embora seja inegável a existência de grandes transformações ainda em curso, permeadas bem mais de dúvidas que de certezas, e que se refletem em vários campos sócio-artísticos-culturais, como a música.

### **03. Lado A, Lado B: Música e Pós-Modernidade**

#### **03.1. Lado A: Música e suas definições**

Ainda que se observe que ao longo do tempo, a música, assim como as demais formas de arte, vem sofrendo grandes modificações, sua definição permanece como algo bem mais complexo do que possa parecer em um primeiro momento, sendo por vezes definida de modo bastante subjetivo<sup>5</sup> ou mesmo vago demais<sup>6</sup>. Dificuldades à parte, é importante considerar que

“A maioria das definições propostas se esquecem ou se recusam a considerar a música como um sistema de comunicações. No entanto, uma comunicação singular se estabelece entre os que emitem a música e os que a recebem, na medida em que os segundos percebem uma ordem específica, um sentido, desejado pelos primeiros (seja um processo de ‘codificação’ ou de ‘decodificação’)” (CANDÉ, 2001: p.10).

Além disso, mesmo que “tratando” somente de si própria, “de sua construção, da logicidade e organicidade de sua estrutura”, a linguagem musical termina “por nos permitir ‘ir além do texto’, possibilitando-nos tomar a palavra” (EDUARDO e SEKEFF, 2002). Aí talvez encontre-se um dos fatores para o grande alcance e reconhecimento ante o público que esta forma de arte possui.

Candé (2001: p.13), então, define “música” (ou o que “parece música”), como um complexo sonoro, fruto de uma atividade “projetiva” mais ou menos consciente e que apresenta-se como uma organização comunicável cuja base é um conjunto de convenções que associa um organizador-emissor (compositor, intérprete) a um receptor (ouvinte), e que permite interpretação do sentido, da organização sonora. Mais simplesmente, “a música é a comunicação de um agregado de sons organizados, agregado este não significante, mas coletivamente interpretável” (CANDÉ, 2001: p.14).

#### **03.2. Lado B: A música na pós-modernidade**

Como já foi dito, não se busca neste artigo discutir a possível existência ou “essência” da “música pós-moderna” ou mesmo discorrer sobre as modificações estéticas/conceituais ocorridas nas produções musicais contemporâneas. Objetiva-se sim, analisar um produto contemporâneo que possua, incorporado em sua estrutura, elementos comuns a outras

---

<sup>5</sup> “A arte de reunir os sons de maneira agradável ao ouvido” (J.-J. ROUSSEAU *apud* CANDÉ, 2001: p.10)

<sup>6</sup> “Uma linguagem que significa a si mesma” (N. RUWET *apud* CANDÉ, 2001: p.11)



produções do mesmo período e que isto, por conseguinte, possibilite visualizar melhor a condição da música na Pós-Modernidade, bem como suas imbricações sócio-culturais.

Deste modo, é perigoso fazer algum tipo de restrição e classificar algum ritmo e/ou estilo musical como “tipicamente” pós-moderno ou pertencente “unicamente” à Pós-Modernidade, afinal, além dos próprios ritmos/estilos possuírem sua própria evolução ao longo dos anos (o que os impede de serem “totalmente pós-modernos”), tais restrições terminariam por dar pouca margem à análise e estudo de outros ritmos, não tão conhecidos e pouco difundidos no espaço midiático. Contudo, ainda que se dê margem a diversos estilos, um recebe destaque no cenário musical pós-moderno: o *rock*, que, segundo Connor (2000: p.153), em “termos mais amplos, pode ser considerado a forma cultural pós-moderna mais representativa”. E isso porque

“Ao lado da indústria da moda, a do rock é o melhor exemplo da vendabilidade elástica do passado cultural, com suas reciclagens regulares de sua própria história na forma de retomadas e refeituas, retornos e versões *cover*. Nos últimos anos, o desenvolvimento de novas formas de tecnologia acelerou e, de certa maneira, democratizou esse processo, a ponto de permitir que as evidências culturais do rock sejam fisicamente desmanteladas e remontadas como pastiche e colagem, com mais rapidez e falta de controle do que em qualquer época” (CONNOR, 2000: p.150).

