UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PPGCOM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇAO

Lydia Gomes de Barros

TECNOBREGA: A LEGITIMAÇÃO DE UM ESTILO MUSICAL ESTIGMATIZADO NO CONTEXTO DO NOVO PARADIGMA DA CRÍTICA MUSICAL

Recife
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TECNOBREGA: A LEGITIMAÇÃO DE UM ESTILO MUSICAL ESTIGMATIZADO NO CONTEXTO DO NOVO PARADIGMA DA CRÍTICA MUSICAL

LYDIA GOMES DE BARROS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPG-COM) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor (a) em Comunicação, sob orientação do Prof. Paulo Cunha.

Recife, maio de 2011

Catalogação na fonte
Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

B277t Barros, Lydia Gomes de.
Tecnobrega: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical / Lydia Gomes de Barros. – Recife: O autor, 2011.
226 p. : il.

Orientador: Paulo Cunha.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2011.
Inclui bibliografia e anexos.

1. Comunicação. 2. Tecnologia. 3. Música. I. Cunha, Paulo. (Orientador). II. Titulo.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2011-80)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Lydia Gomes de Barros

Título: Tecnobrega: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical

BANCA EXAMINADORA

_____

Paulo Carneiro da Cunha (Orientador)
Doutor em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Felipe Trotta
Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Jeder Janotti Jr.
Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, com estágio de doutoramento na McGill University (Montreal)
Universidade Federal de Pernambuc

_____

Paulo Marcondes Ferreira Soares
Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco

_____

Maria Eduarda da Mota Rocha
Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal de Pernambuco

Recife, __ de junho de 2010.

Dedico este trabalho ao pequeno/grande João. Aos amores que fazem da vida uma experiência menos solitária, mais prazerosa e muito mais generosa. A Luanda, Diana, Christiano e aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Há sempre o risco dos esquecimentos, por isso agradeço, sem nominar, aqueles que me apoiaram, incentivaram e ajudaram nesse percurso tantas vezes difícil. Ao companheirismo e compreensão da minha família, à confiança e *insights* de Paulo Cunha, às conversas e "provocações" de Felipe Trotta, à atenção e interesse de Will Straw, às pessoas que conheci em Belém e que contribuíram, direta ou indiretamente, para o desenvolvimento deste trabalho. Ao tecnobrega, afinal, que me possibilitou compreender que as fronteiras ainda são sólidas, mas se tornam cada dia mais vulneráveis.

“The main characteristic of our society is a willed coexistence of very new technology and very old social forms” (Raymond Williams).

RESUMO

Esta tese de doutorado pretende apontar a emergência de um novo paradigma de legitimação da música popular brasileira, baseado no aumento da circulação do acervo musical produzido globalmente e na acessibilidade às ferramentas tecnológicas que possibilitam autonomia de criação e de distribuição. Essa hipótese é defendida com base na análise do circuito paraense do tecnobrega, estilo musical que atualiza com recursos da música eletrônica uma tradição musical desprezada pelas elites – a música brega romântica do Pará, produzida entre as décadas de 1980 e 1990 –, que introduziu a informalidade no negócio da música no país, puxando os números de uma indústria paralela milionária. Entende-se que essa nova "esfera pública musical", apesar de mais inclusiva, não desfaz inteiramente as distinções sociais na construção de valor das mercadorias musicais. Defende-se, por outro lado, que a partilha de um conhecimento tecnológico mediado pela música constitui-se em "capital" para sujeitos socialmente excluídos, impactando positivamente nas construções discursivas em torno dessa música e abrindo margem a intervenções democráticas nas esferas da cultura e da vida social.

Palavras-chave: Tecnobrega; esfera pública musical; legitimação musical; circulação; tecnologia.

ABSTRACT

This doctorate theses intends to show the rise of a new paradigma of the Brazilian popular music legitimation, based on the circulation increase of the musical repertory produced globally and on the accessibility to the technological tools which provides autonomy of creation and distribution. This hypothesis is defended based on the analysis of the tecnobrega scene from Pará (Brazil), musical style that updates itself with resources from electronic music and musical tradition despised by the elites - kitsch romantic music from Pará, produced between the decades of 1980 and 1990 - , that introduced informality in the Brazilian music business, pulling over the numbers of a millionaire parallel industry. It is understood that this new "musical public sphere", even though more inclusive, do not undo entirely the social distinctions on the construction of the musical merchandise values. It is defended, on the other hand, that the sharing of a technological knowledge mediated by music constitutes itself in "capital" for subjects socially excluded, impacting positively in the discursive constructions around this music and opening fields and democratic interventions in the spheres of culture and social life.

Keywords: Tecnobrega; musical public sphere, musical legitimation, circulation, technology.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
1.1 O que pretende esta investigação? 11
1.2 As razões que me levaram ao tecnobrega 13
1.3 Caminhos metodológicos 15
1.4 Como se estrutura esta tese 18

2 UM OBJETO NO SEU LOCUS, UM OBJETO EM CIRCULAÇÃO 22
2.1 Cartografia de Contrastes 22
2.2 Uma cena se faz com personagens 27
2.3 Belém do Pará, uma periferia digital 40
2.4 Entre a pirataria e o *establishment* 46
2.5 Circulação cultural: novos processos sociais 51
2.6 Uma virada crítica? 56
2.7 Políticas de reconhecimento 61

3 O LUGAR DA CLASSE NO CONSUMO CULTURAL 69
3.1 A marca de classe do tecnobrega 69
3.2 O fim do primado das classes? 72
3.3 A estrutura na formação do gosto 81
3.4 Reprodução social e ideologia 87
3.5 Disputas de sentidos 93
3.6 Prazeres construídos; alianças provisórias 99
3.7 Música popular brasileira, sem Maiúscula 106
3.8 Assimilação e recalque 114
3.9 Conhecimento musical recontextualizado 119

4 A NÃO INSTRUMENTALIDADE DAS PRÁTICAS TECNOLÓGICAS 128
4.1 Tecnologia e cultura: campo de lutas 128
4.2 Tecnologia e poder: uma via de mão dupla 137
4.3 Novos paradigmas econômicos 141
4.4 Margens de manobra 149
4.5 Entre Heidegger (a ontologia) e Bourdieu (o *habitus*) 158
4.6 Práticas sociais, táticas tecnológicas 170

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 184
5.1 Um paradigma mais inclusivo 184
5.2 A *velha* questão de classe 187
5.3 O capital simbólico da tecnologia 191

REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS 195

ANEXOS 208

Lista de Figuras

Figura 1 – Gabi no Domingão do Faustão 38
Figura 2 – Aparelhagem 46
Figura 3 – Regina Casé no Central da Periferia 49
Figura 4 – Palco do Central da Periferia em Belém 50
Figura 5 – Cantora Joelma 55
Figura 6 – Gabi Amarantos e dançarinas.....55
Figura 7 – Coletânea de Tecnomelody 78
Figura 8 – DVD de Tecnomelody 78
Figura 9 – Beleza Melody 79
Figura 10 – Gabi no Show da Vitória 95
Figura 11 – Festa de Aparelhagem 95
Figura 12 – TecnoShow no RecBeat 102
Figura 13 – Banda de Joseph Tourton 102
Figura 14 – Dançarinas 110
Figura 15 – Aparelhagem Rubi 123
Figura 16 – Aparelhagem Nave do Som 123
Figura 17 – DJ Juninho 133
Figura 18 – DJ Juninho 133
Figura 19 – DJ Juninho 133
Figura 20 – DJ Juninho 133
Figura 21 – DJ Juninho 134
Figura 22 – DJ Juninho 134
Figura 23 – Cena do filme Good Copy Bad Copy 145
Figura 24 – Vendedores itinerantes 154
Figura 25 – Vendedores itinerantes 154
Figura 26 – DJ Maluquinho 157
Figura 27 – Estúdio em Belém 162
Figura 28 – MC Maderito 162
Figura 29 – DJ Juninho – Águia de Fogo 168
Figura 30 – “T” do Tupinambá 169
Figura 31 – Cacique do tecnobrega 169
Figura 32 – Público do tecnobrega 172

Figura 33 – Público do Tecnobrega 173
Figura 34 – Guerra de lasers 178
Figura 35 – Palco festa tecnobrega... 178

1 Introdução

1.1 O que pretende esta investigação?

Pode ser um perfume, uma imagem, uma música. As engrenagens do inconsciente trabalham para nos aproximar de nossas memórias, na maioria das vezes, acionadas por experiências sensoriais. E, de repente, elas voltam quase concretas, como se materializadas. Para mim, o repertório do cancioneiro dito cafona, a sua temática romântica dramatizada, autorreferente (de viés melancólico, irônico ou despudorado) e de sonoridades facilmente reconhecíveis, inserem-se em um acervo de memórias afetivas, que soa sempre familiar, curiosamente próximo. Às vezes piegas, às vezes nostálgica, às vezes divertida, às vezes exageradamente sentimental. A música brega, construção semântica que abriga um eclético acervo de ritmos e imagens, como se verá ao longo deste trabalho, ocupa lugar cativo no imaginário coletivo do brasileiro que viu tomar forma as indústrias culturais nativas, e que aprendeu a formular a ideia de cultura nacional com base no repertório de signos e bens simbólicos transmitidos via satélite e pelas ondas do rádio.

É preciso dizer, no entanto, que esta tese não nasceu do ímpeto de defesa de um estilo musical historicamente estigmatizado que, embora consumido massivamente pelas populações periféricas do país e mesmo, fenômeno mais recente, por sujeitos de extratos sociais privilegiados, permanece associado à ideia de um mau gosto "genuinamente" popular. O que, por si só, valeria o esforço de pesquisa, afinal, essa música vai de encontro ao gosto dominante ou vai ao encontro do gosto dominante? Não é esse, contudo, o objetivo desta investigação. Antes, esta tese tomou forma a partir da constatação de que, apesar dos processos de julgamento de gosto continuarem marcados pelas hierarquizações – acabo concordando com a afirmação de John Frow, citado por Berubé (2003), segundo a qual não há escape às distinções culturais –, novos discursos de legitimação da música popular[1] estão em circulação, amparados no elogio

[1] A expressão música popular é utilizada, neste trabalho, genericamente na descrição de gêneros musicais diversos, produzidos em escala industrial e com distribuição massiva, geralmente voltada a grupos heterogêneos de ouvintes (Tagg, 1996), diferentemente da música popular tradicional de "raiz". Embora o termo música popular muitas vezes seja usado como sinônimo de "música pop", há divergências conceituais em torno dessas definições. Em função da pouca relevância dessa distinção para as discussões propostas neste trabalho, ratifica-se aqui a proximidade dos termos música popular e música pop, sem a problematização da questão.

dos processos criativos de produção cultural, associados à apropriação tecnológica pelos sujeitos.

O circuito paraense do tecnobrega, objeto de pesquisa desta tese, materializa, como poucas expressões musicais atuais, essa tendência de mudança de paradigma nos critérios de validação da música popular (periférica) contemporânea, uma vez que se trata de um estilo que atualiza uma herança musical regional socialmente estigmatizada, a música "brega", com composições 100% eletrônicas, alimentando uma indústria musical informal milionária, segundos dados da Fundação Getúlio Vargas (FGV)[2], que prescinde da retaguarda de gravadoras ou de conglomerados midiáticos. Diante da ambiguidade valorativa dessa música – entre o repertório de baile das periferias[3] e os modelos de negócios preconizados pelo movimento global de cultura livre[4] – pretende-se interrogar se e de que maneira esse suposto novo padrão valorativo supera hierarquias sociais de gosto no julgamento musical, constituindo um modelo de validação efetivamente mais inclusivo e democrático.

A hipótese aqui levantada é de que uma "nova esfera pública musical" (Ochoa, 2006) está sendo constituída com base na ideia de materialidade das formas culturais (Gaonkar, Povinelli, 2003), que cria matrizes de reconhecimento público desses artefatos graças aos movimentos globais de circulação cultural. Essa "mudança de paradigma" estaria relacionada à grande variedade de gêneros/estilos musicais consumidos no mercado global, tanto quanto às possibilidades de produção musical abertas com a manipulação de ferramentas tecnológicas, que surgem como respostas a uma indústria musical notoriamente em crise.

Três problemas de pesquisa estão na base desta investigação. O primeiro diz respeito à maneira pela qual a assimilação tecnológica é festejada no debate público sobre a música popular contemporânea, venha ela dos centros hegemônicos ou das

[2] Pesquisa do Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV Direito Rio, Overmundo e Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas Fipe-USP, realizada entre março de 2006 e julho de 2007, no âmbito do projeto Modelo de Negócios Abertos – América Latina (Open Business Models – Latin América), com recursos do International Development Research Centre (IDRC).

[3] Lembre-se de que, formalmente, o tecnobrega está abrigado no mesmo guarda-chuva estilístico dos grupos de baile dos anos 1960/1970, como Pholhas e The Fevers (observe os arranjos de guitarras e teclados das bandas), e das duplas românticas como Jane e Erodir, Bruno e Marrone, Lucas e Mateus etc (repare na entonação aguda dos vocais e nos muitos diálogos entabulados entre pares; "personagens sentimentais pseudo-urbanizados" (Tatit, 2007, 120). Mais do que simples associações, entende-se que essas recorrências apontam para uma semiologia conotativa (Eco, 1988), que conduz a interpretação (decodificação) do ouvinte a partir de uma significação anterior.

[4] Como se verá neste trabalho, os *hits* do tecnobrega são "autopirateados" como estratégia de divulgação. Prática incentivada por movimentos como o Software Livre e o Creative Commons, que defendem formas alternativas de licenciamento de direitos autorais.

margens. Seria a boa receptividade à aquisição desse conhecimento técnico por sujeitos socialmente excluídos um caminho para disfarçar preconceitos históricos contra gêneros/estilos musicais desautorizados pelos cânones culturais? Afinal, é certo que, embora a crítica musical tente dar conta das tensões entre os localismos e as influências globais, lançando mão de critérios de legitimação que vão muito além da música em seu aspecto formal, a negação do valor estético do tecnobrega em detrimento do elogio a sua cadeia produtiva parece querer dizer algo que está além da sua celebração.

O segundo problema de pesquisa se apresenta exatamente na indagação sobre as formas de representação desse fenômeno musical nessas novas construções discursivas. Que fique claro que a questão aqui não repousa na esfera da recepção. Antes, está centrada na necessidade de compreensão do lugar do tecnobrega em um cenário global em que proliferam gêneros musicais produzidos de forma independente – geralmente em estúdios caseiros – colocando em operação novas políticas de produção e circulação musicais. Mais precisamente, como a música produzida nos subúrbios de Belém, por sujeitos pobres, cujos signos culturais estão associados à ideia de mau gosto, está colocada nesse paradigma em relação a outras manifestações culturais periféricas ao redor do globo? Qual o lugar da classe social nesses discursos?

Por fim, o terceiro problema que mobiliza esta pesquisa está diretamente associado à hipótese aqui defendida, ou seja: o atual debate público sobre música popular, a emergência de um novo paradigma crítico, está centrado nos novos nichos de mercado abertos com a difusão das culturas digitalizadas e com o impacto da aquisição desse conhecimento técnico nas indústrias culturais formais. Assim, parece importante interrogar qual o papel das tecnologias nesse processo de "recontextualização" (Ochoa, 2006) do conhecimento musical. Qual o alcance político da partilha de um *know-how* técnico mediado pela música para indivíduos historicamente alijados das estruturas de poder e decisão? A intenção aqui é problematizar o propagado caráter emancipador da produção musical periférica digitalizada e a democratização dos modos de escuta dessa música.

1.2 As razões que me levaram ao tecnobrega

Acho importante ressaltar que esta tese foi construída em um longo percurso de pesquisa, em meio a muitas dúvidas e hesitações. Primeiro, quanto à escolha do objeto. Na verdade, eu não ouvia tecnobrega. Ainda que essa música parecesse ao mesmo

tempo muito próxima (das memórias afetivas às massivas execuções na mídia) e muito distante (nenhuma afinidade estética aparente), acreditava na importância de desenvolver uma tese sobre um tema mais próximo ao meu universo e que efetivamente me atraísse – só mais tarde compreendi a máxima de Eco (1977) segundo a qual o tema pode ser secundário em relação ao método e à experiência da pesquisa. É preciso dizer que foi a maneira pela qual esse circuito musical me seduziu que me trouxe a indagação mais tarde transformada no primeiro problema desta pesquisa. O fascínio pelo objeto era, então, apenas latente.

Devo me explicar melhor. O que chamava atenção à época não era tanto a atualização da música brega romântica com as batidas eletrônicas da *dance music* dos anos 1970, uma apropriação de elementos musicais já descartados pela indústria – o que poderia ser interpretado, numa perspectiva adorniana, como típico "reaproveitamento" de um padrão estético já desprezado pelas elites (Lúcia José, 2001), perspectiva incomodamente elitista para motivar uma tese de doutorado. Para mim, o que parecia verdadeiramente singular no tecnobrega era a capacidade dos seus agentes transformarem essa produção em um negócio lucrativo de ponta, cujo dinamismo o colocava em sintonia com as tendências mundiais de produção e circulação musicais. Soava realmente transgressor o fato de que jovens da periferia da capital paraense pudessem inaugurar no Brasil uma indústria musical paralela dessas proporções. Mas o fato de me deixar atrair pelo modelo de negócio e não pela música não seria, em si mesmo, uma maneira elitista de "validar" o teconobrega? Não era esse o discurso reproduzido na crônica jornalística?

Ao longo do primeiro ano do doutorado, ouvi com frequência perguntas que remetiam aos meus próprios temores: por que o tecnobrega? O que o tecnobrega diz que a música brega, com o seu estrondoso poder de comunicação, já não o tenha dito? Interessa a música ou o fenômeno sociológico por trás de sua expressão? Estava claro que eu não podia correr o risco de alimentar uma relação "esquizofrênica" com o meu objeto de pesquisa, assumindo o olhar do *estrangeiro*, com pouca ou nenhuma afinidade estética ou ideológica com essa música. Da mesma forma, não deveria buscar a celebração pura e simples da "transgressão" dessa expressão cultural, como uma nova (sub) cultura urbana periférica a ser "descoberta". Era preciso encontrar o meu lugar como pesquisadora; era preciso encontrar o lugar do tecnobrega no cenário musical popular brasileiro. Principalmente, era necessário proceder um "corte epistemológico"

na tentativa de descrever objetivamente o meu objeto de conhecimento, livre do risco de descrever as minhas impressões sobre esse objeto. Seria possível?

Movida por esse estranhamento inicial, acreditei que a análise do tecnobrega nesta tese deveria seguir o viés das questões de julgamento de gosto, tomando como referente o *locus* social do objeto em questão. Considerando o lugar de origem do tecnobrega, me interrogava sobre o impacto de uma "marca de classe" nos processos de valoração, questionando o porquê das construções em torno do seu significado musical, independente da ambivalência de seus termos descritivos[5], ainda situarem essa música no padrão sonoro das mercadorias desprestigiadas da cultura de massa. Somente mais tarde, já debruçada sobre as fontes de pesquisa jornalísticas deste trabalho, percebi uma tendência inversa prevalente: de expressão musical marginalizada, o tecnobrega emergia como manifestação artística legitimada pelo *establishment* midiático, com *status* de cultura periférica digitalizada, conectada às vanguardas musicais globais.

Compreendi então, que, embora as questões de classe e as hierarquias de gosto figurassem como pano de fundo desta investigação, a ideia de circularidade dos artefatos culturais – levando em conta o momento de reconfiguração da produção cultural atrelado às tecnologias digitais e à premissa de que as construções de valor se dão mediante a comparação entre diferenças e similaridades das mercadorias musicais colocadas em circulação (Brackett, 2000) –, poderia trazer uma contribuição maior à compreensão do fenômeno tecnobrega e mesmo das engrenagens nas quais ele se situa.