Ora, em geral, é justamente nestes “preceitos” que as produções musicais do período contemporâneo “encontram” seu alicerce: o que permite, portanto, inferir que algumas características tornam-se comuns, como a)um caráter híbrido – tanto cultural quanto conceitual; b)grande presença de intertextualidade nas canções, cada vez mais marcadas também pela c)colagem e d)pastiche, além da existência de um grande número de e)versões, elementos esses todos encontrados no álbum *The Charque Side of the Moon*, da banda *La Pupuña*<sup>7</sup>.

#### **04. O lado de outro lado: O álbum *The Charque Side of the Moon***

*The Charque Side of the Moon* é um álbum de 2007 da banda paraense *La Pupuña*. Basicamente, pode-se dizer que é uma regravação do *The Dark Side of the Moon*<sup>8</sup>, em que

<sup>7</sup> Banda paraense de *surf music* e “guitarradas” formada por Adriano Sousa (bateria), Diego Muralha (guitarra), Fabrício Jomar (baixo), Kleber PSB (percussão), Luiz Félix (guitarra, percussão e voz) e Rodolfo Santana (teclado), criada quando estes ainda eram estudantes do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (Uepa). As canções do grupo são, em geral, instrumentais, e, na maioria das vezes, relacionadas a fatores regionais. O *La Pupuña*, que lançou recentemente o álbum *All right, penoso* e uma coleção de camisetas – nas quais prevalece a adaptação de grandes marcas (de refrigerantes, celulares, cartões de crédito etc.) reconhecidas mundialmente através de elementos regionais – sob o nome de “Grife *La Pupuña*”, é atualmente umas das principais bandas no cenário musical paraense.

<sup>8</sup> *The Dark Side of the Moon* é um álbum de 1973 da banda inglesa *Pink Floyd*. Tido por muitos fãs e críticos como a obra-prima da banda, *Dark Side* é considerado um marco do chamado “rock progressivo”, não somente por possuir canções que continuam atuais, mas também pela série de inovações estéticas que fizeram parte de sua produção. Também devido a isto, *Dark Side* pode ser considerado uma ponte entre o “blues rock” e a música eletrônica. Entretanto, o que faz com que esta seja uma obra à parte são as melodias: inovadoras, diversificadas e repletas de tons e nuances líricas e musicais ora mais suaves ora mais “ácidas/agitadas”. Composto por nove canções (01-*Speak To Me/Breathe*; 02-*On The Run*; 03-*Time*; 04-*The Great Gig In*

predominam, além do *rock*, “sons amazônicos” e ritmos como a “guitarrada”, carimbó, lundú, “tecno-brega” e *surf music*. Esta aparente mixórdia de estilos musicais, no entanto, não compromete o conceito de álbum<sup>9</sup> de *Charque Side*.

Importante notar que as letras, a ordem das músicas e até mesmo a capa do *Dark Side of the Moon* são mantidas, na medida do possível, quase “as mesmas” na produção paraense, obviamente que com as adaptações necessárias e que serão comentadas na sequência deste trabalho.

Deve-se observar também que, para o resultado final de *Charque Side*, muito contribuem as várias colagens de outros sons, melodias e canções, interpretadas por diversos cantores e bandas paraenses convidadas, como Roosevelt Bala (vocalista da banda *Stress*, pioneira no *heavy metal* brasileiro), Sammliz Lages (vocalista da banda de *rock Madame Saatan*), Mestre Vieira (um dos criadores e maiores divulgadores das “guitarradas” paraenses), Gabi Amarantos (vocalista da banda de “tecno-brega” *Tecnoshow*), “Os Baioaras” (grupo parafolclórico) e Denise Lima (conhecida intérprete paraense de “bregas”), além da presença da famosa gargalhada da cantora Fafá de Belém.

#### **04.1. *The Charque Side of the Moon*, pastiche e (bri)colagens**

“Homenagear” a clássica produção de 1973 da banda *Pink Floyd*. Tal desejo, segundo os próprios integrantes da banda *La Pupuña*, foi o “gatilho” para o desenvolvimento do disco aqui analisado. Esta constatação, juntamente a outros elementos encontrados na produção paraense, permite afirmar que, esteticamente falando, a prática fundamental para a (re)construção das músicas do álbum foi o pastiche, conceito utilizado pela primeira vez por Thomas Mann na obra “Doutor Fausto” (*Doktor Faustus*, 1947) e que referia-se, curiosamente, a um trabalho sobre música, realizado por Theodor Adorno sobre os “dois grandes caminhos do experimentalismo musical”, onde este analisou a produção dos compositores Schoenberg e Stravinsky (JAMESON, 2002: p.43).

Sem se constituir em alguma espécie de plágio ou mesmo numa forma de paródia, o pastiche deve ser entendido como o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático (JAMESON, 2002: pp.43-44), feito sem o objetivo de provocar o riso, satirizar, buscar a reflexão ou ser irônico. Em geral, visa uma “homenagem” a estilos ou obras anteriores, das quais se apreende o mais “peculiar” e se adapta “livremente”, respeitando-se as características originais, mas empregando-se também novas estruturas.

---

*The Sky*; 05-*Money*; 06-*Us And Them*; 07-*Any Colour You Like*; 08-*Brain Damage* e 09-*Eclipse*), *The Dark side of the Moon* é um dos cinco álbuns mais vendidos da história, e possui grandes curiosidades em relação a sua produção e representatividade, que não serão abordadas neste artigo.

<sup>9</sup> Que se baseia no fato de as músicas escolhidas manterem certa unicidade quanto ao conteúdo e/ou estilo musical.



O pastiche possibilita, então, “reabilitar o passado” (BUCKINX, 1998: p.26), uma vez que o artista pós-moderno vê-se livre e “capacitado” a incorporar a tradição e este mesmo passado da forma como melhor lhe “aprouver” - forma essa por vezes bastante híbrida e plural.

“Plural”, aliás, pode ser um dos termos mais apropriados e “relacionáveis” a *Charque Side of the Moon*, também pelo fato de serem comuns em todas as músicas do álbum elementos de pastiche, colagem e intertextualidade. Reconhecendo-se isto, por questões metodológicas, privilegiam-se neste artigo apenas determinadas faixas, bem como as características que são predominantes nestas, para, assim, analisá-las de maneira mais detalhada e menos maçante.

Incluídas em uma só faixa, *Speak to me/Breathe* são as primeiras músicas do álbum. São introduzidas por um trecho distorcido da música de carimbó “Lua Luar” (“ô, lua, lua, luar, me leva contigo pra passear”), do compositor paraense Mestre Lucindo, intercalado às famosas gargalhadas da cantora Fafá de Belém, apresentadas de forma quase inaudível. Entendidas aqui como colagens, tais inserções não terminam por aí: há ainda a reprodução do som de motores de barcos (o tão conhecido “pôpôpô” na Região Norte).

Segundo David Harvey (2003: p.303), “embora tenha tido os modernistas como pioneiros, a colagem é uma técnica que o pós-modernismo tornou sua em larga medida”. A forte presença da colagem desses e outros sons e ruídos presentes no álbum desde seu início merece maior atenção, pois ajuda a reiterar o posicionamento de Jacques Derrida (*apud* HARVEY, 2003: p.55), que considera a colagem/ montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno. Mais que isso, a marcante presença destas inserções já aqui descritas e de outras que são percebidas em *Charque Side* pode também ser associada ao desenvolvimento de outra modalidade estética: a bricolagem.

Por vezes vista como a “sofisticação negligente da estética ‘pegue e misture’”, a bricolagem pode ser entendida como a junção de elementos díspares ou mesmo fragmentos incompatíveis ou heterogêneos que são justapostos, em geral, com efeito paródico ou irônico, no qual se opõe o princípio da unidade ou “combinação” (CONNOR, 2000: pp.155-156). Contudo, ao se analisar o álbum paraense, percebe-se que a junção de melodias como a do carimbó e do “tecno-brega”, sons como as risadas da cantora Fafá de Belém, de motores de barco, de sinos, além de gírias regionais (como “pai d’égua”, tão comum e utilizada até hoje principalmente pela população nortista) terminam por colaborar para a construção de canções com elementos bem utilizados, compreensíveis e coerentes, mesmo que “não relacionáveis” entre si em um primeiro momento.

#### **04.2. A estética das versões e a “representação de identidades”**

Steven Connor afirma que “na cena urbana contemporânea, as características

dominantes são a bricolagem e o intercâmbio intercultural” (2000: 156). Nesta mesma cena, os produtos comunicacionais “inovadores” que surgem possuem grandes dificuldades em não serem apropriados pela “indústria de massa”, quando lançados no mercado (CONNOR, 2000: pp.156-157). Tal apropriação pode trazer uma ampla difusão, mas também a não percepção de toda a complexidade e imbricações sócio-culturais que podem permear sua constituição.