1.3 Caminhos metodológicos

A montagem de um *corpus* de pesquisa e a definição das fontes, primárias e secundárias, que me ajudariam a chegar às respostas que buscava seguiram o curso do tempo da minha familiarização com o objeto. De início, estava claro que o trabalho de base etnográfica forneceria os elementos empíricos necessários à observação e análise das práticas cotidianas dos agentes do tecnobrega, afinal, era importante conhecer o circuito de perto, as motivações dos seus agentes e o *modus operandi* dessa indústria ainda em ascensão. O primeiro obstáculo era a distância entre o Recife, cidade onde

[5] Embora o tecnobrega derive de um estilo musical tipicamente regional, o brega romântico paraense, que mistura influências da jovem guarda com as sonoridades caribenhas, é uma música genericamente incluída no acervo do repertório "brega nacional", assim como o são a música sertaneja, a música romântica rural, a axé music e o forró eletrônico, para citar as comparações mais comuns, ainda que as

resido, e Belém do Pará. Cogitei a possibilidade de pesquisar a cena tecnobrega na capital pernambucana[6], mas a inexistência de um mercado remotamente semelhante ao belenhense, considerando, ainda, a singularidade dos equipamentos que fazem as festas de aparelhagem no Pará evidenciaram o fato de que o tecnobrega é um fenômeno local (apesar de sua influência regional e alcance nacional), que precisa ser conhecido *in loco* se se ambiciona um levantamento de dados mais rigoroso.

Visitei Belém em março de 2008, quando foram realizadas entrevistas semiestruturadas com artistas, DJs e produtores do circuito tecnobrega, inclusive, dois produtores que acompanharam o movimento brega na cidade entre as décadas de 1980/1990. O trabalho de campo, nesse momento, constou ainda de observação participante em duas festas de aparelhagem. Uma nova rodada de entrevistas aconteceu em janeiro de 2011, com base em questionário por mim elaborado, sob a coordenação de um jornalista-pesquisador[7]. A seleção dessas fontes primárias teve como critério o grau de envolvimento e a notoriedade alcançada na cena ao longo dos anos – ressalte-se que a análise do tecnobrega neste trabalho é feita no espaço de tempo da sua emergência, em 2002, até o ano de 2011, prazo de fechamento desta pesquisa. A inclusão de pessoas que não atuam na cena, duas das quais não paraenses, caso do músico e arranjador da banda Calypso Antônio Mariano Neto (Tovinho) e do DJ Dolores (Hélder Aragão), deveu-se à expertise e experiência desses profissionais na sua relação com esse circuito e com os seus agentes.

O *corpus* desta tese se constitui, ainda, de textos jornalísticos (matérias, críticas, entrevistas), publicados em jornais e revistas *offline* de grande circulação e *online* (disponíveis em sites, blogs), no recorte do tempo pesquisado. Vale novamente o registro de que foi a partir da consulta a essas fontes que foi possível constatar a validação do tecnobrega nas mídias oficiais e paralelas, levando à primeira hipótese de trabalho desta tese – a mudança no paradigma de validação da música popular em

---

práticas discursivas em torno dessas expressões musicais sigam critérios distintos de reconhecimento e valoração. Essas discussões serão aprofundadas no segundo capítulo deste trabalho.

[6] O cantor e DJ da banda pernambucana Vício Louco e dois produtores da mesma banda foram entrevistados para esta pesquisa, meses antes da pesquisa de campo em Belém. Apesar de este trabalho estar forcado no tecnobrega paraense, os depoimentos acima referidos aparecem pontualmente neste texto porque corroboram para construção desta tese.

[7] As principais entrevistas estão transcritas nos anexos deste trabalho. Foram ouvidos dois representantes do tecnobrega "inaugural", Beto Metralha e Gabi Amarantos; dois jornalistas paraenses, José Roberto, responsável pelo site bregapop (www.bregapop.com.br), e Vlademir Cunha, diretor do documentário Brega S/A (2009); e o produtor e locutor Silvinho Santos. Na segunda fase de entrevistas, executadas pelo jornalista Marcelo Damaso, foram ouvidos os DJs Maluquinho (Maderito), Waldo Squash, o músico

circulação. Com base nessa pesquisa, foi selecionado o material nos quais a legitimação do tecnobrega parece mais clara e evidente e também alguns textos que seguem em direção contrária, apresentando uma contundente crítica negativa a essa música, com o propósito de demonstrar os embates e negociações em curso na esfera pública musical.

Ainda no *corpus* de análise desta tese constam letras de música tecnobrega, documentos audiovisuais[8] e fotografias. Ressalte-se, ainda, a inclusão de três fontes bibliográficas de extrema importância a esta pesquisa, dado o empenho etnográfico empreendido pelos autores: *Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: Etnografia da Produção do Tecnobrega em Belém do Pará*, de Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, 2009; *Tecnobrega: O Pará Reinventando o Negócio da Música*, de Ronaldo Lemos e Oana Castro, 2008; e *Circuito Bregueiro em Belém*, de Antônio Maurício Costa, 2004.

Os alicerces epistemológico, teórico e metodológico deste trabalho foram estruturados com base no pensamento de autores de campos distintos, que nos auxiliam na observação do tecnobrega, fenômeno cultural urbano periférico que, neste trabalho, é analisado no cruzamento de disciplinas como a sociologia (da música, econômica e da tecnologia) os estudos culturais, a cultura da mídia e a filosofia da tecnologia. Importante ressaltar os autores cujos estudos precedentes ajudaram na construção da tese aqui defendida, como os antropólogos da circulação Dillip Gaonka e Elizabeth Povinelli, que se referenciam nos trabalhos de Benjamin Lee e Edward Li Puma, e da etnomusicóloga Ana Maria Ochoa Galtieur, que trabalha com a problemática da modernidade latino-americana, comum em pesquisadores como Néstor García Canclini, Martín-Barbero e Isabel Aretz, entre outros.

Colocadas em diálogo nesta tese, as conceituações de Gaonka e Povinelli e Ochoa permitem desenvolver os argumentos em torno da ideia de interconexão entre as formas culturais que se materializam em um movimento global de circulação, gerando processos de ressignificação da música popular produzida no mundo. Ressalte-se, ainda, que a relação entre essa suposta "virada" no paradigma crítico e fatores como inovação, aparatos tecnológicos e mercado encontram referência em textos de pesquisadores como Brian Massumi, Erin Manning, Greg Urban e Will Straw, entre outros.

---

e pesquisador Pio Lobato, e novamente a cantora Gabi Amarantos e o jornalista e documentarista Vlademir Cunha.

[8] Os documentários *Brega S/A*, de Vladimir Cunha e Gustavo Godinho, 2009, e *Bad Copy, Good Copy*, de Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke, 2007.

Também é preciso destacar como central a esta tese o pensamento do filósofo da tecnologia Andrew Feenberg, que retoma "A questão da técnica" de Heidegger para discutir o lugar da tecnologia no contemporâneo. Procede-se aqui à revisão bibliográfica proposta por Feenberg, passando por Weber, Marcuse, Foucault, Latour e Michel de Certeau, entre outros, para observar o potencial emancipador da apropriação tecnológica pelos agentes do tecnobrega e a agência que emerge da aquisição de um conhecimento técnico mediado pela música entre sujeitos socialmente excluídos.

Ressalte-se que este trabalho é atravessado pelas questões de classe social e valor estético, discussões que aqui se dão sob o lastro da tradição marxista e das contribuições de revisores dessa teoria – Althusser, Gramsci, Ellen Wood, James Curran, Jameson e Stuart Hall – e das teorizações de Pierre Bourdieu sobre julgamento de gosto e consumo cultural, com o aporte dos críticos e continuadores da teoria estética bourdieusiana, Georgina Born, Michel de Certeau e Jonathan Sterne.

Neste trabalho, a observação dos campos culturais brasileiros e da música popular produzida localmente e no mundo é procedida com base em diversas fontes bibliográficas referenciais, entre as quais Mário de Andrade, Renato Ortiz, Florestan Fernandes, Marcos Napolitano, Luiz Tatit, José Ramos Tinhorão, Samuel Araújo, Paulo César de Araújo, Hermano Vianna, Felipe Trotta, Simon Frith, Richard Middleton, Philip Tagg, Pablo Vila, Paula Magariños e Taran etc. Também se deve destacar a contribuição de autores como Antonela Corsani, Micael Herschmann e ainda Alexander Coco e Giuseppe Galvão, na observação das transformações operadas no capitalismo global e na reestruturação da economia, particularmente no tocante ao impacto e repercussões das mudanças tecnológicas na indústria da música.

1.4 Como se estrutura esta tese

Neste trabalho, optou-se pela observação do tecnobrega em seus diversos aspectos no conjunto da tese, em vez da compartimentação por capítulos dos elementos presentes nesse circuito – aparelhagens, artistas, vendedores de rua, festeiros, etc – procedimento adotado em pesquisas anteriores sobre o tema[9]. Assim, a tese está estruturada em mais três capítulos, ao longo dos quais esses elementos são lançados na

[9] *Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: Etnografia da Produção do Tecnobrega em Belém do Pará*, de Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (2009), e *Tecnobrega: O Pará Reinventando o Negócio da Música*, Ronaldo Lemos e Oana Castro, 2008.

busca de respostas às questões que vão sendo levantadas. Constam ainda do volume, as conclusões finais e os anexos, onde estão reunidas as entrevistas consideradas importantes à sustentação da hipótese aqui defendida, um mini-glossário com as expressões musicais mais comuns ao tecnobrega e perfis de personagens da cena.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação do tecnobrega em seu contexto local em um esforço de apreensão da realidade sociocultural da capital do Pará, berço dessa cena musical. A relação do tecnobrega com o movimento brega paraense de décadas anteriores, os protagonistas do circuito *bregueiro* do passado e da cena tecno atual, a dinâmica das festas de aparelhagens, a lógica de funcionamento de sua cadeia produtiva – dos esquemas de gravação à comercialização de CDs nas ruas – são tópicos apresentados com base em depoimentos colhidos no campo e imagens (fotos). Aqui, o leitor também é introduzido nas teorizações sobre circularidade cultural e processos de recontextualização da música popular produzida globalmente, com o suporte analítico de textos jornalísticos e da pesquisa etnográfica.

No terceiro capítulo, o tecnobrega é observado em sua ambivalência valorativa: dos signos que remetem a uma "marca de classe" à transgressão mercadológica que empreende. Por meio de depoimentos, textos jornalísticos, letras de música e imagens, a análise desse circuito musical coloca em confronto as teorizações em torno da dissolução dos conflitos de classe na esfera da cultura de massa e os postulados teóricos que apontam o lugar das estruturas na construção de valores da sociedade. Em questão, a ideia de tolerância às diferenças no consumo cultural e as hierarquias sociais do gosto. Parte-se aqui do pressuposto de que a análise de um fenômeno cultural estigmatizado como o tecnobrega, independente da afirmação de um paradigma de legitimação musical mais inclusivo, prescinde de uma abordagem crítica à problemática das classes sociais.

A espinhosa discussão sobre "determinação econômica" – considerando os argumentos em torno da suposta superação do tema no debate cultural contemporâneo – , os jogos ideológicos que articulam determinações múltiplas no tecido social e que orientam a construção de valores da sociedade, as alianças provisórias estabelecidas pelos sujeitos nos processos de afiliação musical, as mudanças nas relações de produção que emergem na experiência contemporânea são alguns aspectos abordados nessa análise. Neste capítulo, essas questões são mobilizadas na observação do campo musical brasileiro como construto histórico e do lugar da música brega nesse cenário. O que se

pretende analisar aqui são as complexas disputas em torno dos significados socialmente construídos e a dimensão da legitimação do tecnobrega no discurso midiático.

O quarto e último capítulo desta tese trata do aspecto tecnológico do tecnobrega, em suas dimensões econômica e social. Ressalte-se, mais uma vez, que o pressuposto de legitimação dessa música no debate público midiático, no contexto de uma mudança de paradigma da crítica musical, tem como pano de fundo as transformações da ordem econômica global, dos modos de produção cultural e, principalmente, das apropriações tecnológicas por sujeitos socialmente excluídos. Trabalha-se aqui na intercessão entre tecnologia e cultura, observando a assimilação tecnológica como uma prática que estrutura o social. Entende-se que a música é a ferramenta por meio da qual a tecnologia se difunde nas periferias de Belém. Mas aqui interroga-se o potencial de autonomia prometido pelas tecnologias digitais e o seu papel de agente de transformações socioculturais.

O *corpus* analisado neste capítulo permite compreender as formas de intervenções dos sujeitos nas estruturas de poder, a partir do uso das tecnologias digitais, com base em "táticas" (Certeau, 1990) empregadas cotidianamente. Os conceitos de "racionalização democrática" e "instrumentalização secundária" (Feenberg, 1999) servem de lastro à observação das margens de manobra que possibilitam aos agentes do tecnobrega enfraquecerem hierarquias existentes e criarem alternativas de usos das tecnologias disponíveis – o esquema de comercialização baseado na pirataria consentida e a utilização de videogames na composição musical são dois bons exemplos. Neste capítulo, são analisadas, ainda, as hierarquias e "fissuras" no interior da cena tecnobrega, suas ambivalências e contradições.

Antes de concluir esta introdução é preciso dizer que, ao longo do processo de investigação desta tese, o tecnobrega se apresentou como um circuito mercadológico dinâmico e vigoroso, ainda que as "fissuras" acima mencionadas tenham se insinuado circunstancialmente, o que, tomara, seja depreendido do trabalho. O inesperado, no entanto, aconteceu. Entre as entrevistas realizadas na última rodada de pesquisas, em janeiro deste ano, o jornalista paraense Vladimir Cunha apontou uma crise sem precedentes na cena tecnobrega[10]. A presença das drogas nas festas de aparelhagens e a atuação violenta de gangues rivais, amparadas na legitimidade dos fãs clubes, estariam levando o tecnobrega para uma encruzilhada. Situação que, de acordo com essa fonte,

[10] Ainda que pouco explorada nesta tese, a entrevista consta nos anexos.

também estaria relacionada ao descontrole dos direitos autorais e ao acesso à tecnologia barata.

Evidentemente, tais informações poderiam mudar todo o curso do trabalho empreendido nesta pesquisa. Apesar da exiguidade do tempo disponível para a defesa desta tese, fiz algumas tentativas para obter mais dados sobre essa "novidade", que em muito remete à "apropriação" do funk carioca pelo tráfico de drogas diante da ausência do Estado, mas não obtive sucesso. Assim, para muito além do que esta tese busca evidenciar, a cena tecnobrega é um fenômeno cultural "em processo", para nós pesquisadores, um objeto de pesquisa aberto em permanente transformação, que ainda pode nos dizer muito das dinâmicas culturais do contemporâneo.

2. Um objeto no seu *locus*; um objeto em circulação

2.1 Cartografia de contrastes

O tecnobrega é uma expressão musical que traduz um pensamento estético da periferia de Belém, territorializada no sentido dos estilos de vida e influências culturais dos quais emana, ainda que sintonizada com a produção musical global, como se verá ao longo deste trabalho. O esforço de apreensão do circuito de produção dessa música, assim como das práticas socioculturais dos seus agentes, passa pela compreensão do contexto geográfico e cultural dessa cena musical[11] (Straw, 1991), uma vez tratar-se de um fenômeno periférico originado em um estado periférico, na sua relação com os centros de decisões política, econômica e cultural do país, apesar da sua grandiloquência territorial e do seu acervo de riquezas naturais. A primeira parte deste capítulo, portanto, é uma tentativa de assegurar ao leitor alguma familiaridade com a cidade onde nasceu o tecnobrega.

Belém é a maior cidade do Norte do Brasil, uma das maiores do país, com a maior concentração populacional da região - 1.450.699 habitantes (IBGE-2007) e o terceiro maior contingente indígena brasileiro em sua Região Metropolitana (Ximenes, 2007). Com todas as contradições dos grandes centros urbanos, essa cidade talvez cristalize seus contrastes de forma ainda mais evidente, uma vez localizada na região Amazônica, em que um Brasil mais 'primitivo' parece disputar com a 'modernidade' um lugar no imaginário dos seus habitantes. A cidade, que no começo do século XX impressionava os visitantes pelo projeto urbanístico de inspiração francesa, com a arquitetura neoclássica de seus prédios, imensas artérias viárias ligando as áreas centrais e a periferia, mercados, feiras, estações e espaços verdes, experimentou processo de favelização comuns às metrópoles brasileiras a partir da segunda metade do século XX, intensificado a partir da década de 1970, com a aceleração do crescimento urbano e a consequente criação de bolsões de pobreza na Região Metropolitana.

As grandes transformações urbanísticas de Belém ocorreram durante o Ciclo da Borracha[12], quando obras de infraestrutura inauguraram os processos de modernização

[11] O conceito de cena musical aqui utilizado refere-se a um espaço cultural no qual práticas musicais coexistem e interagem, em meio a uma variedade de processos de diferenciação, seguindo trajetórias de mudanças e de influências internas e externas (Straw, 1991).

[12] O apogeu da extração da borracha na região Amazônica ocorreu entre 1879/1912, tendo uma sobrevida durante a Segunda Guerra, entre 1939/1945.

da malha urbana da cidade. É nesse período que a capital viveu mais intensamente um processo de internacionalização e elitização, que também atraiu as massas de trabalhadores brasileiros para os seus seringais e fez de Belém uma das maiores capitais do país (Junior, 2007). A partir da década de 1930, o processo de industrialização que se espalha pelo Brasil chega à região Norte – embora de forma menos contundente que nas outras regiões do país[13] – impactando na verticalização da cidade e no surgimento de uma burguesia empresarial. O posicionamento geográfico estratégico (em relação à Europa) e o fato de ser a maior região metropolitana da Amazônia firmaram-se como atrativos para empresários de setores diversos, embora, na atualidade, a economia da capital do estado seja baseada, primordialmente, nas atividades de comércio e de serviços[14].

Deve-se ressaltar que uma das singularidades do desenvolvimento da região Norte do país, na segunda metade do século XX, foi o expressivo crescimento de sua população urbana (Mitschein, Chaves, Rodrigues de Miranda, 1989), relacionado às políticas de integração da Amazônia na economia nacional, implantadas pela União a partir da década de 1960. O estado do Pará, assim, apresentou um acentuado crescimento demográfico entre as décadas de 1960 e 1980, com um aumento populacional de 134%, chegando a 1 milhão de habitantes ao final dos anos 1980, sobretudo, em função do êxodo rural de microrregiões vizinhas, a exemplo de Bragantina, Baixo Tocantins, Marajó e Salgado, entre outras (Idem).

Apesar das riquezas naturais, o Pará é um estado pobre. Em 2005, o Produto Interno Bruto paraense representava 48% da média nacional (R$ 5.617 contra R$ 11.658), ocupando então, entre os 27 estados brasileiros, a 22ª posição, sendo o último entre os estados da região. No tocante à geração de empregos formais, em 2008, a capital paraense apresentava um saldo positivo de 4,41% em relação a 2007[15], mas a informalidade representava (e representa) a maior fonte de renda da economia de Belém, descrita por muitos como a "Calcutá tropical" – a efervescência do centro da cidade, com seus feirantes e camelôs, encontra paralelo no Saara, no Rio de Janeiro, e

[13] A industrialização de Belém ocorre, efetivamente, com o Plano de Desenvolvimento Nacional (PDN), de Juscelino Kubitchek, na década de 1960, que viabilizou a construção da rodovia Belém-Brasília, e de novos municípios na região Norte do país.

[14] As grandes empresas de mineração, responsáveis por 85% da arrecadação anual da exploração de minérios do Pará, não estão abrigadas em Belém. Contudo, a economia da cidade também é movimentada com a atividade industrial, com estaleiros, metalúrgicas, pesca, beneficiamento do palmito, e comercialização da madeira – esta em franca desaceleração com o aumento da fiscalização contra o desmatamento (Pará, Anuário, 2008).

[15] Dados do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconomicos – Dieese.

na 25 de Março, em São Paulo (Vianna, 2007). Vale ressaltar que o processo de crescimento da informalidade começou a se intensificar na década de 1990, com a recessão econômica, saltando de 173.800 postos de trabalho, em janeiro de 1989, para 205 mil, em outubro de 1997. Não por acaso, como se verá nesta pesquisa, o potencial comercial do tecnobrega.

Como nas demais capitais do país, o processo de urbanização e desenvolvimento desordenado provocou o inchaço na Região Metropolitana de Belém, não solucionado com a construção de conjuntos habitacionais populares, as chamadas "cidades satélites" das décadas de 1970/80, produto de uma política habitacional que, nos anos 1930 e 1940, deu origem as chamadas "vilas operárias", origem de bairros populares como Pedreira, Sacramenta, Guará, Terra Firme e Jurunas, este, morada de muitos atores do tecnobrega. Embora em Belém as fronteiras entre o centro e a periferia pareçam difusas pela convivência de contrastes sociais e culturais por toda a cidade, nos bairros nobres e centrais, como Batista Campos, Nazaré e Umarizal, a paisagem é vertical. Assim, formas antigas de ocupação do solo, com vilas, passagens estreitas e muitas casas enfileiradas são comuns à cartografia urbana de Belém tanto quanto os seus altos edifícios.

Ao problematizar os contrastes binários centro-periferia de Belém, Paulo Guerreiro do Amaral (2009) descreve, de forma sucinta e precisa, a cartografia do bairro de Jurunas, também visitado no trabalho de campo para esta pesquisa:

> Numa rua qualquer do Jurunas, uma casa de alvenaria pode ser construída ao lado de outra, de pau-a-pique; carros de passeio, caçambas, bicicletas e carroças disputam espaço nas vias, que ficam ainda mais ocupadas em decorrência da precariedade das calçadas; barraqueiros instalam suas vendas em plena rua, que pode ser larga ou estreita, asfaltada ou de piçarra. Há quem viva no Jurunas com água encanada, assim como parte dos moradores respira o esgoto da vizinhança. Em ruas pouco transitáveis, a pelada da criançada em frente às suas casas pode ser interrompida por um ou outro motorista mais arrojado. Vizinhos conversam através das janelas, encontram-se no meio da rua, agrupam-se para trocar ideias, fazem escambo, sentam-se às portas das suas residências para ver o movimento ou para jogar conversa fora (p. 79).

O autor ressalta que o Jurunas não é um bairro de classe média, mas esta circula tranquilamente por suas feiras livres, que disputam espaço com carros de som, anunciando o show de alguma banda, com as promoções das lojas e supermercados alardeadas em alto falantes e com a programação musical (brega/tecnobrega) e de

utilidade pública das rádios-poste[16]. No sentido de enfatizar certa "ordem" no caos urbano que se espalha pelas periferias de Belém, Hermano Vianna (2007) ressalta a diferença entre os bairros populares da cidade e, por exemplo, as favelas cariocas, apontando a existência de uma pobreza "digna" nessas comunidades, que, evidentemente, também enfrentam problemas de violência associada ao tráfico de drogas, além da falta de serviços básicos de infraestrutura, como o saneamento[17].

Em um cenário de desigualdades sociais, a riqueza cultural de Belém, apesar do clichê que a imagem evoca, é fato. Expressões populares do folclore tradicional (boi-bumbá, cordões de pássaros, quadrilhas) são hoje beneficiadas por políticas públicas federais de resgate cultural, como o programa Identidade e Diversidade Cultural (Brasil Plural) e o programa Pontos de Cultura, do Ministério da Cultura (MinC)[18], além de projetos, prêmios e festivais promovidos pelo estado/município. Políticas públicas que garantem, além da sobrevivência dessas manifestações, um processo de "modernização", que impacta na profissionalização dos artistas, com a promoção de oficinas para execução de projetos culturais, por exemplo, e o reconhecimento público da importância da manutenção da tradição popular "de raiz" para a cultura do estado do Pará[19]. Mas a tradição "atualizada" convive com as manifestações populares sintonizadas com a cultura de massa global no imaginário cultural de Belém. Nesse sentido, deve-se ressaltar o papel da internet, a partir dos anos 2000, para a quebra do isolamento cultural a que estavam submetidas comunidades periféricas do país, sobretudo aquelas fora do eixo Rio-São Paulo, o que corroborou para a fragmentação da vida cultural de Belém, diluída em atividades voltada a públicos diversos.

A Região Metropolitana de Belém é uma referência da chamada Amazônia Legal, conhecida como "Metrópole da Amazônia", razão do bairrismo que os moradores da vizinha Manaus, capital amazonense, evidenciam, segundo revelaram

[16] Rádios comunitárias que propagam suas "ondas" por meio de caixas de som fixadas em postes de iluminação pública.

[17] Até 2006, apenas 9% dos domicílios da Região Metropolitana de Belém utilizavam a rede pública de esgoto – em regiões metropolitanas como a de Belo Horizonte esse serviço está disponível a 84% da população (Fundação Getúlio Vargas, 2009).

[18] O primeiro tem como objetivo identificar, fortalecer e divulgar as manifestações da cultura popular brasileira, com a concessão de prêmios a "mestres" e grupos populares de todo o país no valor de R$ 10 mil, totalizando um investimento de cerca de 1,9 milhão em projetos culturais. O segundo, atrelado ao Programa Cultura Viva, subsidia ações de impacto sociocultural desenvolvidas por comunidades e grupos de 1.122 cidades do país, que atuam em redes sociais, estéticas e políticas. Até abril de 2010, os investimentos no projeto somavam R$ 2,5 milhões (www.ministeriodaculrura.org.br).

[19] Assim como o frevo pernambucano, o carimbo paraense foi tombado como Patrimônio Imaterial do Brasil, graças às articulações de entidades da região do Salgado, Nordeste do Pará, junto ao Instituto do

alguns entrevistados para a presente pesquisa. Nessa Belém contemporânea, amantes do carimbó, dos bois-bumbás e das guitarradas encontram refúgio tanto quanto os admiradores da chamada MPP - Música Popular Paraense (Guerreiro do Amaral, 2009), os adeptos do rock´n´roll (com bandas covers e autorais), os afiliados às cenas *indie* e metaleira[20] e os fãs da música brega. Até meados da década de 1990, as referências regionais e folclóricas eram bem mais fortes que as observadas hoje em todas as linguagens artísticas urbanas da capital, como se apreende das sonoridades caribenhas da música brega dos anos 1970/80, que foram ganhando referências mais universais, como se verá ainda neste capítulo.

Belém é uma cidade que cultiva a boemia e a vida noturna. A cidade oferece opções de diversão de terça-feira a domingo, com um roteiro de bares e boates, no centro e em bairros nobres da capital, que mobiliza públicos diversificados, majoritariamente situados nos extratos privilegiados da pirâmide social paraense[21]. Ao mesmo tempo e com um poder de mobilização muito maior, casas de shows e clubes da periferia promovem, com atrações diferentes ao longo da semana, as populares festas de aparelhagens, atualmente território quase exclusivo do tecnobrega. Esse modelo de evento teria surgido na década de 1950, inicialmente atrelado a festas populares promovidas em gafieiras e cabarés da cidade, passando por um processo de evolução durante as décadas seguintes, até conjugar, a partir da década de 1990, a atividade de lazer com a atividade empresarial (Costa, 2004), como também se verá adiante.

É importante destacar que a periferia de Belém, muito além de um universo paralelo, parece integrada ao cotidiano cultural da urbe, inclusive, no que diz respeito à assimilação pelas elites da tradicional música brega local, que, ao olhar (e ouvidos) do forasteiro, parece uma espécie de "trilha sonora" a ecoar em todos os quadrantes da capital. Fato que, segundo Guerreiro do Amaral (2009), pode ser compreendido como resultado dos "processos de transfiguração do estigma de ser brega manifestado através da música" (p. 40), a partir dos quais, embora mantido o aspecto depreciativo de um

---

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), vinculado ao Ministério da Cultura (Secretaria do Estado de Cultura do Pará – Secult).

[20] Sem a devida problematização, essas denominações são lançadas aqui na definição genérica de grupos urbanos locais.

[21] No centro da cidade, a Travessa Almirante Wandencolk é a versão belenhense da "Vila Madalena" paulistana, com dezenas de bares e boates que perfilam o corredor boêmio preferido da elite econômica da cidade. Não muito distante dali, nos bairros Umarizal, Nazaré e do Reduto, estão localizados espaços mais "alternativos", frequentados por *indies*, *emos* e punks. As bandas de rock da cidade se encontram no bairro de Nazaré (Rua Braz de Aguiar), enquanto estilos tão diversos quanto o reggae, o jazz e a MPB local, têm lugar de destaque nos bares da Cidade Velha (sítio histórico) e imediações.

estilo musical estigmatizado, modificam-se os "olhares" sobre essa música. Argumentação que será analisada ao longo desta tese.

2.2. **Uma cena se faz com personagens**

Por sua especificidade geográfica, a cidade de Belém acostumou-se a ser embalada pelos ritmos *calientes* do Caribe, que as programações das rádios locais traziam, antes mesmo dos sucessos nacionais[22]. Talvez por isso mesmo, a musicalidade em Belém seja de fronteiras: o pop do mundo[23] tem lugar cativo, ao lado das tradições musicais de raiz – as guitarradas são um clássico – e do cancioneiro romântico popular, sempre bem acolhido pelos moradores da periferia paraense, frequentadores assíduos do circuito de bailes itinerantes da Região Metropolitana, as aparelhagens. De maneira geral, as aparelhagens podem ser descritas como empresas familiares que possuem equipamento de som para produzir festas bregas em todo Pará, carregando cabine de controle, torres de caixas de som, telões e equipamentos de efeitos especiais, além de DJs e funcionários que cuidam da montagem e operação dos dispositivos técnicos (Lemos; Castro, 2008).

O tecnobrega surgiu como uma 'invenção' do verão de 2002, mas ainda é a 'novidade' do circuito cultural da capital paraense. Essa música conforma a ideia do novo em pelo menos dois sentidos[24]: primeiro, trata-se de um estilo que descende do brega romântico, e que era, há até pouco tempo, ignorado pelo público de classe média local, seja pela qualidade técnica das gravações, seja pelas letras com apelo de duplo sentido. Uma música que, nas palavras da cantora e líder da banda TecnoShow, Gabi Amarantos (2008)[25], "*apelando para baixarias, era discriminada como sendo de periferia, de pobre, e, por isso, não fazia sucesso*" (informação verbal). Ao optar pelo tema das aparelhagens – o universo autorreferente das festas, dos artistas, DJs e fãs

[22] Merece destaque o fato de que até a década de 1960, em decorrência de suas singularidades geográficas, política e social, a região amazônica esteve isolada do resto do país, posicionando-se de forma mais integrada ao mercado externo europeu. (Loureiro, 2001). García (2006), por sua vez, afirma que as influências nacionais e internacionais no brega paraense se tornam mais explícitas a partir dos anos 1980, com a lambada, o carimbo, o maxixe, o forró, o merengue dominicano e a plena porto-riquenha, além da cumbia e da salsa (In: Guerreiro do Amaral, 2009).

[23] A expressão aqui remete a música popular internacional, em sua terminologia em Inglês (*popular musi*c), entendida como música urbana massiva que circula sob o aparato da indústria fonográfica mundial, a exemplo do rock e do pop (Ochoa, 2003).

[24] A ideia de "novidade" será devidamente problematizada em outro momento deste trabalho.

clubes – o tecnobrega parece ter quebrado uma primeira barreira de ordem ideológica, amplificando o seu canal de comunicação para além de círculos menos estigmatizados socialmente.

É encarada como novidade também e, principalmente, porque lançou luz sobre a inventividade de um circuito de produção e circulação que se mantém na informalidade, e cuja relativa autonomia agrega capital simbólico à renovação de uma tradição musical periférica que utiliza a tecnologia como sua principal ferramenta.

> A apropriação das novas tecnologias é chave nesse ciclo produtivo. Estúdios caseiros, por exemplo, só foram possíveis graças ao acesso a equipamentos e computadores. O barateamento dos custos de produção por meio de tecnologias e mídias, como CDs e DVDs, possibilitou a criação de uma rede de diversos agentes no cenário musical de Belém, gerando trabalho, renda e acesso à cultura no Pará (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 22).

Conforme informações colhidas em pesquisa de campo realizada em Belém, o marco fundador da cena tecnobrega é o verão de 2002, quando os primeiros hits começaram a ser pedidos pelo público nas festas de aparelhagens. Ou seja, a música já estava nas ruas. Os depoimentos, muitas vezes contraditórios, evidenciam disputas e tensões estabelecidas no interior desse campo. O DJ Beto Metralha, um dos pioneiros da cena, por exemplo, diz que inventou a sua própria batida em 2002, mas reconhece que o DJ Tony Brasil, tido como o primeiro a usar computadores no processo de criação, produzia o tecnobrega há pelo menos dois anos. Para Metralha, a história do tecnobrega é uma antes da formação da banda TecnoShow, em 2002, e outra depois. O mesmo afirma a cantora Gabi Amarantos (2008), quando se refere à marginalização imposta a essa música, antes da virada romântica proposta por sua banda, que começou a despontar quando investiu em versões dos hits internacionais da época. "*Tony Brasil fez as primeiras batidas, mas Jurandir foi quem deu o incrível nome 'tecnobrega', e a banda TecnoShow foi quem conquistou o respeito de críticos, imprensa e opinião pública*" (informação verbal).

Beto Metralha (2008) afirma que aprendeu a manipular programas de computador sozinho, porque tinha consciência de que essa seria a forma de estar em conexão com o mundo. "*Em Belém, só se sabe das coisas pela internet, não tem curso*

[25] A cantora incorporou o "y" na grafia do seu nome depois que "estourou" nacionalmente, mas, neste trabalho, seu nome será grafado da forma que ela assinava por ocasião da primeira entrevista concedida a esta pesquisa.

de nada, é preciso estar por conta própria" (informação verbal). O DJ/produtor conta que a descoberta da música brega aconteceu "por acaso"; não era o estilo de música que escutava. Na época, trabalhava na criação de *jingles* publicitários, atividade que conciliava com a de DJ nas boates de Belém (ofício que exerceu ao longo de nove anos), razão pela qual costumava manipular, no estúdio improvisado na casa onde mora, no bairro do Jurunas[26], um programa de bateria eletrônica, sobre o qual criou suas primeiras versões do tecnobrega, inspirado no *house* que programava nas boates.

> *Como foi isso? Fiz um sampler da batida que criei, botei na trilha e fui pegando os solos do house que estavam na moda. Falei: a gente vai pegar essa melodia brega e tentar chegar o mais próximo possível desse solo aqui, mas jogando ele com o tecnobrega. Ai o pessoal pirava, porque já tinha assimilado aquela música de outra forma. Como o brega não era o tal da hora, as pessoas falavam: Puxa, esse cara fez um brega daquela musica tal, e assim foi* (METRALHA, 2008, informação verbal.

Segundo Gabi Amarantos, o "eletro-ritmo", criado no teclado eletrônico como base para os demais instrumentos, representou uma economia para as bandas da ordem de 80% - "*gastava-se, em média, R$ 3, R$ 4 mil para gravar uma música; era inviável*" (informação verbal). A cantora ressalta que, a partir daí, DJs como Jurandir, Beto Metralha e Iran, entre outros, foram criando sonoridades no computador, *sampleando* as batidas eletrônicas e criando ritmos diferentes, mais tarde identificados genericamente como tecnobrega. Gabi conta que as versões de sucessos internacionais do início deram lugar às composições autorais, que tinham como temática o amor e as festas de aparelhagem, inspiradas em personagens da cena local. *Hits* como *A espaçonave do som* (abaixo) são decisivos à formação de um público fiel que se reconhece nas composições e se sente motivado a participar das festas.

***A espaçonave do som* (TecnoShow)**

Shut up, Shut up, Shut up, Shut up, Shut up, Shut up...
Agora eu vou curtir
A espaçonave do som,
Sentir muita emoção,

[26] Atualmente, a música está menos presente na vida de Beto Metralha, que precisou se "reinventar" depois que a maioria das bandas de tecnobrega montaram seus próprios estúdios e passaram a compor suas próprias músicas. Metralha hoje atua mais como produtor de diferentes cenas, mas continua ligado ao tecnobrega produzindo vinhetas eletrônicas, vídeos e programas de rádio, do seu próprio estúdio. Possui um estúdio de som e imagem bem equipado (detalhes na seção 4.4, do quarto capítulo desta tese), mas continua em um *puxadinho* erguido nos fundos de casa, no Jurunas.

Ouvir TecnoShow, DJ Gilmar,
O poderoso do Pará
Faz a nave decolar.

Um dia eu consigo
Encontrar a saída
Pra essa sentimento
Que invade a minha vida.

Até me desespero
E a solidão domina,
Que vontade de gritar
Preciso ir a algum lugar.

Agora eu vou curtir
A espaçonave do som,
Sentir muita emoção,
Ouvir Tecno Show, DJ Gilmar,
O poderoso do Pará
Faz a nave decolar.

Me bate uma revolta,
Tudo é monotonia,
No peito, uma tristeza,
A vida é tão vazia.

É o som que bate forte
Me faz ter alegria
Que vontade de gritar,
Preciso ir a algum lugar.

Shut up, Shut up, Shut up, Shut up, Shut up, Shut up...

E agora eu vou curtir
A espaçonave do som,
Sentir muita emoção,
Ouvir Tecno Show, DJ Gilmar,
O poderoso do Pará
Faz a nave decolar...

O som que bate forte
E me faz delirar,
Espaçonave a decolar...

Eu vou pro Rubi,
Oh meu Rubi!
Eu sou Rubi!

Agora eu vou curtir
A espaçonave do som,
Sentir muita emoção,
Ouvir Tecno Show, DJ Gilmar,
O poderoso do Pará
Faz a nave decolar...

(Shut up, Shut up, Shut up, Shut up, Shut up, Shut up...)
Eu vou pro Rubi,
Oh meu Rubi!
Eu sou Rubi!

Somente a partir de 2003, com a entrada em cena da pirataria, o tecnobrega iniciou a sua expansão como fenômeno cultural de massa paralelo – a cena tecnobrega não contava (e ainda não conta) com o suporte de recursos ou de políticas culturais institucionais, ou o apoio da mídia de massa oficial (hoje mais frequente), beneficiando-se de novas redes de relacionamento e do comércio informal de discos. Beto Metralha ressalta o fato de o tecnobrega haver se imposto às programações das rádios paraenses somente depois de se estabelecer informalmente com a pirataria.

O radialista e produtor Silvinho Santos, por outro lado, acredita que o percurso de legitimação dessa música foi outro. Tomando para si o mérito de haver introduzido o tecnobrega nas rádios comerciais da cidade, conta que ainda no final de 1990 estreou com o programa *Mexe Pará*, na rádio Marajoara FM, de propriedade de sua família[27], abrindo espaço para o ritmo e suas derivações (*calypso*, *melody* etc[28]), em horário nobre: de segunda à sexta-feira, das 12h às 14h. Programa este que, segundo o produtor, é líder de audiência no horário há nove anos, conforme números divulgados pelo Ibope (a entrevista foi realizada em 2008). Conta ainda que a iniciativa foi sua "vingança" contra o fato de as rádios locais se recusarem a tocar o tecnobrega, assim como as músicas que animavam as antigas aparelhagens, os chamados bregões.

As disputas por espaço e visibilidade no interior da cena são evidentes. Mais ainda, a rivalidade entre os pioneiros do brega paraense e os protagonistas do tecnobrega. Há que se considerar aqui a existência de uma cena brega local, e os característicos processos de fertilização e renovação que impactam na sua longevidade; mecanismos de diferenciação decorrentes da coexistência de várias práticas musicais, as alianças e formas de comunicação estabelecidas no interior dessa cena, e a relação

[27] Silvinho Santos é filho do cantor romântico Carlos Santos, segundo artista mais vendido no Brasil nos anos 1970/1980, perdendo apenas para Roberto Carlos.
[28] Ver mini-glossário nos anexos deste trabalho.

dessas práticas musicais com a cultura musical internacional (Straw, 1991). Nesse percurso, o tecnobrega se afirma como *a* novidade musical da cidade, tradução atualizada da música pop mundial atual que atua, simultaneamente, como barreira à circulação do pop em suas formas originais, e agente de sua propagação, com base em recriações e apropriações. Ressalte-se, no entanto, que o surgimento do tecnobrega não deve ser observado como um fenômeno local isolado.