Tendo-se isto em mente e reconhecendo que as colagens, bricolagens, diálogos interculturais e apropriações industriais são algumas das “máximas” da “condição pós-moderna”, o que poderia se esperar então das identidades culturais que se formam a partir do atual caleidoscópio de informações e influências midiáticas e mercadológicas? Esta questão se torna ainda mais complexa caso se leve em conta que a própria noção de sujeito “uno”, com “uma só” identidade, na qual prevalece um “eu” centrado em um único indivíduo é alterada, já que este “eu” está “se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e mal-resolvidas” (HALL, 2003: p. 12).

As identidades no período contemporâneo, segundo Esteves (2000: pp. 16-33), indo de encontro à concepção moderna - na qual prevalecia um eu entendido como realidade profunda, substancial, coerente e dotada de força emancipatória<sup>10</sup> -, se apresentam de modo bastante frágil, cada vez mais instável e fugidio, resultado de processos sociais vertiginosos de diferenciação, “complexificação” e aceleração da vida coletiva nos nossos dias.

Para tais mudanças, muito contribuem as várias possibilidades que os novos padrões culturais permitem à identidade e também o papel dos *media*, que desenvolvem um trabalho ativo em torno destas. Assim, portanto, deve-se entender a formação de identidades como processo intersubjetivo, no qual estas são formadas a partir de um trabalho de constituição e reconstituição permanentes, realizado no âmbito da ação dos indivíduos e desenvolvido no contexto das suas interrelações sociais variáveis (ESTEVES, 2000: pp.30-38).

“A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” já decretara Stuart Hall (2003: p. 13), reconhecendo que o processo de formação de identidades é indissociável de um quadro simbólico de relações sociais e que, para sua constituição, muito corroboram vários outros processos, como os de comunicação, que, por sua vez, devem ser encarados como “fenômenos de produção de identidade, de reconstituição de sujeitos, onde a mídia<sup>11</sup> não é puro fenômeno comercial de manipulação ideológica, mas sim um fenômeno cultural por meio do qual as pessoas atribuem sentido à experiência vivida” (ESCOSTEGUY

---

<sup>10</sup> Há que se notar, no entanto, que mesmo com este quadro identitário “sólido”, dentro da própria modernidade tomou forma uma crítica radical à noção de sujeito como autonomia individual (ESTEVES, 2000: p.33).

<sup>11</sup> É justamente neste trabalho de identidade - realizado num contexto comunicacional próprio e através de uma experiência de reconhecimento que lhe está associada - que os *media* marcam sua presença incontornável nos nossos dias. Seu papel neste processo, no entanto, está longe de ser linear (ESTEVES, 2000: p.38).



apud DIAS e RONSINI, 2008: p.93).

Avalizados por este amplo e complexo quadro de discussão cultural e identitária, surgem então produtos comunicacionais como o *Charque Side of the Moon*, onde se percebe a “desterritorialização e flexibilização de identidades culturais, a interação entre tradição e modernidade, a pluralidade de práticas e táticas culturais de negociação (...) entre o que é nacional e o que é estrangeiro no âmbito da cultura global” (JUNQUEIRA, 2006: p. 148).

Esse “caminhar” entre fronteiras, percebido na atual condição cultural e estudos culturais contemporâneos pode ser exemplificado através de várias músicas do álbum aqui analisado. Destarte, é importante ter em mente que muito deste quadro de hibridização da música e outras artes deve-se também à difusão das versões musicais, princípio estético que, segundo Connor (2000: p.152), “em vez de apenas exprimir uma identidade cultural particular, permite a expressão da experiência cultural heterogênea, a negociação de identidades culturais mistas ou transicionais”.

Interessante exemplo deste processo é a quinta música do CD, *Money*, que em sua versão original é introduzida pela colagem de ruídos de caixas registradoras e moedas. Na versão paraense, o som de moedas ainda ganha destaque, porém em menor número. Além disso, estes ruídos são intercalados a outro som, o de zíperes, que lembram o abrir e fechar de carteiras, bolsas e mesmo polchetes. Interpretada por Sammliz Lages, vocalista da banda de rock *Madame Saatan*, *Money* segue de forma semelhante à versão original, só que em um ritmo diferente: o que era rock “progressivo” passa a ter uma percussão de carimbó e aos poucos torna-se “guitarrada”, com solos de guitarra de Mestre Vieira (um dos precursores e maiores divulgadores do estilo), terminando em uma melodia diferente da versão original.

Em tal faixa, portanto, nota-se um “intercâmbio” entre rock, carimbó e “guitarradas”, possibilitando não só um “tipo de público” entrar em contato, conhecer e/ou mesmo apreciar um dos ritmos envolvidos, mas destes estarem “disponíveis” para audição, permitindo, assim, a todos que ouçam tal produção, entrar em contato com os ritmos de uma só vez.

Esta referência aos “consumidores” de tais produtos é relevante, pois o público que comumente está associado às produções do *La Pupuña* pode ser “enquadrado” – assim como o álbum aqui analisado – como pertencentes ao *midcult*, conceito criado por Dwight MacDonald (ECO, 2004: p.81) ao apontar a existência de um nível cultural “médio”/ “intermediário” entre a “arte da elite” e a popular, pequeno-burguesa.

São característicos do *midcult* o grande consumo de seus produtos por parte de “determinadas classes” e o fato de tais produções serem, até certo ponto, de fácil compreensão e divulgadas através dos meios de comunicação de massa, sem serem totalmente massificadas.



Ainda no *midcult*, segundo MacDonald (*apud* ECO, 2004: pp.81-85), ao contrário do *masscult* (ligado à “cultura de massa” e sua difusão), deseja-se manter certo *status* relacionado a determinado grau de “respeitabilidade” (ainda que não envolva necessariamente o espectador num processo crítico), que permita ao público crer que está participando de uma experiência estética privilegiada e difícil, por estar consumindo obras de “valor cultural não tão elevado”, é verdade, mas também não tão massificadas.

Para este amplo processo de difusão musical, muito contribui também a existência de um grande número de versões musicais, comentadas por Hebdige (*apud* CONNOR, 2000: p.152) ao afirmar que “Ninguém é dono de um ritmo ou de um som. Você apenas o pega, usa e devolve às pessoas numa forma ligeiramente diferente... você simplesmente *faz uma versão* dela”. Mais que isso, a estética das versões possibilita uma “socialização híbrida” que se apóia, segundo Junqueira (2006: p. 149), em interações presenciais tradicional-familiares de um lado, e em fluxos midiáticos de informação e consumo de outro. Ora, isto é observável em *Money* e ao longo de *Charque Side* na medida em que este agrega em sua constituição elementos, ritmos e melodias comuns à tradição familiar sócio-cultural paraense, como o “Vós sois o lírio mimoso”, pertencente à tradição cultural-religiosa paraense e que, no entanto, são apropriadas em tal produção através da mídia, de um produto midiático.

Estes diálogos “músico-culturais” podem, por conseguinte, possibilitar tanto a hibridização de culturas anteriormente dispersas e “incomunicáveis” quanto o reforço de certas características de identidades regionais. Para a representação destas mesmas identidades, há que se notar que, na contemporaneidade, o mercado global apropria-se de bens simbólicos (populares, principalmente), culturais, os transforma e “devolve” modificados, para consumo da população (JUNQUEIRA, 2006: p.157). Este consumo, no entanto, não se dá de modo “automático”, maniqueísta: bens e mensagens não são somente consumidos, mas apropriados pelos consumidores. Este consumidor, “ao adquirir um produto cultural de determinado músico ou grupo, está preocupado com o que aquilo representa para ele na formação - reafirmação - de sua identidade” (DIAS e RONSINI, 2008: 91). Além disso,

“Os meios de comunicação são importantes construtores da realidade e das identidades e, mesmo tendo contribuído historicamente para a difusão de uma cultura global homogênea, têm também desempenhado papel na difusão de identidades plurais, híbridas e até contribuído para a consolidação ou resistência dessas culturas e identidades” (FELIPPI *apud* DIAS e RONSINI, 2008: 93).

#### **04.3. A intertextualidade, a “articulação de identidades” e o “reforço do regional”**

Interpretada por Gabi Amarantos, vocalista da banda de “tecno-brega” *Tecnoshow*, a

quarta canção de *Charque Side (The great gig in the sky)* torna-se tanto quanto mais “sensual” e não tão “reflexiva”/“emotiva” como na versão original. Quase toda instrumental e possuindo apenas um trecho “cantado”, em sua constituição estão agregados outros ritmos e termos, como o que compõe o título do CD: “charque”, que também está presente na oitava música, *Brain Damage*.