A música brega romântica produzida no Pará nos anos 1970 é descrita, também pelos protagonistas do tecnobrega, como o momento inaugural de um "movimento brega" no estado. Defendendo um repertório de boleros, *twistes* e lambadas, a maioria dos artistas em atividade nas décadas de 1970 e 1980 tinha contrato com gravadoras nacionais, a exemplo de Juca Medalha, Luiz Guilherme, Ted Max, Mauro Cota, Francis Dalva, Míriam Cunha, Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, Solano e seu Conjunto, Vieira e Banda, Fernando Belém, Beto Barbosa, Ditão e Carlos Santos, entre outros. A maioria deles, assim como os agentes do tecnobrega, oriundos das periferias locais. Embora desconhecidos da mídia *mainstream*, esses cantores começaram a se apresentar em outras regiões do país, fortalecendo uma cena regional que também mobilizou investimentos de gravadoras no Estado, a exemplo da Erla, da Ortasom, da Gravasom Comercial Fonográfica e Publicidade Ltda, do Studio M Produções e do Studio Digitape (Lemos; Castro, 2008).

O mercado da música do Pará cresceu rapidamente no período, contribuindo para abertura de casas de shows, editoras e gravadoras, e, ainda, para a visibilidade nacional de alguns artistas do brega (Lemos; Castro, 2008). *Boom* mercadológico interrompido pela emergência de novos nichos no mercado musical *mainstream* no segmento popular, a exemplo da axé *music* e do sertanejo, no final da década de 1980. A reabilitação do brega ocorre, efetivamente, em meados da década de 1990, quando o estilo passa por uma primeira renovação. O brega romântico paraense se transforma então no brega pop ou bregacalypso (Lemos; Castro, 2008). Nomes como Roberto Villar (cantor e compositor), Chimbinha (guitarrista que mais tarde formaria, ao lado da cantora Joelma, a banda Calypso[29]), Tony Brasil e Dedê (tecladistas), Junico (bateria), Gilson, Henrique, Charles e Helio Silva (contrabaixistas), entre outros, introduziram mais aceleração ao ritmo, mais suingue no andamento do contrabaixo, e passaram a

[29] A banda Calypso, maior fenômeno musical paraense dos últimos anos, com mais de 12 milhões de discos vendidos no país, mantém uma estrutura empresarial semelhante às grandes estrelas do showbiz

utilizar instrumentos percussivos e guitarras. As referências musicais vinham do Caribe: Guianas Francesas, Trinidad Tobago, Cuba etc., e ainda da Jovem Guarda e do rock de Elvis Presley.

Na época, artistas e produtores ainda alimentavam a ambição de desbravar o hermético circuito das gravadoras e do mercado de música institucional. Além dos veteranos, seguem por esse caminho artistas como Wanderley Andrade, Kim Marques, Alberto Moreno, Edilson Moreno e Banda Xeiro Verde. Entre 1996 e 1997, o brega pop expande seu público em todo estado do Pará com Tony Brasil, Kim Marques, Edilson Moreno, Adilson Ribeiro, Jr. Neves, Nilk Oliveira e Edinho. A partir de 1999, novos nomes ganham a cidade: Daniel Delatuche, Mário Senna, João Paulo, Markinho (e banda), Sandro Aragão, Josiel Carvalho, Jocel Penaffor, entre outros[30].

Para muitos produtores locais, foi o brega pop e seus intérpretes – Joelma (Banda Calypso), Lenne Bandeira (Companhia do Calypso), Simone Faoli e Suzane Faoli, Jorge Silva e Jade (Banda Sayonara), Markinho (Markinho e Banda) – que abriram espaço à música brega nas programações de rádio do Pará e que "importaram" o estilo para outros estados do Norte e Nordeste, ainda antes do tecnobrega. O cantor e compositor Jr. Neves (2005) cita os programas *Alô Belém* (99 FM), apresentado por Vicente Figueira e Hilbert Nascimento (Binho), *Brega Pai D'Égua* (Rauland FM), com Fernando Belém, Zueira (Liberal FM), com Jorge Reis e Markinho Pinheiro, como importantes passos para a legitimação da música brega no Pará. Nesse contexto, há que se considerar as afinidades estéticas entre gerações de artistas populares de Belém e o uso das ferramentas tecnológicas utilizadas pelos pioneiros, sem perder de vista, no entanto, o fato de que foi o canal de circulação da música brega local acionado a partir de 2003 – com a pirataria – que imprimiu um novo status aos vários (sub) estilos dessa música, todos então abrigados sob o rótulo tecnobrega[31].

Portanto, o tecnobrega analisado nesta pesquisa é aquele que substitui os instrumentos acústicos por composições 100% eletrônicas, e que utiliza o comércio informal de CDs como ferramenta de divulgação de bandas e DJs. Mesmo considerando que a música brega já fosse uma tradição assimilada para além dos

---

nacional, mas continua atuando de forma independente. Fora do Pará, é festejada como a precursora do tecnobrega, embora tal *status* seja questionado no interior da cena paraense.

[30] A maioria desses artistas continua em atividade, ainda que com atuação cada vez mais restrita ao circuito periférico de Belém.

[31] Produtores, músicos e DJs da cena tecnobrega argumentam que é necessário observar as diferenças formais entre o brega tradicional e o tecnobrega, lançando mão de exemplos como o *melody* ou o *tecno-*

subúrbios de Belém, é esse tecnobrega que introduz efetivamente novos elementos à dinâmica de produção, circulação e valoração dessa matriz musical. Primeiro porque, graças ao aporte da tecnologia – na maioria das vezes precária - na composição musical, os artistas reduzem os custos de produção de CDs, abrindo caminho para que a maioria das bandas montem estúdios próprios, que se transformam em fábricas caseiras de discos. Depois porque, ao abrir mão do dinheiro que seria arrecadado com as vendas desses discos - sistematicamente doados aos distribuidores informais (que repassam aos camelôs-pirateiros), às rádios e às aparelhagens – esses agentes colocam em operação uma indústria de música informal que independe dos humores do mercado institucional. Vale lembrar que nessa cadeia produtiva[32], há uma inversão em relação à indústria fonográfica formal, já que, antes de gravarem seus próprios CDs, as bandas já foram "testadas" nas coletâneas que os DJs fazem chegar às ruas.

No escopo desta pesquisa, considera-se que o tecnobrega da banda TecnoShow inaugurou esse ciclo de produção para a música brega paraense, ressaltando-se, mais uma vez, não se tratar de um fenômeno isolado, mas de um processo coletivo de reinvenção cultural originado no desejo de romper a "zona de penumbra" (Vianna, 2004) na qual expressões culturais periféricas historicamente são instadas a ocupar – ressalte-se aqui que o brega pop até então produzido naquele Estado não possuía o caráter artesanal-tecnológico ou a independência comercial do tecnobrega. Ao transgredir as regras da indústria musical *mainstream*, lançando mão do comércio e de redes de relação informal, o tecnobrega abriu um canal instantâneo e direto com o grande público, levando adiante uma tradição renegada (o brega) e ao mesmo tempo subvertendo-a, já que retira dela todos os seus elementos acústicos, sem fazer nenhum tipo de concessão ao "bom gosto" instituído.

O tecnobrega analisado neste trabalho é o que nasceu da necessidade de autonomia de produção, uma vez que abrindo mão dos instrumentos acústicos (e consequentemente dos cachês dos músicos) os custos com as gravações foram reduzidos drasticamente, garantindo a músicos e produtores meios alternativos de viabilizar seus trabalhos em estúdio, independente de gravadoras. Com batidas eletrônicas de bateria,

---

melody, abrigados sob o *guarda-chuva* do tecnobrega, mas, para eles, bastante diferente. Ver mini-glossário no final deste trabalho.

[32] O conceito de cadeia produtiva para a cena tecnobrega paraense é substituído pela noção de "rede" na análise empreendida pelos estudos do projeto Open Business Models – Latin America. Isto porque, no circuito paraense, os agentes não desempenham um único papel, e as relações de troca não são exclusivamente monetárias. O tecnobrega funcionaria com base em relações mais dinâmicas e flexíveis

efeitos sonoros e *samplers* baixados da internet (os programas mais utilizados eram, então, o *Soundforge* e o *Vegas*) ou pirateados de jogos eletrônicos como *Mortal Kombat* e *Street Fighter*, o tecnobrega surgiu como promessa de modernização da tradição brega local, criando novas sonoridades para gêneros regionais como o *flash brega* e o *bregacalipso*, com a *pegada* da música eletrônica global. Diante do sucesso alcançado, firmou-se também como esperança de mobilidade social para os protagonistas dessa cena.

Quando se fala em tecnobrega no Pará, hoje[33], os primeiros nomes que surgem são Gabi Amarantos, DJ/MC Maluquinho, DJ Maderito, DJ Maumix, Viviane Batidão, DJ Juninho, DJ David Sampler e Waldo Squash. A música que fazem é quase toda produzida, gravada e executada por meio de softwares de gravação, como o programa *Fruit Loop*, o mais usado atualmente entre os DJs. Essa é a linguagem do tecnobrega; essa é a base da sintaxe musical por meio da qual essa música é apreendida[34]. As matrizes percussivas são eletrônicas, versão regional do *techno* globalizado (Guerreiro do Amaral, 2009); a lírica, o ritmo, as melodias e os timbres, por outro lado, remetem a um lugar de origem, a uma estética popular dita de "mau gosto"[35]. Para o músico e pesquisador de estilos musicais paraenses Pio Lobato, o bom tecnobrega é dançante, não pode deixar o público parar; a simplicidade das letras é outra característica de uma música que precisa estabelecer uma identificação rápida e direta com o público:

> *A gente 'lê' o tecnobrega em diversos parâmetros: a divisão do ritmo, as timbragens, a forma musical, a temática das letras, os caminhos harmônicos. Se você muda qualquer coisa na música, causa um estranhamento. E o consumo de música popular caminha nessa corda bamba da informação. Se tem muita novidade fica chata. Se é muito repetitiva fica chata. Agora, também é importante lembrar que, como resultado de um processo estético, o tecnobrega traz uma influência muito forte da situação socioeconômica dos seus produtores* (LOBATO, 2011, informação verbal).

---

do que supõe a ideia de 'cadeia' (Lemos; Castro, 2008). Neste trabalho, entretanto, a ideia de cadeia produtiva é lançada sem a problematização do conceito.

[33] Pela própria dinâmica da cena, a longevidade de artistas e DJs costuma ser breve. Alguns, entretanto, conseguem se alternar na preferência do público, passando por momentos de altos e baixos ao longo da carreira, como é o caso do DJ Maluquinho, como se verá em outro momento deste trabalho.

[34] Linguagem aqui remete ao sentido sociológico da expressão desenvolvido por Bourdieu na sua teoria do capital cultural, ou seja, o "simbólico" além do seu sentido "real", que atua como marca (arbitrária) de identidade em acréscimo ao seu uso comunicacional comum (Bourdieu, 1991). Já o termo "sintaxe musical", bastante utilizado nos campos da musicologia e da etnomusicologia, aqui remete às formas de compreensão discursiva, semântica e sintática que os sujeitos desenvolvem fazendo comparações entre vários estilos musicais (Caspurro, 1999).

Em que pesem as facilidades da produção do tecnobrega nos estúdios, geralmente ambientados em algum cômodo da casa do produtor/DJ[36], o dia a dia desses agentes costuma ser estressante na medida em que várias demandas precisam ser atendidas quase que simultaneamente. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (2009) explica que a necessidade de produzir muitos *hits* em pouco tempo coloca em tensão duas realidades do cotidiano desses profissionais: o anonimato do seu ofício e o reduzido número de músicas que efetivamente emplacam nas paradas de sucesso das aparelhagens e nos repertórios das bandas de tecnobrega. "A assimetria entre quantidade e tempo poderia ser entendida, neste caso, como consequência do fato de produtores de estúdio obter seu sustento das encomendas de música que lhes são feitas" (Guerreiro do Amaral, 1996).

Note-se que a música é meio de vida para artistas e produtores do tecnobrega, a maioria, empresários deles mesmos, e, ainda, oportunidade de renda para a família e amigos, que acabam absorvendo um conhecimento técnico necessário à atuação nesses mercados musicais, e integrando o importante *network* que os mantém em operação. De acordo com Ronaldo Lemos e Oana Castro (2008), vários fatores contribuíram para a conquista de espaços e público pelo tecnobrega, entre os quais, a melhora na produção dos CDs e DVDs, a realização de shows em feriados importantes no interior do Pará (que arregimentaram grandes plateias), a criação de programas de rádio pelos artistas da cena e a exposição na mídia eletrônica (Lemos; Castro, 2008). Mas, diferentemente da posição defendida por esses autores, para quem a entrada dessa música nos meios de comunicação de massa não determinou o sucesso do tecnobrega, ocorrendo exatamente o contrário (a conquista do público massivo teria imposto a esses meios a sua assimilação); defende-se aqui que, embora o fenômeno já houvesse conquistado ouvintes das classes populares das regiões Norte e Nordeste, o capital cultural (Bourdieu, 1984) de intermediadores de grande apelo midiático emprestou novo *status* à música produzida no Pará.

É importante não perder de vista que a eficácia dos nichos de produção cultural periféricos, paralelos às indústrias culturais centrais, muitas vezes, é resultado de estratégias que visam ao caminho da inserção, material ou simbólica, na cultura institucional. Não há mais, é verdade, a necessidade do aval da crítica ou das gravadoras

[35] A discussão sobre o gosto musical será explorada na sua relação com a classe social no terceiro capítulo desta tese.

para que essa música chegue ao mercado. Mas é importante observar, no caso do tecnobrega, que foram intermediadores culturais como a atriz e produtora Regina Casé e o antropólogo Hermano Vianna que contribuíram para a legitimação dessa cena para além das regiões Norte e Nordeste do Brasil[37].

Deve-se lembrar que Casé e Vianna tornaram-se espécies de porta-vozes, na mídia de massa, da "estética da periferia" no Brasil, ao percorrerem o país produzindo o *Central da Periferia*, programa com 1 hora de duração, exibido pela TV Globo, de abril a dezembro de 2006 (nos primeiros sábados do mês), com o mote: "A periferia é igual, mas também é diferente". O programa apresentava as singularidades culturais e estilos das periferias urbanas do país, com a "grife" do núcleo de produção Guel Arraes, um dos diretores mais cultuados da emissora.

Gravada em favelas, vilas e aglomerados, a produção passou pelas cidades de Belém, Recife, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Fortaleza. Dirigido por Luiz Villaça e Estevão Ciavatta, com redação de Hermano Vianna e apresentação de Regina Casé, o *Central da Periferia* ganhou da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), em 2007, o prêmio de melhor programa do ano. A exposição nacional da produção musical de Belém foi decisiva para a popularização do trabalho de bandas como a TecnoShow, que, na sequência, participou do *Domingão do Faustão*, *Caldeirão do Huck*, *Altas Horas* (produções da Globo), *Hoje em Dia* (TV Record) e *Jornal MTV* e *Debate MTV*[38].

Note-se que, da primeira vez que a TecnoShow se apresentou no *Domingão do Faustão*, pouco tempo depois da exibição do *Central da Periferia*, Gabi Amarantos era uma artista do tecnobrega paraense. Na segunda, em maio de 2010, a estrela foi apresentada como a Beyoncé do Pará, cantando inclusive uma versão da música *Single ladies* (*Hoje eu tô solteira*), com os saltos e meiões da diva norte-americana. Detalhe: Apresentou-se como estrela do tecnomelody, não do tecnobrega[39].

---

[36] Aspectos da produção musical (a manipulação da tecnologia) serão abordados no quarto capítulo desta tese.

[37] Lemos e Castro também ressaltam que, antes de estourar nacionalmente, o tecnobrega chegou à capital da vizinha Guiana Francesa, Caiena (2008).

[38] O programa *Central da Periferia* dedicado ao Pará será analisado na seção 3.4 deste capítulo. Registre-se, ainda, que, já em 1994, a equipe de Regina Casé esteve em Belém gravando imagens para o programa *Brasil Legal*, que mostrou imagens da aparelhagem Tupinambá (o DJ Dinho foi entrevistado) e flagrantes da cena brega pop.

[39] A "recusa" do termo será melhor analisada no capítulo III desta tese, nas seções 3.5 e 3.8.

Figura 1 – Gabi no Domingão do Faustão
Fonte: www.gabyamarantos.com.br

Quanto ao impacto de programas como o *Central da Periferia* na audiência de massa, ressalte-se que Vianna e Casé introduziram novos discursos de legitimação que colocam em xeque a ideia de originalidade associada a um suposto bom gosto das elites, ainda que, muitas vezes, focados pura e simplesmente na celebração da diferença. É inegável a estandartização dos modos de vida das comunidades que entraram na pauta dos programas produzidos pela dupla, como se estas fossem depositárias de uma alegria e originalidade genuínas, independente dos processos de mimetização e/ou assimilação indissociáveis das práticas culturais contemporâneas, periféricas ou não. É certo que, em função da lógica de operação das indústrias culturais, produtores (de televisão, no caso) costumam se pautar pelas demandas da audiência, o que atesta a popularidade regional do tecnobrega. Mas isso não desfaz o fato de que, antes de ser "apadrinhada" por Casé e Vianna, essa música enfrentava resistências culturais muito mais evidentes que as atuais, como decorrência do seu "lugar de origem", como será analisado ao longo do terceiro capítulo desta tese.

Deve-se ressaltar, ainda, que a popularização do tecnobrega no cenário nacional, observada no contexto dos fenômenos midiáticos de massa, coincide com um processo de legitimação/resgate da cultura popular, que ultrapassa as manifestações folclóricas "de raiz", e que vem sendo observado nas duas últimas décadas, tanto na crítica jornalística quanto na acadêmica. A nova cultura da periferia, como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda (2010), "se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social". A cultura da periferia, para Hermano Hermano Vianna (2007), é a grande novidade da cultura brasileira.

O projeto *Estética da Periferia*, que mobilizou acadêmicos, intelectuais e artistas do país em 2005, e que, um ano depois, foi ampliado com a proposta de um intercâmbio de experiências entre as periferias do Recife e do Rio de Janeiro (*Diálogos Urgentes*), é um eloquente exemplo da importância que "as margens" ganharam na cultura brasileira nos últimos anos[40]. Uma das autoras do projeto, ao lado de Gringo Cardia e Eva Doris, Heloísa Buarque de Holanda defende, no catálogo da exposição, a estética que emerge do "inesgotável laboratório de sobrevivência e invenção" das periferias, ressaltando o seu caráter global.

> Há alguns dias, o jornal londrino Times abria uma página elogiosa e dava cinco estrelas para o show da banda Afro Reggae que acontecera na véspera, plateia lotada, no Barbicon Center. Isso é uma pequena mostra da qualidade e do poder de difusão da estética da periferia hoje no Brasil [...] Em close, atores, cada vez mais numerosos, se empenham numa cultura da procura, numa arte de descobertas de linguagens e estéticas próprias, na utilização das tecnologias digitais para a criação de uma cultura livre e mais democrática e, consequentemente, de novas formas de luta pela visibilidade e pelo fim das desigualdades (HOLANDA, 2006).

A validação do tecnobrega por intelectuais e formadores de opinião no Brasil e no exterior[41], reforça o papel de Regina Casé e Hermano Vianna na legitimação dessa música como fenômeno midiático periférico, pelo próprio alcance de atuação de ambos, na emissora de televisão de maior audiência do país. Não por acaso, os dois ainda são citados por produtores e artistas paraenses, com a mesma frequência com que apareciam nas primeiras matérias sobre o fenômeno em jornais e revistas do país, sempre que se invocava uma opinião *autorizada* sobre essa expressão musical. É de fato tentadora a visão romantizada da produção cultural periférica, mas é necessário considerar que essa produção resulta em mercadorias culturais que não existem fora da lógica do mercado – ainda que este seja um mercado informal, como no caso do tecnobrega.

No depoimento da cantora Gabi Amarantos, parece evidente o desejo de inserção cultural no circuito institucional, apesar da vitalidade do circuito de produção e circulação "alternativo" que o tecnobrega põe em operação e do seu caráter de transgressão que pode ser interpretado como valor de autenticidade:

---

[40] Nas duas cidades foram organizados seminários com o tema *Estética da Periferia Urbana – Inclusão Cultural e Cidadania*. No Recife, o Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães abrigou uma grande exposição de pinturas, grafites, fotografias e instalações, com curadoria de Gringo Cardia e H. D. Mabuse.