Tal termo, entretanto, não é empregado aleatoriamente. Pelo contrário. É um dos elementos-chave para a análise do álbum, devido seu significado e simbolismo. Ainda que remeta sim à “carne seca”, bastante consumida nas regiões norte e nordeste, “charque” faz referência principalmente à expressão popular já comum e difundida pela mídia regional (através de outras canções e programas de rádio e TV), que designa a genitália feminina no Estado do Pará (daí a polêmica capa do disco - ver ANEXOS: Imagem 01 e Imagem 02). Este reforço de mídias de massa e, ao mesmo tempo, popular, corrobora mais ainda para a construção da capa e a difusão de seu título.

Pode-se perceber, então, que a capa de *The Charque Side of the Moon* agrega elementos que podem colaborar para o (re)conhecimento e reafirmação da cultura popular paraense, mesmo que “imite”/se baseie - assim como o álbum por completo - na produção do *Pink Floyd*. Destarte, esta “imitação” não é realizada através de simples transposições de elementos, mas sim a partir da inserção de algo pertencente à cultura popular regional e que, com outros elementos já presentes na capa de *Dark Side of the moon*, servem para caracterizar, definir e representar, desde a capa, a produção paraense.

Ao contrário do que se possa pensar, o álbum aqui analisado não se baseia em simples substituições de ruídos/ sons semelhantes. Exemplo disso é a terceira canção, *Time*, que na versão original é introduzida através do som de despertadores. Na versão paraense, tal forma de introdução “permanece”. No entanto, deve-se ressaltar que o som - que antes era criado simplesmente por relógios -, passa a ser produzido por sinos, que entoam o hino-símbolo da procissão do Círio de Nossa Senhora de Nazaré<sup>12</sup>: “Vós sois o lírio mimoso”, composição de Euclides Farias.

Interpretada por Roosevelt Bala (vocalista da banda paraense *Stress* - pioneira no *heavy*

---

<sup>12</sup> Realizado em Belém do Pará desde 1793, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré é uma das maiores procissões católicas do Brasil e do mundo. Ocorre anualmente, todo segundo domingo de outubro, reunindo cerca de dois milhões de romeiros em uma caminhada em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré pelas ruas da capital paraense. A procissão, que envolve vários símbolos (como a berlinda em que é levada a imagem da santa e onde é atrelada uma corda que serve para o “pagamento de promessas”, além de “carros de anjos”, velas, entre outros), parte da Catedral de Belém e segue até a Basílica Santuário de Nazaré, onde a imagem da santa fica exposta para adoração dos fiéis durante 15 dias. Além da procissão de domingo, no período do Círio ocorrem várias outras manifestações, tanto “profanas” (como a “Festa da Chiquita”) e de devoção, como a trasladação (procissão realizada no sábado à noite, véspera do Círio), a romaria fluvial e diversas outras peregrinações e romarias realizadas durante a chamada “quadra nazarena”. Por sua grandiosidade e simbolismo, o Círio foi registrado, em setembro de 2004, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial.

*metal* brasileiro) e pela cantora de bregas Denise Lima, uma das mais conhecidas músicas do disco segue bem semelhante à versão original, até aos poucos se transformar em um carimbó conduzido pela percussão do grupo regional paraense “Os Baioaras”.

*Rock*, carimbó, sinos, Círio de Nazaré... Sons e práticas diferentes entre si, mas que terminam por se unir em uma só faixa, símbolo de todo o caráter híbrido da produção do *La Pupuña*, por remeter à definição de “hibridismo cultural” de Canclini (2003: p.19): “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Neste amplo e complexo processo rediscutem-se as articulações entre o que é nacional e o que é estrangeiro, e notam-se interconexões entre práticas sociais e econômicas, e não somente de movimentos, ideais ou códigos culturais (CANCLINI, 2003: p.311). Isto é, para este hibridismo cultural que se forma, muito contribui também fatores não ligados necessariamente a questões culturais, como a descentralização das empresas, a simultaneidade planetária da informação e a adequação de certos saberes e imagens internacionais aos conhecimentos e hábitos de cada povo, além da disseminação dos produtos simbólicos pela eletrônica e pela telemática, o uso de satélites e o uso computadores<sup>13</sup> (CANCLINI, 2003: p.310).