[41] Como se verá adiante, o tecnobrega também ganhou matérias de destaque em publicações internacionais.

> A gente deve muito ao Hermano e a Regina, deve também a própria Banda Calypso, que abre espaço, de certa forma, só por dizer que é do Pará [...] Eu já estive no Rio, em São Paulo, e em todos os lugares que eu chego às pessoas querem saber de nós, falam "é do Pará? Que legal". A gente já não chega sem que ninguém nos conheça. As pessoas dizem: "me lembro de vocês no Faustão [...] A imprensa me procura demais, principalmente internacional. Em janeiro agora saí na revista *Rolling Stone*, já saí na *Folha de São Paulo*, em um jornal de Londres, já tem repórter dos EUA me procurando [...] toda semana tem repórter me procurando para entrevistas, querendo saber como a gente grava, que programas usa. E tem também os produtores nacionais que nos procuram, como o Miranda, Nelson Motta, grande nomes da música nacional (AMARANTOS, 2008, informação verbal).

Por trás do desejo de inclusão sociocultural, parece natural a afirmação do "orgulho da periferia" pelos agentes do tecnobrega, que ressaltam a inventividade de um circuito de produção efetivamente eficaz. Por outro lado, a legitimação intelectual do tecnobrega e de uma suposta "estética da periferia" acaba por servir de conforto a certa elite cultural nativa, que embora aprecie essa música – seja pelas referências musicais que carrega, seja pela identificação com as temáticas exploradas, seja simplesmente pelo "exotismo" do Outro periférico –, prefere renegá-la em nome da noção instituída de "bom gosto". Estas questões serão aprofundadas ao longo deste trabalho.

2.3 Belém do Pará, uma periferia digital

Versão 100% eletrônica da música brega local, o tecnobrega chegou agregando mais vigor nas batidas (pulso) e velocidade rítmica às canções românticas, que se tornaram cada vez mais dançantes. Essa é, inclusive, uma das críticas que se faz "ao empobrecimento" do tecnobrega, que teria perdido em melodias e bons refrões com a prevalência do *eletromelody*, que se baseia nas batidas, programações e gritos dos cantores ou MCs[42]. Observa-se o tecnobrega aqui no contexto do que a pesquisadora Simone Sá Pereira (2007) chama de "música eletrônica popular brasileira", já que sua criação tem como base as apropriações tecnológicas e a utilização do acervo de sons disponibilizados pela internet, inspirada em informações sonoras transnacionais, ainda que a criação de ritmos e timbres, nesse caso, seja fortemente marcada pelos localismos. Entre as principais recorrências dessa expressão à matriz da eletrônica mundial figuram a mistura da música *disco* com bateria eletrônica (o *house*), intensificada pela marcação

[42] O tecnobrega também tem os seus Mestres de Cerimônia (MCs).

acelerada definida como “bate-estaca”, a exploração da potência máxima do som para o ambiente das festas e o acionamento de um circuito de produção/circulação independentes.

Assim como na cena musical eletrônica, são muitas as subdivisões do tecnobrega e do brega[43], muito embora o ouvinte forasteiro possa não perceber as variações que o estilo sofre. O que essas subdivisões têm em comum é a batida e o clima que instaura. Assim, em uma festa de aparelhagem, é possível que sejam tocados todos os estilos do tecnobrega, embora o que menos se escute seja a música propriamente dita. Todas as atenções estão voltadas para os DJs, que comandam, falam, mandam recados, abraços e aproveitam para vender CDs piratas mixados na ocasião. A estratégia é simples: se um frequentador da festa escuta seu nome ser citado pelo DJ, ele provavelmente vai comprar alguns CDs para distribuir entre amigos, mostrar que seu nome foi citado e o seu “prestígio” naquela aparelhagem. Dezenas de nomes saem das caixas de som; centenas de CDs são vendidos ali mesmo.

Além do domínio técnico para manipular os equipamentos *pilotados* nas cabines das aparelhagens, os DJs precisam se reinventar a cada temporada. “Tem que ser polivalente”, afirma o DJ Maluquinho, em uma de suas falas no documentário *Brega S/A*, de Vladimir Cunha e Gustavo Godinho (2009). Maluquinho, que gosta de lembrar que veio “da miséria, da sarjeta”, compõe, comercializa CDs, e até meados de 2010 ainda ajudava na produção da aparelhagem Tupinambá[44]. Vestido de super-herói ao lado das dançarinas-heroínas, ele fechava suas apresentações de cuecas, levando o público ao êxtase. “A música popular de massa foi feita para ser descartada. Então, a gente deve sugar o que puder dela”, explica o DJ, sem cerimônias. Como torcidas organizadas de futebol, os fãs-clubes também contribuem para a vibração do público diante das performances de palco dos DJs, o que explica o fato de muitos *hits* serem compostos para esses grupos, que além de divulgarem as músicas, vão aonde as aparelhagens forem.

Não se pode pensar a invenção do tecnobrega sem considerar o fluxo das mercadorias culturais globalizadas, a velocidade das apropriações de produtos e bens simbólicos, e os processos de hibridização e circularidade que marcam os artefatos culturais contemporâneos. Não por acaso, é possível perceber interseções entre expressões musicais como o tecnobrega, o rap e o funk, todas elas protagonizadas por

[43] Ver glossário.
[44] O DJ converteu-se à Assembleia de Deus e deixou a cena. Ver nos anexos desta tese.

jovens atores das periferias urbanas, seduzidos pela cultura pop *mainstream*; filhos de uma sociedade "canibal do mundo desenvolvido, criativamente despudorada em seus problemas com a lei e festiva" (SÁ PEREIRA, 2008, p. 4). Para Guerreiro do Amaral (2009), o tecnobrega pode ser compreendido como expressão do cosmopolitismo, em termos de tempos e espaços entrecruzados, que se reflete em comportamentos, práticas culturais e discurso sonoro.

> A utilização de recursos computacionais na produção do tecnobrega me leva a crer que a música se encontra muito bem relacionada com tecnologias disponíveis no mercado mundial (desde equipamentos de som até softwares para manipulação musical), como também produtores e outros personagens desta cena musical deixam claro o desejo de que ela se mantenha sempre atualizada, ou seja, que reflita linguagens contemporâneas e universais presentes na música massiva global (p. 17).

Como herdeiro de uma tradição musical que cristaliza distinções culturais socialmente construídas e cuja expressão semântica (brega), segundo Samuel Araújo (1987), "mantém incorporado um aspecto depreciativo, não importando os significados que traga consigo" (p. 21), o tecnobrega encontra na sua lógica de produção a explicação mais óbvia para a sua validação estética, lógica esta, mais próxima à produção independente legitimada pelos formadores de opinião, e hoje já incorporada por outras cenas musicais periféricas do país (como o próprio funk e o rap). Modelo de negócio paralelo ao mercado musical institucional, que funciona independente de contratos com gravadoras ou com empresas de radiofusão, por exemplo. Dessa forma, além da adesão do seu público tradicional, conquista a simpatia de uma elite cultural que reconhece a importância dos novos modelos de negócio que vêm sendo praticados pelas culturas periféricas ao redor do mundo. Coloca em xeque, como o fazem fenômenos musicais periféricos globais, a exemplo do kuduro em Angola, o kwaito na África do Sul e o Bubblin em Suriname, a própria ideia de inclusão, como ressalta, em uma de suas argumentações mais pertinentes, o antropólogo Hermano Vianna:

> Quando falamos de inclusão, partimos geralmente da suposição de que o centro (incluído) tem aquilo que falta à periferia (que precisa ser incluída). É como se a periferia não tivesse cultura, tecnologia ou economia. É como se a periferia fosse um dia ter (ou como se a periferia almejasse ter, ou será melhor que tivesse) aquilo que o centro já tem (e por isso pode ensinar a periferia como chegar lá, para o bem da periferia). É como se as novidades tecnológicas ou culturais chegassem exclusivamente pelo centro, ou fossem criadas no centro, e lentamente se espalhassem – à custa de muito esforço civilizatório –

> em direção à periferia [...] Sem que o centro nem notasse, (a periferia) inventou culturas digitalizadas que podem muito bem vir a indicar caminhos para o futuro do centro, que não parece conseguir desenvolver por si próprio nenhum "plano de negócios" consistente para lidar com a nova realidade tecnológica (VIANNA, 2004, p. 06).

Descolado do contexto de produção, circulação e consumo que instaura, no entanto, o tecnobrega parece diluir-se entre as mercadorias da cultura de massa, como produto pop dançante, capaz de mobilizar multidões. Trata-se, afinal, de uma música que dá seguimento a tradição dos bailes de periferia cuja fruição é coletiva, sensual, dionisíaca. Seu universo é o do cotidiano, suas letras são coloquiais, autorreferentes, e o bom humor e a autoironia, espécie de marca registrada[45]. Os artistas personificam a lascívia e cantam o amor exacerbado, utilizando-se de clichês musicais presentes na música brasileira desde o século XVIII e popularizados com o bolero a partir dos anos 1940 (Araújo, 2007). O tecnobrega, assim, está situado em seu próprio território, mas se desterritorializa com facilidade. É uma música que ocupa uma zona de fronteira entre o pop do mundo – das apropriações de bens simbólicos colocados em circulação pela mídia ao circuito de produção, circulação e consumo que aciona – e as mercadorias musicais de massa socialmente estigmatizadas. A maioria das letras do tecnobrega, como se vê abaixo, instaura um clima de "romantismo safado" apropriado ao ambiente das aparelhagens, de flerte e sedução..

***É agora, é?* (Banda Ritmo Quente)**

Eu estava lá no brega
Azarando a gatinha
E fiquei impressionado com o tamanho da sainha
Ela tava me olhando
Vou chamá-la pra dançar

Já é quase meia-noite
Hoje eu não quero boiar
Ela veio pra bem perto
Começou a me fitar

Eu fiquei logo cabreiro em chamá-la pra dançar
Mas a minha timidez e o meu medo *foi* embora
Eu cheguei no ouvido dela e perguntei??
É agora é?

[45] A sexualidade sempre esteve presente na música brega e não é diferente no tecnobrega, seja de maneira mais lúdica, seja de forma mais explícita, quase sempre subvertendo a moral tradicional.

(refrão)
É agora é? É agora é?
Eu não tô entendendo nada me explica o que é isso
É agora é? É agora é?

No meio do salão dança comigo que eu te explico
Eu a chamava pra dançar, ela mandava eu esperar
alguma coisa me dizia
Ela vai me sabotar
Só queria arriar
Na moral sem sacanagem

Foi ai que eu me liguei
Essa nêga é fuleragem
Fui saindo de fininho
Lá pro meio do salão

Me chamaram pra dançar
Quando eu olhei que avião
Já são quase cinco horas
A maioria foi em bora
Essa aqui já tá na fita

E ai, é agora é?
É agora é? É agora é?
Tava louca pra dançar ninguém queria me chamar
É agora é? É agora é?

Essa gata já é minha
Hoje eu não vou boiar
É agora é? É agora é?

Ainda bem que esse gatinho me chamou para dançar
É agora é? É agora é?
Agora que eu comecei
Eu não quero mais parar

Vale lembrar, nesse sentido, a velocidade com que as bandas emplacam seus *hits* e caem no esquecimento (os sucessos se mantém, em média, durante três semanas; cerca de 100 músicas são lançadas semanalmente), a corrida desenfreada de bandas e DJs pela "próxima grande novidade", e a curta longevidade da maioria dos grupos. "*Se o artista não se cuidar, toca, toca e desaparece*" (MADERITO, 2010, informação verbal). Geralmente, bandas que não estouram em até cinco meses são desfeitas para aparecer em seguida com novo nome. Muitas vezes, as bandas são lançadas em função dos convites para fazer shows, que começam a aparecer depois que elas têm alguma canção

estourada no mercado (Lemos; Castro, 2008). A maioria dos artistas da cena assume a ambição de alcançar o sucesso comercial em larga escala, usando a autonomia conquistada no mercado informal como moeda de negociação em um mercado que passa por profundas transformações, sobretudo no que diz respeito às estratégias comerciais das *majors* e gravadoras ao redor do mundo.

> *Claro que quero estourar no Brasil, mas não com as gravadoras. A gente já conhece os esquemas, inclusive o esquema que a Calypso seguiu não passa pelas gravadoras [...] A gente precisa de incentivo do Estado, de um grande empresário que tenha grana, que diga: vamos divulgar pra todo Brasil, vamos colocar você na TV, vamos vender os shows da banda. Hoje, a gente tem isso um pouco no Pará, no Nordeste, mas não vou lhe enganar, não conheço realmente o Sudeste, os grandes eventos, as grandes bandas. Precisa realmente de alguém para investir. Agora, já vieram empresários com propostas indecentes, do tipo: vou te dar 2%, 5%, ah não. Tô ralando desde que começou essa onda do tecnobrega, para o cara vir aqui e só ele ganhar, não. Então prefiro ficar na minha estrutura pequena, mas pelo menos conheço meu território, sei que vou trabalhar, que consigo viver legal. Se um dia tiver que acontecer, vai acontecer* (AMARANTOS, 2008, informação verbal).

Ressalte-se, mais uma vez, que o grande catalizador da cena tecnobrega são as aparelhagens. Ali, a organicidade entre público, espaço e música pode ser observada sob a ótica da ritualização de comportamentos e crenças que também traduz a experiência da cultura *rave* (Pereira, 2007), ainda que de modo diverso. Isso porque os DJs interagem todo tempo com o público, ao contrário da atuação introspectiva dos DJs da cena eletrônica, entregues à subjetividade da relação homem X máquina. Para o público, aparelhagem é um espaço de dança, o que exige o domínio de um repertório coreográfico, que mistura elementos da dança marcial, da gafieira e do *twiste*.

É uma dança malandra, sensual, menos explicitamente erótica do que o funk, embora tão provocativa quanto este. Seu forte é o gingado e a malemolência historicamente situados na cena cultural brasileira, desde que gêneros periféricos como o lundu e o maxixe, ainda no século XIX, começaram a quebrar a solenidade da música popular no país, tributária da música erudita europeia. Tradicionalmente, o tecnobrega é dançado em pares, mas se ainda não se encontrou um par para a noite, a “boca” do palco é o lugar para mostrar suas habilidades e tentar um contato direto com os DJs, como na festa do Príncipe Negro que se vê abaixo.

Figura 2- Aparelhagem
Fonte www.diariodopara.com.br

Nessas festas, DJs fazem saudações ininterruptas à audiência, fãs-clubes respondem calorosamente às citações, batidas eletrônicas e pirotecnias comandadas de "altares" tecnologicamente programados para apoteoses garantem uma espécie de comunhão dionisíaca com as plateias. O ritual se repete nas apresentações das bandas (geralmente formadas por baixo, guitarra, teclado, vocais e dançarinas/os), geralmente promovidas em espaços menores ou como "atração convidada" das aparelhagens. É possível traçar um paralelo entre uma festa de aparelhagem e uma *sound system* jamaicana[46], sendo as aparelhagens espaço de outras cadências musicais, mais colorido (no palco e na plateia), ingressos pagos e baldes de cerveja (os preços do ingresso variam de aparelhagem para aparelhagem, mas a cerveja é sempre servida em baldes). A proposta, no entanto, é a mesma: diversão.

2.4 Entre a pirataria e o *establishment*

Segundo levantamento da Fundação Getúlio Vargas (FGV), já referido na introdução deste trabalho, são produzidas em torno de 3.200 aparelhagens/mês em Belém. As festas mais populares costumam reunir um público de 10 a 15 mil pessoas por noite, embora a preferência dos frequentadores desse circuito mude em função das novidades tecnológicas anunciadas pelas produções. No final de 2010, por exemplo, Rubi, Super Pop (Águia de Fogo), Tupinambá, Brasilândia e Príncipe Negro, estavam entre as aparelhagens mais prestigiadas de Belém, mas, no momento da apresentação deste trabalho, podem, eventualmente, ter perdido a sua força. É fato, no entanto, que as

[46] Modelo de festa que conquistou fama internacional ao reunir DJs, engenheiros de som e MCs para apresentações gratuitas de ritmos jamaicanos como o *rocksteady*, o *ska* e o reggae, a céu aberto.

chamadas grandes aparelhagens, as que possuem maior volume de equipamentos, conseguem se reciclar rapidamente e disputar o público com mais autonomia.

Se a tecnologia é o alimento dessa cena musical, a pirataria é o seu motor. É graças a ela que bandas e DJs mantêm a popularidade em alta em todo estado do Pará, ainda que boa parte desses artistas nunca tenha se apresentado em muitos dos recônditos da região onde têm fama. É também graças a ela que o tecnobrega ganha terreno nos estados vizinhos, "importando", inclusive, seu modelo de festa – para se ter uma ideia, as aparelhagens realizadas em Macapá (AP), seguem a mesma lógica das paraenses, embora com menos tecnologia; no Maranhão, as aparelhagens (chamadas *radiolas*) tocam reggae e são produzidas com tecnologia paraense (os suportes dos equipamentos são confeccionados por carpinteiros de Belém). É a pirataria, ainda, que viabiliza um nicho de mercado paralelo, os DVDs[47], cuja produção vem abrindo novos postos de trabalho e garantindo um novo fôlego à cena. Foi também a pirataria que assegurou a completa inserção dessa música nos meios de comunicação de massa da cidade.

> *As bandas gravavam os CD nos seus estúdios, encapavam o disquinho e traziam para mim. Eu tocava no meu programa numa rádio comunitária, levava para as aparelhagens, que mandavam para a pirataria. Assim, derrubamos o jabá[48] em Belém. Tinha rádio aqui que não tocava brega nem pagando, e hoje têm o tecnobrega em sua programação diária. Se você ouvir 30 minutos da programação da Rádio Liberal, que é a rádio classe A de Belém, dez é de tecnobrega. Foi um trabalho de formiguinha. A mídia ignorando e a gente se espalhando de uma forma muita rápida. Não teve como segurar a gente. Os pirateiros dão uma força que você nem imagina. Se o cara faz uma música que cai no gosto da galera, essa música chega ao Estado inteiro, sem você mandar nem um CD para lá* (METRALHA, 2008, informação verbal).

Ronaldo Lemos e Oana Castro (2008) entendem que o mercado do tecnobrega, ainda que estruturado em redes e atributos locais, serve de importante referência global à produção de bens culturais. Ressaltam que a hipótese do projeto *Open Business Latin America* é de que a apropriação de tecnologias de produção musical de baixo custo, aliada à flexibilização do direito de propriedade intelectual, possibilita a formação de mercados culturais tão ou mais viáveis dos que os modelos usuais. "Mercados estes que têm um grande potencial inclusivo, por garantirem amplo acesso à produção" (p. 23). Interpretação que pode ser conferida ao longo da presente investigação. Mas é

[47] Produtores contratam cinegrafistas amadores para fazerem o registro dos shows das bandas, colocam efeitos em cima, e entregam o material para a pirataria. Atualmente, a fiscalização faz "vista grossa" para os CDs, mas anda mais rigorosa com a venda dos DVDs.

necessário enfatizar que se o caráter emancipador dessa produção musical se materializa no volume de canções que chegam ao mercado semanalmente, garantindo o dinamismo interno da cena, ele se fragiliza no que diz respeito à saturação desse mercado e na sua relação com a indústria musical institucional, como atestam os depoimentos abaixo[49].

> *Até porque todo mundo pode fazer um tecnobrega e existem artistas que sequer pensam em termos de letras e melodia, reduzindo tudo a um amontoado de samplers e programações* (CUNHA, 2008, informação verbal).

> *Acho que é muito difícil entrar no circuitão. De qualquer modo, eles acabam no mainstream do terreno deles. Há certa insegurança com relação ao circuitão [...] Acho que pode existir o desejo, mas eles têm consciência que é difícil sair desse rótulo (brega). Não é para todo mundo. O Calypso, no caso, foi uma história interessante. Um produtor local trouxe o grupo para o Recife porque ficava mais fácil circular pelo Nordeste. Aí financiou a banda, entrou com a grana, os caras montaram um show legal. Eles começaram a se apresentar pelo Estado [...] Lá pelas tantas, a banda percebeu que estava perdendo dinheiro. Eles então compraram o passe de volta, por R$ 3 milhões, e aí a banda já era um estouro. Depois, o empresário montou uma banda chamada Cia do Calypso* (ARAGÃO, 2008, informação verbal).