O pluralismo inerente à hibridização cultural permite ainda as adaptações feitas nas músicas de *Charque Side*, também devido a “democratização” e intertextualidade inerentes à chamada “estética das versões”, que, segundo Connor (2000: p. 152), “oferece um equivalente popular-cultural do tão celebrado princípio da intertextualidade”. Deste modo, as versões podem agregar em sua constituição várias referências - como acontece na produção paraense - que terminam por confirmar a capacidade da música em agregar vários elementos em uma só obra, ou seja, servem para acentuar seu caráter intertextual. Por sinal, há que se notar que a intertextualidade é uma das características essenciais da arte musical, uma vez que as canções não devem ser consideradas "um ponto (um sentido fixo), mas sim, um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor (compositor), do destinatário (...), do contexto cultural atual ou anterior" (KRISTEVA *apud* MESQUITA, 2004).

Mais que isso, no álbum aqui analisado, a construção das canções, da forma como é realizada, pode corroborar não só para a “manutenção” de identidades populares como também para o reforço do que é (“por excelência” ou com adaptações) regional. Isto torna-se mais claro

---

<sup>13</sup> Importante notar o uso em larga escala de computadores (e do acesso à *internet*) uma vez que isto já tinha sido referido por Lyotard (2002: p. 11) ao falar da “informatização da sociedade” e pelo fato do álbum *The Charque Side of the Moon* estar disponível apenas através de *downloads* via internet. Esta nova forma de difusão cultural - não tão massiva, nem tão elitista, é verdade - cria novas formas de se elaborar e fazer os produtos comunicacionais, além de, obviamente, novos modos de divulgá-los e difundi-los ante o público. Tais formas, em geral, não se assemelham aos esquemas já comuns e tradicionais desenvolvidos pelos grandes veículos midiáticos.



caso se leve em conta as duas primeiras faixas, *Speak to me/ Breathe* e *On the run* e as últimas três canções do álbum, *Any Colour You Like*, *Brain Damage* e *Eclipse*, onde os arranjos são marcadamente elaborados por ritmos diferentes, como lambada, lundú e, principalmente, carimbó e *tecno-brega*.

Ora, enquanto o carimbó é mais “lento” e utiliza em suas letras “fatores mais regionais”/ folclóricos, onde transparece uma preocupação com a tradição e preservação dos costumes mais antigos, o “tecno-brega”, com melodia mais “acelerada”, “traz a inovação, a mescla e o caráter massivo de sua popularidade” (DIAS e RONSINI, 2008: p. 92), no qual os temas privilegiados nas canções “são a diversão na vida urbana, a sensualidade e a mulher como objeto de conquista, assemelhando-se a forró, pagode e axé” (DIAS e RONSINI, 2008: p. 96). Ainda que diferentes entre si, tanto o carimbó quanto o “tecno-brega”, presentes em *Charque Side*, ajudam a reiterar seu caráter regional, seja este tradicional ou massificado, contribuindo assim para reforçar e dar visibilidade e legitimidade ao local no panorama global, também devido o grande fluxo tecnológico (APPADURAI *apud* JUNQUEIRA, 2006: p.156).

*Eclipse*, canção que distancia-se da versão original - mais “centrada” e “comedida” -, tornando-se mais “agitada”, em um ritmo quase que lambada, é a última faixa de *The Charque Side of the Moon*. O principal a ser notado, entretanto, é a frase que vem após a música, quando esta já está encerrada: em *Dark Side*, a frase dita é “Não há lado escuro na lua, na verdade, ela é toda escura”<sup>14</sup> enquanto que, em *Charque Side*, a afirmação é modificada para “Não sei se existe o lado escuro da lua. Mas, se existe, existe o lado ‘charque’ da lua”.

## 05. O eclipse do “lado charque” da lua: Considerações Finais

A partir da análise aqui desenvolvida do álbum *The Charque Side of the Moon* e seu caráter representativo de, ao mesmo tempo, uma cultura regional e global, pode-se perceber que a condição da música no Pós-Modernismo, bem como suas atuais representações e imbricações sócio-culturais, podem colaborar para o entendimento de complexos aspectos do período contemporâneo. “A música revela as implicações da teoria”, afirma Buckinx (1998: p.41).

Deste modo, elaborado tendo-se em vista a reprodução das canções do *Pink Floyd* através de elementos regionais, *Charque Side*, e suas nuances, também podem servir de base para novas pesquisas e aprofundamento acerca das questões que permeiam a Pós-Modernidade, principalmente em relação ao campo das artes e comunicações. “Pensando globalmente e agindo localmente”<sup>15</sup>, a produção paraense termina por confirmar a importância da criatividade e do poder do campo cultural e das artes, a que se referia Canclini, ao afirmar que

---

<sup>14</sup> No original, em inglês: *There is no dark side in the moon really. As a matter of fact it is all dark.*

<sup>15</sup> Adaptação do slogan revolucionário dos anos 60 “Pense globalmente e aja localmente” (HARVEY, 2003: 273).



“O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à eficiência produtivista, reivindica o lúdico; frente à obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem réditos que permaneçam na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia” (2003: p.113).

Esta criatividade, que é percebida desde o início de *Charque Side*, está presente também na frase após o final da última música do álbum (*Eclipse*): “Não sei se existe o lado escuro da lua; mas, se existe, existe o lado ‘charque’ da lua”, que pode ser encarada como “peça-chave” ou mesmo síntese da condição da música e de outras artes e comunicações na Pós-Modernidade. Ora, deve-se reconhecer que o que é dito implicitamente em tal afirmação não é o debate sobre os “lados da lua”, mas sim o fato de que, se existe o álbum do *Pink Floyd*, sim, também existe o álbum paraense.

Além disso, o que facilita a existência de bandas como o *La Pupuña* e produções como a aqui analisada é justamente o caráter híbrido da época contemporânea, que permite tantas colagens e diálogos com outras obras e adaptações, e que possibilitam a emergência de uma cultura entendida como resultado da projeção de um universo de múltiplas diferenças (CONNOR: 2000, p.153).

Assim, do mesmo modo que, através de um único elemento – o prisma – pode-se originar, a partir de uma só cor, várias, no período contemporâneo torna-se também “cabível” a hibridização todas estas cores, plurais e ao mesmo tempo únicas num arco-íris contraditório e inovador, onde se remonta ao “antigo” para tornar-se mais “atual”. Metáforas à parte, pode-se afirmar que tornam-se possíveis a hibridização das artes, identidades, das culturas e destas com elementos do cotidiano, estejam estes relacionados à realidade paraense ou não.

Seja através de produtos comunicacionais, de diálogos ou de simples interações, portanto, na contemporaneidade, são mais “possíveis”, através de amplos processos de troca, comunicação e modificação, às culturas e às identidades tornarem-se cada vez mais plurais e, no entanto, particulares, repletas de referências locais e globais, o que possibilita, assim, o surgimento de novas “realidades” e, até mesmo, de um novo “lado da lua”, um lado “charque”, e um (ou vários) lados – de onde quer que seja –, fragmentados, baseados em obras anteriores, inovadores ou, “simplesmente”, pós-modernos.

## 06. Referências

BUCKINX, B. **O Pequeno Pomo** - ou a história da música do pós-modernismo. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.



CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDÉ, R. de. **História Universal da Música**. Vol.I, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CONNOR, S. **Cultura Pós-Moderna**: Introdução às Teorias do Contemporâneo. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

DIAS, V. & RONSINI, V. **O consumo de música regional como mediador da identidade**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n4/dossie/pdf/ART14VenezaRonsiniValton.pdf>>. Acesso em 23 fev. 2009

ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EDUARDO, A. & SEKEFF, M. **O sentido Pomo em Boudweijn Buckinx**. Disponível em: <<http://www.musica.ufg.br/mestrado/anais/anais%20do%20II%20SNPPM/artigos/Antonio%20Eduardo-artigo.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2008.

ESTEVES, J.P. Nova ordem dos media e identidades sociais. In: Vários Autores. **Mídias e Processos Socioculturais**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Unisinos, 2000.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. 12ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

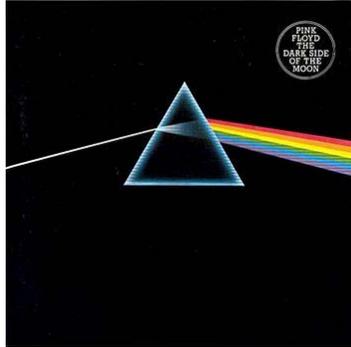
JUNQUEIRA, L. Manguébit e Gentrification: relações entre cultura e espaço urbano em Recife. In: PRYSTHON, A. (org.). **Imagens da Cidade**: Espaços Urbanos na Comunicação e Cultura Contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LYOTARD, J.-F. **A Condição Pós-Moderna**. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

MESQUITA, Marcos. **Aspectos da pós-modernidade musical e um estudo de caso**. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/puntos/mesquita/postmodern.html>>. Acesso em 03 nov. 2008



## ANEXOS



**Imagem 01**-Capa de "The Dark Side of the Moon"



**Imagem 02**-Capa de "The Charque Side of the Moon"