Ao apontar simultaneamente para a reprodução de fórmulas testadas pela indústria da música, facilmente reconhecíveis e identificáveis pelo público, e para novas redes de produção e circulação culturais, que têm como motor as transformações tecnológicas e a livre circulação de mercadorias, o tecnobrega cristaliza sua ambivalência. Isso porque, no plano estético, ainda que crie novas texturas sonoras com recursos da música eletrônica, não é capaz de distanciar-se da fórmula sequenciada dos produtos da cultura de massa; já no campo econômico, tem feições progressistas, uma vez que consolida sua relativa autonomia graças à democratização dos meios de produção e distribuição culturais, agregando valor imaterial a uma música que vai de encontro ao gosto dominante instituído (Herschmann, 2007; Gabbay, 2007).

Mais uma vez, afirma-se aqui que, apesar do vigor da cena musical que colocou em operação nos limites das regiões Norte e Nordeste do Brasil e da progressiva popularização do ritmo, das bandas e DJs, baseada, sobretudo, em novas redes de relacionamento, foi graças à medição do *mainstream* midiático que o tecnobrega ganhou uma dimensão nacional. Como visto na seção 2.2 deste capítulo, a produção musical

[48] Gíria nacional que descreve a exposição na mídia em troca de dinheiro ou outro tipo de compensação.
[49] Essas questões serão aprofundadas no quarto capítulo desta tese.

recente do Pará foi "apresentada" ao país, via TV Globo, em um dos programas do *Central da Periferia*, que abriu espaço aos mestres das guitarradas, à Banda Calypso – sucesso já consagrado nacionalmente – e às aparelhagens, estas, representadas pela cantora Gabi Amarantos, que ciceroneou a equipe de Regina Casé em Belém. A proposta de "inclusão cultural" via Rede Globo, levada a cabo pela apresentadora Regina Casé, o antropólogo Hermano Vianna e o diretor Guel Arraes conquistou audiências, com a proposta de "descriminalizar o espaço da favela e da periferia, onde a maioria das pessoas só passa com o vidro fechado e com a trava do carro travada[50]".

No programa dedicado à música de Belém, do alto de um palco armado em praça pública da cidade, Regina Casé, vestida de *cowgirl*, brada ao microfone: "Viva o laptop, o MP3, a periferia tecnológica". Entre uma atração e outra, a apresentadora exibe vídeos gravados nos bairros da periferia, nas casas dos personagens da cena e nas festas de aparelhagem. Imagens do povão dançando, das comunidades, das festas *pilotadas* por DJs em cabines mecânicas, manipulando canhões de luzes, computadores, gelo seco: "É a invenção de uma nova cultura", anuncia a apresentadora.

Figura 3 – Regina Casé no Central da Periferia
Fonte: www.memoriaglobo.globo.com

[50] Reprodução de trecho do release do programa. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-253057,00.html>. Acesso em mar. 2008).

Figura 4 – Palco do Central da Perifria em Belém
Fonte: www.centraldaperiferia.globo.com

Não demorou muito para que o tecnobrega e seus personagens entrassem na pauta dos grandes veículos de comunicação do país, ganhando coberturas quase sempre celebratórias, focadas na emergência das novas culturas digitalizadas. A história do brega paraense e o nascimento do tecnobrega, depois do *Central da Periferia*, assim, conquistaram o status de novidade periférica nacional, representação divertida e descolada de um Outro, cultural e geograficamente distante. Há que se registrar aqui, mais uma vez, a adesão de algumas elites artísticas e intelectuais do país, seduzidas pelo caráter "proativo" do fenômeno, que também terminaram por contribuir para a construção, na mídia de massa, de um discurso distinto dos tradicionais critérios de valoração musical, como se verá na seção 3.7 do próximo capítulo.

Por ora, deve-se ressaltar que o entendimento desta pesquisa é o de que o atual debate público sobre música popular parece centrado nos modelos de negócio que viabilizam a sua produção e circulação; mais precisamente e na linguagem corrente, nas culturas digitalizadas. A cadeia produtiva do tecnobrega passa, então, a ser tema de reportagens, artigos, resenhas e entrevistas, publicadas em jornais, revistas, sites e blogs (nacionais e internacionais); é objeto de pesquisas acadêmicas; e movimenta a programação de festivais, *workshops*, debates e conferências públicas em todo o país, mobilizando artistas, intelectuais, políticos e autoridades com atuação no campo da cultura brasileira. Há uma preocupação evidente com os novos nichos de mercado aberto com a difusão das novas tecnologias e com o impacto dessas mudanças nas indústrias culturais formais.

Talvez seja importante esclarecer, novamente, que o objetivo desta pesquisa não repousa na observação da apreensão e registro do tecnobrega, ou na sua representação midiática; mas sim na compreensão da maneira pela qual essa forma cultural se relaciona com outras práticas culturais, apreendidas, vivenciadas e naturalizadas como textura social (Straw, 2009). Uma práxis sonora que se apresenta no cotidiano dos sujeitos, e que vai além da música em seu aspecto formal. Deve-se ressaltar, nesse sentido, que a popularização do tecnobrega opera uma mudança do referente de construção de valor da música brega, historicamente associada às ideologias de classe, e, consequentemente, ao que é considerado vulgar e de mau gosto. Por isso mesmo, defende-se aqui a necessidade de observação do tecnobrega com base em novos paradigmas teóricos de abordagem à música popular, através das quais os processos criativos são apreendidos como prática cotidiana, espaço de interação e construção de valor.

2.5 Circulação cultural: novos processos sociais

O debate em torno da questão da criatividade nos processos produtivos, como lembram Massumi e Manning (sem data), vem mobilizando esforços multidisciplinares em torno de uma "ética da invenção", um "*ethico-aesthetic-paradigm*", termo que esses autores tomam de empréstimo de Félix Guattari (1995) para falar sobre a capacidade de a arte produzir alteridade, subjetividades e múltiplas noções da diferença[51]. O projeto teórico de Massumi e Manning, que explora especificamente o conceito biológico de autopoeisis, com foco nas práticas de autoprodução, parece especialmente adequado à compreensão dos fenômenos culturais na economia globalizada, atualmente centrada na defesa da imaterialidade do trabalho, produtos e serviços. Como se verá adiante, trata-se de um princípio em alta na indústria da música e, por isso mesmo, importante de ser observado nesta passagem.

Segundo os autores canadenses, a ideia é que os processos de produção estão se tornando produtos em si; consumidores não consomem apenas objetos, mas ativas plataformas de produtividade criativa. Essas plataformas, argumentam, geralmente se

[51] Em *Chaosmosis* (1995), Guatarri desenvolve o conceito do paradigma *Ethico-Aesthetic* como objeto de subjetivação capaz de penetrar nas estruturas formais de poder. Para o autor, a arte vem se descolando das suas referências axiológicas, particularmente dos axiomas das sociedades capitalistas, através do que ele chama de "identidades coletivas transversais". O conceito não será desenvolvido neste trabalho, aparecendo aqui apenas como alicerce teórico das ideias de Massumi e Manning.

expandem em matrizes baseadas em grupos de afinidades no interior dos quais novas práticas de expressão, por meio das quais os sujeitos se reconhecem, são desenvolvidas. Os autores investigam questões relacionadas ao virtual, à percepção e ao afeto, buscando novas formas de significação baseadas na intensidade (irremediavelmente associadas ao sensorial). A referência à "invenção", no trabalho de Massumi e Manning, remete à questão da tecnologia, sobretudo às mídias digitais, e à materialidade de bens imateriais. Para eles, a noção contemporânea de concreto não é mais objetiva, mas interativa, ainda que essa interatividade seja manipulável. Tangível, portanto.

A ideia de tangibilidade das formas culturais aparece de forma ainda mais instigante na antropologia cultural da circulação de Gaonkar e Povinelli (2003). Na defesa de um programa de análise cultural focado na materialidade das formas culturais na esfera pública, os autores ressaltam a necessidade de uma crítica que não sucumba à tentação de buscar o significado das formas, textos e eventos que se materializam no espaço social. Da mesma forma, argumentam que essa crítica deve situar os processos de circulação e transfiguração no qual esses objetos se tornam 'palpáveis' e reconhecíveis; e ainda revelar o papel da suplementaridade que formata e rompe a ação coletiva de reconhecimento público desses artefatos. Conceituação que parece evocar a noção de interconexão entre formas culturais, explorada neste trabalho numa tentativa de compreensão da popularização (e positivação) de expressões culturais periféricas socialmente estigmatizadas, para muito além dos seus aspectos formais.

O desafio, para Dilip Gaonkar e Elizabeth Povinelli, é compreender a materialidade das formas que emergem dos movimentos globais de circulação cultural, e o que faz essas formas reconhecíveis no contexto no qual estão inseridas. Movidos pela premissa de que formas culturais são vetores (móveis) do imaginário cultural e social, os autores utilizam os conceitos de circulação e transfiguração em substituição às ideias de significado e tradução. Os teóricos propõem uma mudança radical de abordagem do fenômeno cultural a partir de uma mudança de foco: da leitura de textos sociais, arquivos e objetos para o estudo dos fluxos culturais globais[52]. Entendem que as dinâmicas nacionais e transnacionais da vida pública não podem ser verdadeiramente

[52] A propósito de uma edição especial do jornal *Public Culture*, publicação dedicada ao mapeamento da esfera pública em diferentes sites nacionais-culturais sob o regime da modernidade global, os autores (editores) reconhecem a importância do estudo da semiosis nas várias formas de registros culturais realizadas ao longo dos 15 volumes do jornal, citando, inclusive, texto de Apadurai e Breckenridge (1988), que explica e justifica a existência da publicação. No entanto, Gaonkar e Povinelli afirmam que essas abordagens falham ao não prestar atenção suficiente às dinâmicas de transfiguração das formas através de matrizes circulatórias.

apreendidas sem a compreensão dos fluxos e formas culturais de maneira integrada. Argumentam que a relação entre fluxos e formas leva inevitavelmente às dinâmicas da circulação:

> [...] Ou mais precisamente ao que Benjamin Lee e Edward Li Puma (2002) chamam de culturas da circulação. Há um reconhecimento crescente da importância da circulação como uma matriz nas quais surgem e são reconhecidas as formas sociais, tanto textuais quanto temáticas. Isso é evidente no caso das três formas/formações sociais características do imaginário social ocidental: a esfera pública, o estado cidadão e o mercado (TAYLOR, 2002). (Idem, ibidem: p. 389) [53].

Gaonkar e Povinelli retornam ao conceito de esfera pública de Habermas (1989) para apontar o momento fundador da crítica pública democrática na modernidade, baseada em novas formas de subjetividade e sociabilidade. Em autores como Habermas, Anderson, Urban, entre outros, a esfera pública se constitui na complexa inter-relação entre instituições, formas textualizadas de subjetividade e discursos sobre essas formas. Subjetividades e sociabilidades dependem da circulação de formas textuais semióticas e materiais (livros, jornais, revistas etc) a partir das quais os sujeitos se imaginam e se reconhecem no corpo social. Da mesma forma, estado e mercado corroboram para a constituição da esfera pública, atuando na construção de uma sociabilidade baseada na ideia da "*stranger-sociability*", a ação coletiva entre sujeitos que não se conhecem entre si – noção contemporânea de comunidades interpretativas e imaginários sociais.

Gaonkar e Povinelli ressaltam que não é mais possível pensar em circulação como simples movimento de pessoas, mercadorias, ideias e imagens que se movem de um lugar para outro. Circulação torna-se um processo social com formas próprias de abstração, avaliação e limitação, criadas "pelas interações entre tipos específicos de formas de circulação e as comunidades interpretativas constituídas em torno deles" [54] (LEE; LI PUMA, 2002, p. 192).

Nessa mesma linha de argumentação, Greg Urban (2001) afirma que, na esfera pública, a circulação de formas culturais pressupõe ação, o que termina por gerar novas formas culturais cuja existência remete simultaneamente a formas culturais já existentes

[53] Tradução livre do original: "*or more precisely what Benjamin Lee and Edward LiPuma (2002) term cultures of circulation. There is a growing recognition of the importance of circulation as the enabling matrix within which social forms, both textual and topical, emerge and are recognizable when they emerge. This is evident in the case of the three self-reflexive social forms/formations caracteristic of modern social imaginaries in the West: the public sphere, the citizen state, and the market*".

e ao 'novo' – o que ele descreve como *metaculture*[55]. Já para Gaonkar e Povinelli (2003), as comunidades de interpretação fundam novos protocolos de reconhecimento ao criarem formas e práticas culturais identificáveis, demarcando fronteiras baseadas em suas dinâmicas internas.

> Em uma determinada cultura de circulação, é mais importante seguir a proliferação e a coexistência de varias formas culturais/textuais, em todas as suas formas de mobilidade e mutabilidade, do que tentar delimitar a sua frágil autonomia e especificidade [...] Se não é mais viável ver a circulação como um espaço singular ou vazio no qual as coisas se movem, também não é mais viável reduzir a análise sensível da cultura aos dialetos cativantes do significado e sua inervação (p. 391-392)[56].

O pressuposto teórico da circularidade conduz à observação da diversificação de estilos e fragmentação de nichos mercadológicos abertos no campo da produção musical brasileira, a partir da década de 1980, quando começaram a ocupar espaço novas experiências musicais urbanas, a exemplo das diferentes vertentes do rock nacional, e regionais, como o brega romântico e o sertanejo. Um processo de diversificação mercadológica que vem aumentando exponencialmente, sobretudo, a partir dos anos 2000, com o acesso às novas tecnologias de produção e circulação musicais, como atestam o forró eletrônico e o tecnobrega. É nesse contexto de interação entre mercadorias musicais diversificadas que novos discursos de legitimação, em meio a embates ideológicos e estéticos, vêm gerando novas matrizes de reconhecimento público na esfera musical.

Deve-se ressaltar, ainda, que essa pluralidade de estilos evidencia processos de apropriação dos padrões da música pop mundial, seja ela periférica – no sentido do popular – ou não, que embaralham as noções de "lugar de origem", ainda que momentaneamente, e cristalizam a coexistência de mercadorias musicais que, embora formalmente distintas, se utilizam de códigos (referentes) comuns. É curioso observar como os *hits* internacionais, os sucessos de Madonna ou Beyoncé, por exemplo, ganham

---

[54] Tradução livre do original: "*by the interactions between specifics types of circulating forms and the interpretative communities built around them*".

[55] Para urban, forças aceleratívas atuam sobre os processos de transformação cultural, forças estas que se originam de construções discursivas. O autor argumenta que esses discursos não apenas refletem o que vem sendo replicado no corpo social, mas intervêm nos processos de "replicação cultural", como metacultura (2001).

[56] Tradução livre do original: *In a given culture of circulation, it is more important to track the proliferating copresence of varied textual/cultural forms in all their mobility and mutability than to attempt a delineation of their fragile autonomy and specificity (...) If it is no longer viable to look at*

recriações no tecnobrega facilmente reconhecíveis, embora com todos os signos do seu localismo. Uma tensão que também se materializa nos elementos visuais dessa cena musical, incluindo figurinos, postura e performances dos artistas. A cantora Joelma, (abaixo) posa para foto de divulgação da banda Calypso como uma estrela do pop global, desterritorializada. Gabi Amarantos e as dançarinas da TecnoShow, da mesma forma, reproduzem, à sua maneira, figurinos já vistos em videoclipes internacionais.

Figura 5 – Joelma
Fonte: bandacalypsooficial.blogspot.com

circulation as a singular or empty space in which things move, it is also no longer viable to reduce a form-sensitive analysis of culture to the captivating dialects of meaning and its innervation".

Figura 6 – Gabi Amarantos e bailarinas
Fonte: www.odia.terra.com.br/portal/diversões/fotos 10/050/10

Ressalte-se que a cantora Gabi Amarantos (TecnoShow) é uma estrela local também em função das "transfigurações" que ela opera no repertório do pop mundial, imprimindo a sua própria assinatura nas canções que grava. É nesse sentido que, antes de criticar o processo de mimese cultural pelas periferias, parece mais produtivo atentar para as formas de apropriação nas dinâmicas de circulação das mercadorias culturais. A título de ilustração, há poucos anos, a banda de axé Asa de Águia causou grande polêmica ao conceber um palco circular em forma de limão, semelhante ao utilizado pela banda irlandesa U2 em sua turnê *Pop Mart*. No entanto, ainda que se trate de uma cópia, o investimento nesse tipo de espetáculo parece muito mais próximo do fascínio pela tecnologia (sua apropriação), do que na sua reprodução pura e simples (mimese). Afinal, os produtores do Asa de Águia não ignoram o fato de que a maioria dos fãs do grupo podem desconhecer o U2, mas sabem que o impacto cênico desses artefatos os conecta ao pop globalizado.

2.6 Uma virada crítica?

Ainda que a música brega tenha desempenhado papel de destaque no contexto da ampliação do mercado musical brasileiro, impulsionando os números da indústria fonográfica ao longo dos anos 1970, e que o crescimento do mercado nacional de bens simbólicos tenha sido vertical, as distinções autêntico/copia, bom gosto/mau gosto continuaram operando como lógica de segmentação criada pela própria indústria da música e alimentada pelos chamados "formadores de opinião". É esclarecedora a

contextualização feita por Freire Filho e Herschmann (2003) sobre as dificuldades e obstáculos enfrentados pelas expressões musicais brasileiras não canônicas, a partir da expansão de uma cultura de origem popular, desenvolvida de maneira distinta dos modelos idealizados pelas vanguardas artísticas e intelectuais modernas. Os autores lembram que, à época, a crítica contrapunha a pureza de intenção dos gêneros 'de raiz' ou a expressão desinteressada ou politicamente engajada dos artistas 'autênticos' ao impulso mercenário de gravadoras e criadores e suas "criações, armações" (p. 358).

Nesse contexto, a diversificação de nichos mercadológicos, a partir de 1980, colocou em operação "um jogo contínuo de significados" (FREIRE FILHO, 2006, p. 31) na construção de valor da música popular produzida no país, ainda em função dos usos e motivações dos chamados grupos de *status*, a exemplo da música sertaneja nos anos 1980, e do forró eletrônico, na década seguinte. No entanto, a hipótese defendida neste trabalho é de que, embora o processo de diferenciação social no julgamento de valor da música popular seja marcado historicamente por disputas de poder[57], a aceleração da circulação global das mercadorias musicais vem introduzindo um novo paradigma de valoração musical. Ideia que encontra eco no que a etnomusicóloga colombiana Ana Maria Ochoa Gautier (2006) descreve como "*sonic turn*", um fenômeno que, segundo a autora, termina por redefinir a ideia de modernidade letrada na América Latina[58], desestabilizando a esfera pública musical *mainstream*.

Entre os fatores que teriam motivado essa 'virada', Ochoa aponta a proliferação de novos gêneros musicais populares, produzidos em estúdios locais que operam descolados da indústria institucional e estabelecem novas políticas de produção e circulação musicais, a exemplo do tecnobrega. Aqui, a autora fala sobre estilos musicais

> [...] que historicamente não têm ligações com as políticas de base locais, servindo de agenda crucial para a constituição de práticas musicais que muitas vezes desafiam noções de pertencimento, herança ou resistência musicais. Músicas que não são nem "jovens", nem "folclóricas" nem facilmente associadas a movimentos sociais ou a estéticas revolucionárias, mas cujas mediações tecnológicas, formas de constituir identificações e localizações regionais desafiam, pelo

[57] Freire Filho estabelece uma interessante relação entre o sucesso comercial do estilo sertanejo e a "era Collor" (2003).

[58] É em oposição a essa modernidade letrada que a autora ressalta a intensificação da modernidade aural, que está associada ao aumento da circulação da música tradicional (folclórica) e de novas formas de música popular. Ochoa afirma que processos de *entextualization* e *recontestualization* (práticas de conhecimento musical baseado em múltiplos códigos de apreensão) são empreendidos simultaneamente pela indústria da música e pela literatura acadêmica, com base na ideia de localizar os sons globais e, ao mesmo tempo, globalizar os sons locais (2006).

> menos no seu estágio inicial de consolidação, tipologias musicais ou associações fáceis[59] (p. 805-806).

Embora não fale especificamente sobre a materialidade das formas culturais, como o fazem Gaonkar e Povinelli, Ana Maria Ochoa enfatiza os processos de circulação de mercadorias musicais no contexto da globalização a partir da intensificação e diversificação dessa produção[60]. É importante ressaltar que a apropriação desse referencial teórico serve à análise aqui proposta, considerando que a utilização de recursos tecnológicos na produção do tecnobrega sintoniza essa experiência musical com circuitos musicais periféricos do mundo, reafirmando uma circularidade que também se (retro)alimenta da produção de discursos globais (e locais) de legitimação. Mais uma vez é importante ressaltar que o tecnobrega se insere no contexto dos novos nichos de mercado abertos com a difusão das novas tecnologias da comunicação e informação, festejadas na esfera midiática de maneira quase consensual. Entusiasmo também partilhado por intelectuais e acadêmicos de vários campos da produção do conhecimento.

Entre os lastros conceituais que vêm servindo à análise econômica de fenômenos culturais periféricos ao redor do mundo, as teorizações em torno do capitalismo cognitivo, que se fundamenta na noção de transbordamento do lugar de produção de riquezas e sua circulação (Corsani, 2003; Cocco; Silva; Galvão, 2003; entre outros) explicam, em boa medida, as transformações operadas no capitalismo global. A emergência de uma "nova economia", caracterizada pela aplicação da informação e do conhecimento na busca de geração de valores agregados associados aos produtos e serviços, produzindo importantes reflexos nos processos produtivos e operações comerciais (Castels, 2007) serve de argumento às previsões mais auspiciosas sobre as redes produtivas periféricas. Abordagem essa que merece ser problematizada, tendo em

---

[59] Tradução livre do original: "*which historically have not been tied to place-based politics, serving as a crucial sonic agenda for the constitution of musical practices that often defy notions of musical belonging, heritage or resistance. Music that are neither 'youth music' nor 'folk', nor easily tied to either a social moviment or a revolutionary aesthetic, but whose technological mediations, forms of construing identification and regional localizations defy, at least in their initial stages of consolidation, easy musical typologies or associations*".

[60] A autora trabalha com a ideia de produção e consumo culturais em sua relação de oposição/resistência à ordem social dominante, o que não parece ser considerado na análise de Gaonkar e Povinelli. No entanto, neste trabalho, esses autores são colocados em diálogo por oferecerem ferramentas à análise da circulação de formas culturais e das maneiras pelas quais expressões culturais estigmatizadas passam por processos de assimilação/negação.

vista a complexidade desses processos produtivos como engrenagem de uma nova ordem econômica global[61].

Para as discussões propostas neste capítulo, é necessário enfatizar que a recente noção de circularidade introduzida na análise cultural e na teoria da mídia focaliza a mobilidade das formas culturais em circulação no espaço social – na perspectiva defendida neste trabalho, as dinâmicas do mercado têm papel preponderante na esfera social, embora autores como Gaonkar, Povinelli, Benjamin Lee e Edward LiPuma não explorem especificamente essa dimensão. Mas o conceito, como lembra Will Straw descrevendo o que chama de "*circulatory turn*" (2009), também encontra ressonância na noção de estética relacional[62], que enfatiza o momento do encontro entre sujeitos e obras de arte no espaço social. Ambos os conceitos tratam de um universo comunicativo habitado por formas culturais que se comunicam entre si. A idéia de circularidade está presente, por exemplo, na descrição que a comunidade do tecnobrega no Orkut faz dessa música, (re)processando os seus termos junto a outras referências culturais.

> É o velho brega, com batida mais acelerada, feito só com sons de computadores. Parece um Kraftwerk de palafita, produzido sob calor equatorial, por quem escutou muito carimbo, cúmbia, zouk e Renato e seus Blue Caps, e não domina ainda totalmente os recursos do "cut and paste" que hoje estão na base dos softwares de produção musical (TECNOBREGA, 2007, informação eletrônica).

À luz do paradigma da circulação, e considerando a hipótese de uma mudança de referente na valoração do tecnobrega, parece relevante compreender como se dá a construção de valor dos artefatos culturais nas estruturas de circulação, porque, evidentemente, para serem reconhecidas como tal, as formas culturais carregam referentes de interpretação – ainda que móveis e polifônicos - que, embora interroguem a noção bourdieusiana de julgamento de gosto (1984), não desfazem inteiramente práticas de valoração características do consumo cultural instituído. Outro elemento conceitual, oferecido por Straw (2009) em sua análise da música popular norte-

[61] O que será analisado na seção 4.3 do quarto capítulo desta tese.

[62] Straw se refere ao texto de Jorg Heiser, publicado na edição da revista de arte *Frieze* (abril, 2005) dedicada ao tema "circularidade". Ao traçar as raízes do termo, Heiser lembra que o conceito de estética relacional começou a ser articulado no campo da crítica de arte francesa, há quase dez anos, pelo critico/curador Nicolas Bourriaud, embora sem mencionar a palavra "circulação". Mas a noção de circularidade desenvolvida por esses autores difere dos teóricos da estética relacional ao considerar, além da relação entre os artistas, suas obras e o corpo social, a relação dessas obras (formas culturais) com outras obras (outras formas culturais) (Straw, 2009).

americana da década de 1990, em sua relação com os sucessos fonográficos mais recentes, pode auxiliar na observação da construção desses referentes.

A hipótese de Straw é que a distinção entre períodos em que estilos dominantes se cristalizam em vários exemplos massivamente distribuídos pela indústria, e outros nos quais esses estilos se dispersam por meio de uma variedade menor e concentrada de títulos, oferece importantes pistas sobre os processos de julgamento de valor nas estruturas de circulação.

> [...] A ascendência do hip hop, em 1995, está condensada na popularidade massiva de Snoop Doggy, Dog and Salt N, Pepa, nomes que continuam a ter alguma atualidade. Então, no domínio estilístico (dispersivo ou condensado), qual dessas são formas mais poderosas de dominação? Quais são típicas do período anterior ou posterior do surgimento do estilo? (Harold) Innis falou sobre a distinção entre a mídia baseada no espaço e a baseada no tempo. Na mídia baseada no espaço, poder e influência são difusos através de um grande número de meios, temporários e efêmeros, como um jornal diário, ou uma série sobre os artistas do hip hop, com duração limitada... Na mídia baseada no tempo, o poder decorre da solidez e durabilidade de um número mais limitado de formas midiáticas, como uma biblioteca nacional ou uma coletânea musical canônica. Devemos começar a pensar a história da música popular em termos de períodos em que influência e autoridade trabalham através do tempo e do espaço (STRAW, 2009, no prelo)[63].

A perspectiva aberta por Straw pode ser útil à análise da popularidade do tecnobrega na esfera midiática considerando que, menos do que um estilo musical de sucesso, o tecnobrega se firma como um circuito de produção de sucesso; é a singularidade de sua cadeia produtiva e o modelo de negócio que viabiliza que o transformam em "cult" nacional. Assim, ainda que não se trate de um estilo musical esteticamente "autorizado" pela crítica, os discursos de legitimação em torno dessa expressão musical parecem situados no que Harold Inner chama de "*space-based media*", como discursos que circulam de forma dispersa ao redor do Globo apontando exemplos de produção musical periférica que se colocam como alternativa à indústria

[63] Tradução livre do original: "*Hip hop ascendancy, in 1995, is condensed within the massive popularity of Snoop Doggy, Dog and Salt N, Pepa, names which continue to have some currency. In stylistic dominance, then, dispersive or condensed, and which of these are more powerful forms of domination? Which are typical of the earlier or later periods of as styles rise? (Harold) Innis spoke of a distinction between space and time-based media. In space-based media, power and influence are diffused through large numbers of temporary and ephemeral but widely dispersed media, like a daily national newspaper, or an ongoing series of hip hop artists with limited durability... In time-based media, power stems from the solidity and durablity of a more limited number of media forms, like a national library or canonical musical box set. We might begin to contrast periods in popular music history in termos of the ways in which influence and authority work across time and space*".

musical *mainstream*. Mas, a julgar pelo imperativo econômico (mercadológico) na base dessas construções de valor, e a incorporação (devidamente ajustada) do modelo de negócio do tecnobrega pela indústria musical formal, a presença da música paraense na mídia (melhor dizendo, a sua cadeia produtiva) pode ser mais longeva do que aparentemente faz crer.

A abordagem de Will Straw sugere algumas questões a esta investigação: em que medida a influência do tecnobrega se materializa naquilo que Inner identifica como *time-based media*; ou, mais especificamente, como a força dessa música pode se constituir (se é que pode) em uma expressão musical influente por meio do espaço-tempo? É óbvio que esta pesquisa não tem a pretensão da futurologia, mas, considerando que o tecnobrega é uma versão atualizada da renegada música brega brasileira, e que se trabalha aqui com a hipótese de um novo paradigma crítico, também parece importante interrogar se esse suposto paradigma é capaz de superar hierarquias sociais de gosto, constituindo um padrão de validação mais democrático e inclusivo. Ou se, ao contrário, o elogio ao tecnobrega na sua apropriação tecnológica (a celebração ao "novo", com a introdução de novos vocabulários descritivos) ajuda a mascarar preconceitos históricos contra gêneros musicais excluídos das validações canônicas.

A "virada crítica" defendida por Straw seria inclusiva a ponto de legitimar esteticamente uma tradição musical do "povão", cada dia mais eletrônica e pasteurizada? – como já visto neste trabalho, o elogio ao tecnobrega é direcionado à sua cadeia produtiva, e não aos talentos individuais de músicos/DJs ou à qualidade das canções – ou estaria cada vez mais atrelada à dimensão comercial das mercadorias musicais? Nesse caso, a influência e longevidade do tecnobrega na produção musical periférica contemporânea seriam atestadas pelo modelo de negócio que essa cena põe em operação, apontando para um processo irreversível de descentralização da produção cultural e, consequentemente, do gosto, de forma mais sólida e longeva. Mas, seria essa, de fato, uma "virada" crítica?

2.7 Políticas de reconhecimento

O percurso de legitimação do tecnobrega, com base na análise de reportagens, entrevistas, resenhas e artigos publicados em jornais, revistas, *sites* e *blogs* (nacionais e internacionais), a uma primeira leitura, parece desestabilizar a ideia de construção de valor com base na distinção social do gosto. Discursos produzidos por jornalistas,

críticos, artistas e intelectuais, de maneira geral, enfatizam a "inventividade", "vitalidade" e "energia" dessa expressão musical que, em boa parte dos textos[64], é apontada como uma espécie de resposta à crise fonográfica global. Aqui, o *status* de *cult* nacional conquistado pelo tecnobrega pode ser observado à luz do que Massumi e Manning (sem data) chamam de produção do novo ("das boas formas para as novas formas"[65]), como se apreende das passagens reproduzidas abaixo:

> O tecnobrega também oferece um modelo de negócio diferente que representa um significante desafio à tradicional cena musical. A música começa em dezenas de pequenos estúdios caseiros – frequentemente apenas um quarto adaptado com a ajuda de um computador e um software, onde os performers produzem a música que eles esperam farão seus nomes [...] Os críticos dizem que o tecnobrega incentiva a tolerância à pirataria, que custa ao Brasil milhares de empregos e bilhões de dólares em impostos, mas os defensores do tecnobrega dizem que essa música oferece à indústria um caminho à frente. A lição número um deve ser a inovação – se você quer sobreviver na indústria musical agora você tem que inovar – diz Ronaldo Lemos, diretor do Creative Commons Brazil e professor na Escola de Direito da FGV [...] Isto é um ponto muito importante que a indústria da música precisa aprender porque, se você olhar para os últimos dez anos verá que não tem havido muita inovação acontecendo na indústria da música[66] (DUFFY, 2009, informação eletrônica).

> Assim como a bossa nova, que além de um estilo musical se tornou um estado de espírito de uma época, o tecnobrega de Belém do Pará, mais do que uma música, criou um novo modelo de negócios na era digital [...] O americano Chris Anderson, editor da revista Wired e autor do best-seller planetário The Long Tail, referência máxima para o presente das mídias digitais e para os modelos de negócio na internet, esteve em Belém no ano passado, mergulhou na novidade, e em seu novo livro dedicou um capitulo inteiro à revolução do tecnobrega — como modelo de negócios do século XXI [...] O tecnobrega inovou instituindo a pirataria de si mesmo, como meio barato de popularizar artistas e fazer dinheiro com apresentações ao vivo [...] Virou 'case' internacional e um modelo de sucesso (MOTA, informação eletrônica, 2008).

[64] O material aqui brevemente condensado tem como base a pesquisa eletrônica dos textos publicados sobre o tecnobrega, a partir de 2002, em jornais e revistas de grande circulação no Brasil, assim como em sites e blogs, nacionais e internacionais.

[65] Tradução livre do original: "*From good forms to new forms*"

[66] Tradução livre do original: " *(...) Tecnobrega also offers a different kind of business model that offers a significant challenge to the traditional music scene. The music starts in dozens of little makeshift studios - often just a converted bedroom where, with the help of one computer and a software program, tecnobrega performers are producing the music they hope will make their names (...) Critics say tecnobrega encourages tolerance for piracy that costs Brazil jobs and billions of dollars in tax revenue but supporters say it offers the industry a new way forward. 'The number one lesson would be innovation - if you want to survive in the music industry right now you have to innovate', says Mr Ronaldo Lemos, head of Creative Commons Brazil and professor at FGV Law School (...) That is a very important point the*

> DJs espalham no ar o som conhecido como tecnobrega em festas cheias de lasers e telas gigantes, enquanto os cantores de tecnobrega fazem ecoar seus hits mais recentes com a potente ajuda vocal de legiões de fãs. Esta é uma cena familiar para os fãs do pop ao redor do mundo, mas o diferencial do tecnobrega – e o que inspirou muitos a chamarem-no o futuro da indústria da música mundial – é que o fenômeno se deu sem a interferência de gravadoras, promotores de shows nem nada que remeta à indústria da música tradicional. Enquanto gigantes da mídia gastam milhões no combate à pirataria, as bandas de tecnobrega gravam suas músicas em estúdios caseiros e enviam-nas diretamente aos copiadores, que queimam centenas de cópias e as vendem em bancas nas calçadas, lado a lado com cópias ilegais dos mais recentes sucessos Hollywoodianos (CHANG, 2007, informação eletrônica)**.**

Embora focados na observação de um fenômeno local, esses textos corroboram para as discussões em torno das transformações em curso nas indústrias culturais globais, com ênfase na emergência de formas musicais geradoras de novos significados e identidades culturais, "novas culturas". Ou, nos termos de Urban (2001), em uma "metacultura" constituída a partir da elaboração discursiva de formas culturais em circulação. Gaonkar e Povinelli (2003) ressaltam que não há um modelo fixo de interpretação das formas culturais que se movem, se transfiguram na esfera pública, mas lembram que elas são reconhecidas como tais não apenas por conta das contingências ou da natureza material do seu signo, mas porque "elas são vinculadas pela forma analítica através da qual elas são vinculadas[67]" (p. 388*).* Sob essa perspectiva, entende-se que a produção do conhecimento musical – aí também considerando aquele que circula na mídia – ocupa lugar central na conformação da matriz a partir da qual formas sociais, textuais e tópicas relacionadas à música emergem e tomam forma.

Gaonkar e Povinelli se lançam ao desafio de compreender os processos de transfiguração das formas culturais em sua circularidade, antes de buscar a sua tradução ou o seu significado. O que parece em questão para esses autores, antes dos vetores de significado e valor, são as relações de poder que se escondem por trás das políticas de transfiguração que produzem o reconhecimento das formas culturais como tais. A noção de circularidade desenvolvida ao longo deste capítulo não passa à margem da observação do jogo ideológico do capital na construção de valor das mercadorias culturais – é a força da economia do tecnobrega, afinal, que lhe confere prestígio e reconhecimento -, mas as dinâmicas das culturas de circulação, na perspectiva aqui

---

music industry has to learn because if you take a look at the last 10 years there has not been a lot of innovation going on in the music industry".

explorada, apontam para um processo de democratização, ou, ao menos, de desestabilização das hierarquias culturais na publicização de expressões historicamente situadas à margem do discurso cultural hegemônico, na medida em que elas são disponibilizadas, lado a lado, com mercadorias musicais que emergem de outros contextos.

Parte-se aqui do pressuposto de que a circulação de formas culturais e os discursos produzidos em torno dessas formas - as formulações e/ou o conhecimento gerador de sentidos -, constituem a sua materialidade. Materialidade, nesse caso, remete ao que é perceptível, ao que é reconhecível pelos sujeitos no ambiente social, e o que, nos termos de Gaonkar e Povinelli, constitui uma "etnografia das formas" (2003, p. 391) – compreendida com base nos usos que os sujeitos fazem das mesmas. Aqui, nos apropriamos da noção de transfiguração de que tratam Gaonkar e Povinelli (2003) para observar os discursos de legitimação produzidos em torno do tecnobrega como resultado de uma mudança nos regimes de reconhecimento, a partir da qual a lógica de funcionamento dessa produção musical toma prevalência sobre o seu significado como estética musical. Como atestam as seguintes matérias:

> Celebrada fora do Pará como uma bem-sucedida alternativa ao antigo mercado fonográfico, mas associada pela elite econômica local ao mau gosto e à criminalidade, a cena das chamadas festas de "aparelhagens" de tecnobrega vê os primeiros sinais de reconhecimento oficial. Os deputados da Assembleia Legislativa do Pará aprovaram na última terça-feira um projeto que transforma "as aparelhagens e seus signos" em patrimônio cultural do Estado. A decisão ainda precisa ser confirmada em outro turno. A votação chegou a um consenso após a ampliação do conceito do que viraria patrimônio para, além da "aparelhagem", incluir o ritmo do tecnobrega. A decisão terminou empatada, precisou ir para o voto de minerva do presidente da Casa e teve acalorados debates, o que indica a resistência à cena. O tecnobrega nasceu na periferia de Belém, com artistas que, marginalizados, não se associaram a gravadoras nem se penduraram nos ganhos com direitos autorais. Eles resolveram "piratear" a si mesmos, distribuir suas músicas de graça e ganhar dinheiro com shows repletos de efeitos especiais e pirotecnia, feitos pelas "aparelhagens". Cada uma delas funciona como uma empresa, dona dos equipamentos das festas e dos palcos. Têm fama e seguidores próprios. O custo para contratá-las chega a R$ 30 mil a noite. "O que é um aparelho? Ele só toca o que os nossos artistas criam", diz o deputado estadual Bosco Gabriel (PSDB). "As 'aparelhagens' levam a uma concentração enorme de promiscuidade, de todos os tipos." A associação com a ilegalidade levou o governo de Ana Júlia Carepa (PT) a proibir qualquer "aparelhagem" de tocar na periferia de Belém durante o Fórum Social Mundial em 2009, pela segurança dos turistas. Para Carlos Bordalo (PT), deputado que apresentou o projeto de tombamento, há ainda muito preconceito,

[67] Tradução livre do original: "They are bound by the analytic mode by which they are tracked".

> como aconteceu com bailes funk no Rio. Recentemente, quando Gaby Amarantos, famosa cantora de tecnobrega, se apresentou num clube de classe média de Belém com os cariocas do Monobloco, parte do público chegou a pedir o dinheiro do ingresso de volta. "Esse pessoal curte cultura enlatada", afirma ela (MAGALHÃES, 2010).

> O Artur Xexéo comentou semana passada: os números das vendas de CDs no Brasil, divulgados recentemente, são a maior prova de que as gravadoras estão morrendo. Devagar, o acesso avassalador à informação proporcionado pela internet ocasiona novos modelos de negócio, que permitem chegar ao lucro de modo mais colaborativo e sem o afã do "all rights reserved". E esses modelos já ganharam um nome: open business, ou negócios abertos. Exemplos de open business são a florescente indústria do cinema nigeriano, sites de escritores como o Tortilleria, em que cada escritor pode imprimir "on demand" obras suas e de outros e vendê-las, páginas musicais baseadas em doações, como o Jamendo, e assim por diante. Mas o maior exemplo de open business está aqui mesmo no Brasil — e lá no Pará. É a animadíssima indústria do tecnobrega, que movimenta milhões de reais todos os meses com gravações, shows e festas de aparelhagem (espécie de baile funk local) cheias de efeitos especiais e nas quais o computador não pode faltar. A distribuição do conteúdo nesse mercado não é hierarquizada e ocorre ao mesmo tempo em todas as direções — exatamente como se fosse uma internet ao vivo e a cores (MACHADO, 2007, informação eletrônica).

Gaonkar e Povinelli propõem uma análise cultural que parta do pressuposto de que as matrizes generativas se encontram no espaço social, colocando em diálogo (e em confronto) o reconhecimento público dessas formas culturais. Os autores enfatizam que essas culturas da circulação demandam transfigurações na materialidade, inteligibilidade e reconhecimento dos textos, eventos e práticas; e que essas transfigurações garantem às formas culturais seus protocolos de movimento seguro (ou não) no espaço social. Os autores se indagam acerca das matrizes geradoras da validação ou recusa de determinada forma cultural e propõem uma mudança nas políticas de reconhecimento das formas culturais em circulação. O que parece lançar luz sobre os discursos de validação das culturas periféricas "digitais".

A mudança no regime de reconhecimento do tecnobrega, afinal, acontece em um momento de reestruturação das indústrias culturais globais, no contexto da comoditização[68] da economia, quando inovação e inventividade se tornam palavras-chave para a dinâmica das novas relações de produção e circulação de bens culturais. A

[68] O processo de comoditização, expressão derivada da ideia de commodities (bens extraídos da natureza, que não passam por transformações profundas na indústria, e que ganham a forma de mercadorias de baixo valor no mercado), refere-se à perda de valor que produtos ou serviços podem sofrer em função da concorrência de mercado. Herschmann (2007) afirma que a Internet é hoje a maior força de comoditização do planeta, uma vez que possibilita ao consumidor comparar preços e tipos de produtos, o que aumenta ainda mais a competitividade entre as empresas.

materialidade das formas culturais em circulação - o jogo semiótico das matrizes generativas de que falam Gaonkar e Povinelli – parece, à primeira vista, se opor à dimensão imaterial das mercadorias que, nessa fase de transição do capitalismo garante valor de mercado, por exemplo, as "emoções e sensações das execuções musicais ao vivo" (Herschmann, 2007; Massumi; Manning, sem data). Mas, na realidade, trata-se de processos simultâneos de "transfiguração" em operação no contexto do que muitos autores chamam de "nova economia". Retórica que encontra eco no discurso midiático:

> Com a entrada hoje no ar do site Overmundo (www.overmundo.com.br), projeto encabeçado pelo antropólogo Hermano Vianna, o advogado Ronaldo Lemos dará mais um passo na sua batalha para mudar a economia da cultura no Brasil e no mundo (...) 'Estamos à beira de uma grande transformação, uma explosão. E a hora é a agora. Há uma janela de oportunidade que vai ser fechada a qualquer momento' (...) 'Os EUA produzem 600 filmes por ano. A Índia, 800. A Nigéria, 1.200. Quantas salas de cinema há no país? Nenhuma. É direto para o mercado doméstico. Os filmes são vendidos em DVD, por camelôs, a US$ 3 cada um. É uma economia que emprega mais de 8.000 pessoas e, segundo eles, já movimenta US$ 3 bilhões por ano. Dos modelos alternativos e bem-sucedidos a Hollywood, o nigeriano é o único exportável', acredita Lemos (VIANA, 2006, informação eletrônica).

> O vice-presidente artístico e de marketing da Sony Music, Alexandre Schiavo, aponta para o colapso do sistema fonográfico industrial, que se reflete em índices de desemprego que assolam executivos, funcionários e artistas. 'O desemprego é uma realidade nesse campo, o artista sofre bastante com isso. Segundo a Associação Brasileira dos Produtores de Discos, 56 mil pessoas perderam seus postos em 2002' [...] Na ponta oposta à da indústria, despontam os artistas que já se lançaram desconhecendo o que era o padrão de contratos milionários e mordomias das últimas décadas. Exemplo é o DJ Dolores, de Pernambuco: 'Para mim, que deixo minhas músicas disponíveis na internet para download, o que mais importa é a divulgação, e olhe que invisto do próprio bolso para produzir um CD, pois não tenho contrato com selo nenhum. O que me traz grana é fazer shows, remixes, trilhas sonoras'. Ele cita, como novo paradigma, a estratégia seguida pela cena dita "tecnobrega", do Pará [...] O guitarrista John, do Pato Fu, vê neste momento da indústria uma flagrante mudança de costumes. 'Essa garotada geração CD-R já está se acostumando àquele disco dourado lotado de MP3 sem nenhuma informação [...]´, declara (SANCHES, 2003, informação eletrônica).

A crise nas indústrias culturais, de maneira geral, e na fonográfica, especificamente, vem se agravando desde a década de 1990, com a emergência das chamadas novas tecnologias e a sua expansão e consolidação no século XXI (Lemos; Castro, 2008). É notória a transformação por que passaram as relações entre produtores e consumidores, públicos e artistas, com forte impacto no mercado global. No campo

musical, ressalte-se o processo de fusão e concentração mercadológico, com a drástica redução do *casting* das gravadoras, sobretudo dos nomes identificados com o local ou o regional, o que aprofundou "os gargalos da produção, reduziu a diversidade de produtos distribuídos e passou a investir, cada vez mais, em menos artistas" (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 19). Para se ter uma ideia, a venda de CDs caiu de 94 milhões de unidades, em 2000, para 52,9 milhões em 2005 (Associação Brasileira de Produtores de Discos – ABPD). O que, em certa medida, contribuiu para a formação de redes independentes de produção e circulação de mercadorias culturais baseadas nas tecnologias digitais.

No contexto da nova lógica de produção musical, a trajetória de legitimação do tecnobrega na esfera pública não é um fenômeno isolado. O localismo dessa música se articula com experiências musicais urbano-periféricas ao redor do Globo, cujas práticas criativas se originam em um cotidiano de exclusão sociocultural e na apropriação de ferramentas tecnológicas[69]. Nesse cenário, sob o lastro teórico explorado neste capítulo, é possível afirmar que o tecnobrega circula, ao mesmo tempo, como uma música que atualiza uma tradição musical típica da região Norte do Brasil, movida por suas próprias singularidades; e como uma música que está em total sintonia com as novas dinâmicas de produção musical praticadas em escala global, o que impacta na construção de valor e significado dessa cena musical no contexto periférico e global. Como lembra Will Straw (2009), a materialidade das formas culturais em circulação acionam mecanismos de operação que conduzem a novas perspectivas de abordagem desses objetos:

> O melhor argumento contra Bourdieu, sem dúvida, não é que as pessoas estão fazendo coisas com as imagens diferente daquilo que presume sua agonística, mas que as imagens estão fazendo coisas por elas mesmas através de caminhos complexos nos quais a sua circulação social as vincula aos lugares, objetos e conjuntos de sentidos[70] (p. 7).

Trata-se de uma mudança de paradigma que pode explicar a receptividade à produção de novas experiências musicais periféricas, reafirmando o distanciamento das práticas de apreensão centradas na modernidade tardia, colocada em xeque por Ochoa (2006). Para a autora, no nível epistemológico, a análise musical atravessa hoje

[69] Na seção 4.6 teste trabalho serão discutidas especificamente as afinidades entre o tecnobrega e a cumbia villera argentina.

[70] Tradução livre do original: "The best argument against Bourdieu, arguably, is not that people are doing things with images other than those his agonistics presumes, but that images are doing things 'on their on', through the complex ways in which their social circulation binds them to places, objects and clusters of sense".

múltiplos processos de textualização e recontextualização, que ela descreve como "*transculturation*" (p. 816), ou seja, uma ampla reestruturação das noções de práticas, modos de significação e circulação da música produzida no mundo – a rearticulação da relação entre o local, o nacional e o global, com base na intensificação de uma esfera transnacional.

Seguindo a proposição metodológica de Dillip Gaonka e Elizabeth Povinelli (2003) baseada em processos de "transfiguração" e a noção de uma epistemologia da "transculturação" defendida por Ana Maria Ochoa Galtieur (2006), afirma-se aqui que a construção de discursos de legitimação em torno da cadeia produtiva do tecnobrega pode ser apreendida como reflexo das políticas globais de circulação das mercadorias musicais, no contexto de reestruturação da economia, com base na mediação tecnológica e no elogio da inventividade. Se não intervém diretamente na constituição de um conhecimento musical baseado na (re)produção de diferenciações sociais, tal abordagem parece mover, talvez apenas momentaneamente, o foco de análise para as dinâmicas de circulação das formas culturais cuja validação depende de sua própria materialidade.

3. O lugar da classe social no consumo cultural

3.1 A marca de classe do tecnobrega

A constatação da existência de um novo paradigma de validação da música popular produzida nas periferias globais, baseada nas dinâmicas de circulação dos bens culturais, não desfaz a necessidade de problematização das questões de classe. Sobretudo considerando o imperativo econômico na base dessa construção de valor, como no caso do tecnobrega, cuja cadeia produtiva firma-se como resposta a um processo histórico de exclusão e, ao mesmo tempo, ao modelo de funcionamento de uma indústria fonográfica em transformação. Daí porque, a análise do tecnobrega demanda uma atitude crítica diante dos prognósticos que vislumbram na instabilidade do capitalismo sinais de sua debilidade e, no alegado "reducionismo" ou "essencialismo" das teorias marxistas – argumento fundamentado na suposição de que o marxismo reduz a complexidade da existência a uma visão monolítica do mundo, "privilegiando" o modo de produção como determinante histórico (Wood, 1999) –, a impossibilidade de entender o mundo sob o amparo de uma identidade social comum. É na contracorrente das formulações teóricas anticlassistas, portanto, que se desenvolve o presente capítulo.

No vocabulário da crítica cultural contemporânea, pressupostos como a subversão das hierarquias de gosto e fronteiras estéticas (a arte e as indústrias culturais, afinal, estão irremediavelmente conciliadas) e o fim das homologias sociais no consumo cultural, principalmente em função da reflexividade e autonomia dos sujeitos, incapazes de se reconhecerem em identidades únicas, são apontados como características de uma experiência cultural fragmentada – distante de uma verdade universal e das teorias fundacionais – e antiessencialista por natureza. Formulações dessa ordem, contudo, se confrontam cotidianamente com práticas de consumo e construções de valor baseados em parâmetros menos fluidos e arbitrários do que os apontados por essa crítica. Como explicar, por exemplo, que o consumo da música brega pelas elites[71] seja assumido, na maioria das vezes, de forma jocosa e paródica? Se assumirmos que podemos conhecer uma pessoa através do gosto cultural que ela revela (Frith, 1996), então, a "marca de classe" colada à música brega, associada a um suposto "mau gosto" das classes

[71] O termo aqui utilizando refere-se genericamente aos grupos sociais de classe média/alta, com escolaridade e renda.

populares, parece explicar em boa medida a hipocrisia dessas elites, que preferem negar o que efetivamente acolhem.

É certo que em sua versão tecnopop, a música brega agrega outros referenciais (musicais e simbólicos) que embaralham tais critérios de construção de valor. É importante lembrar que o tecnobrega leva adiante uma tradição musical renegada, a trilha das "dependências de serviço" (Araújo, 2005), mas traz uma roupagem pop universal, apesar da sua herança regional. Nesse sentido, positivada em suas representações. É visível a ambivalência da crítica no tocante à estética dessa música, marcada por excessos imagéticos - figurinos, gestual, performances etc - e formais - da retórica sentimental e autorreferente do início, passando pelos versos de duplo sentido e/ou despudoradamente diretos, no estilo *gangsta-brega*, do repertório atual; das bases eletrônicas "antigas", referenciadas na música *disco* dos anos 1970 e 1980, e recentes, com batidas aceleradas ao ritmo de 170/minuto, quase sem melodia, 'costuradas' por *samplers*.

Não por acaso, no discurso midiático, o tecnobrega é valorizado como fenômeno cultural periférico sintonizado com as tendências de produção e circulação musicais do mundo, e, ao mesmo tempo, entendido esteticamente como expressão musical pobre e descartável. A passagem abaixo oferece pistas sobre a lógica de validação dessa música:

> Uma das palavras mais pronunciadas nas rodas socioculturais mundo afora deve ser Amazônia. No Brasil, uma das palavras mais pronunciadas nas mesmas rodas deve ser tecnobrega. De uns tempos para cá, o Pará deixou de ocupar debates ligados apenas aos assassinatos no campo, aos grileiros, aos Barbalhos e Passarinhos etc. Nós, paraenses, passamos a nos orgulhar de algo para além de todas essas desgraças, ou, ainda, por um conterrâneo selecionado para o "BBB'': nossa música. Mas se trata de um orgulho enviesado. Todo o assédio que a Amazônia e o tecnobrega recebem não significa que os debatedores "estrangeiros", ou mesmo os paraenses, falem sobre o tema da música usando a mesma língua. O tecnobrega não parece orgulhar a elite cultural paraense [...] O que ocorre quando uma manifestação que brotou de dentro da necessidade social de distração entra em choque com a cultura dita oficial? Um óbvio conflito entre valores estéticos. Não é fácil descartar o tecnobrega como produto da miséria e da independência das periferias, nem tampouco dá para alçá-lo ao posto de vanguarda musical popular sem uma crítica séria (BURNETT, 2009, informação eletrônica).

De maneira geral, os discursos em circulação na mídia não problematizam as questões de classe que repousam na consagração de um estilo musical periférico esteticamente estigmatizado – as exceções, como o texto acima reproduzido, circulam

mais comumente em fóruns de debates específicos e nas redes sociais. Por isso, parece legítimo interrogar se a celebração ao modelo de negócio do tecnobrega é utilizada como "álibi" para que não se entre na discussão do gosto musical – o silencio, lembra Ortiz (2010) é uma fala -, ou mesmo se o acolhimento a esses novos modelos de negócios termina por referendar, de forma paternalista, a máxima do vale tudo pela sobrevivência no "capitalismo selvagem". A singularidade do tecnobrega, e é esse o ponto que parece interessar aos intermediadores culturais, reside na sua cadeia produtiva e na experiência "libertadora" do mercado; aqui repousa a sua agência[72], ainda que esta seja menos contestatória e oposicional do que a noção idealizada pelas teorias culturalistas correntes.

Nesse contexto, defende-se aqui a necessidade de se problematizar a ideia de tolerância às diferenças que, aparentemente, desfaz os conflitos de classe no consumo cultural, tão evidente na celebração entusiasmada da crônica midiática (e mesmo acadêmica) às expressões musicais periféricas, sobretudo, àquelas que têm a tecnologia como motor. Por isso também, parece importante destrinchar a trama de sentidos que o tecnobrega gera a partir de sua circulação no mercado musical, considerando o lugar de origem dessa expressão musical nas construções discursivas. Assim, propõe-se, de saída, uma revisão dos principais postulados teóricos sobre questões de classe no contexto da produção cultural contemporânea, com base no entendimento de que, embora o determinismo econômico pareça ter sido superado pela ênfase à diversidade e à flexibilidade, a análise de fenômenos culturais estigmatizados como a música brega, termina por esbarrar nas hierarquias sociais de gosto[73].

Antes, porém, vale reafirmar o caráter depreciativo do termo "brega", produto de construções sociais, que Guerreiro do Amaral (2009) esquematiza, referenciado em diversos autores, da seguinte forma:

1) Quanto à palavra dicionarizada, procede mais longinquamente (século XIX) do substantivo "xumberga" (bebedeira) que, por sua vez, deu origem ao verbo "xumbregar" (importunar) e ao adjetivo "Xumbrega" (pessoa ou objeto de aspecto ruim). Também se refere aos termos "briga" e "cômico", assim como, no século seguinte, absorve a acepção de "zona" ou "prostíbulo" (Guerreiro do Amaral, 2009).

[72] Agência aqui entendida como a complexa dialética entre submissão e contestação, por meio da qual se tenta contornar uma condição de subalternidade, em busca de autonomia e emancipação (Smith, 2005).

[73] Ressalte-se aqui que a noção de "significado" é trabalhada neste capítulo de modo a dialogar com a antropologia cultural da circulação de Gaonkar e Povinelli (2003), introduzida no capítulo anterior, muito

2) Sociologicamente, Araújo (1987, p. 20, 21) elenca-lhe significados como "festa em um bordel" e canções relacionadas à vida de pessoas de baixa renda. O autor comenta a respeito do sentido social do "brega" enquanto coisa vulgar e cafona, embalado pelo que diz o cantor Eduardo Dusek sobre a música brega como pertencendo ao universo das empregadas domésticas (ARAÚJO, 1987, p. 18), emigradas dos interiores do Brasil (com seus hábitos e todo um complexo de referenciais culturais próprios) para grandes cidades em busca de emprego (ARAÚJO, 1987, p. 19).

3) No que concerne à caracterização do gênero sonoro, Frenette (2003) situa o brega como tipo musical trágico constituído na década de 1930 a partir das canções de Vicente Celestino. Mais tarde, à estética do vale de lágrimas se somariam os elementos do samba-canção e do bolero, assim como influências de letras e arranjos da jovem guarda (Guerreiro do Amaral, 2009, p. 27).

Não parece restar dúvidas quanto ao peso semântico da expressão sobre os gostos, estilos de vida e comportamentos das classes populares. É a familiaridade com o termo, muito mais do que um padrão musical formal (um gênero), que se cristaliza na descrição da música "brega", genericamente identificada pelo conteúdo melodramático e clichês musicais. Também genericamente é possível afirmar que, no tecnobrega, a maioria das canções é composta com três ou quatro acordes, introduções que remetem ao refrão e uma sequência de repetições, como nesse *hit* da banda Ritmo Quente:

Abalando a estrutura do seu coração, banda Ritmo Quente

Cheguei para abalar a estrutura do seu coração
Não quero ver ninguém parado
Quero ver pegando fogo esse salão

Cheguei para abalar a estrutura do seu coração
Não quero ver ninguém parado
Quero ver pegando fogo esse salão
Quente como vulcão brasa que esquenta o povão
Quente como vulcão

Ritmo quente (pra você dançar)
Ritmo quente (vem se apaixonar)
Ritmo quente (com esse som que vai delirar)

---

embora esses autores rejeitem a busca pelo significado das formas culturais em circulação, privilegiando a ideia de materialidade.

Ritmo quente (pra você dançar)
Ritmo quente (vem se apaixonar)
Ritmo quente (com esse som que vai delirar)

Quero ver você quebrar pra lá e pra cá
Com essa nova onda que chegou pra ficar
Quero ver você quebrar pra lá e pra cá
Com essa nova onda que chegou pra detonar

Ritmo quente (pra você dançar)
Ritmo quente (vem se apaixonar)
Ritmo quente (com esse som que vai delirar)
Ritmo quente (pra você dançar)
Ritmo quente (vem se apaixonar)
Ritmo quente (com esse som que vai delirar)
Quero ver você quebrar pra lá e pra cá
Com essa nova onda que chegou pra ficar
Quero ver você quebrar pra lá e pra cá
Com essa nova onda que chegou pra detonar

Mesmo quando executado por músicos profissionais, o repertório brega precisa ser musicalmente simples e liricamente direto, sem concessão às experimentações. O músico Ximbinha, guitarrista do grupo Calypso, por exemplo, é reconhecido como um dos mais talentosos guitarristas de sua geração, espécie de "gênio" do estilo paraense de tocar, muito ritmado, caracterizado pelo uso de uma escala de notas pequena e melodias simples. Mas o sucesso comercial do grupo, na opinião de Hélder Aragão (DJ Dolores, 2008), "*é a diluição total do trabalho anterior dele, completamente pasteurizado*" (informação verbal). Assim, ainda que critérios subjetivos ajudem a definir a música brega, fatores objetivos, como os temas sentimentais, caricaturais e irônicos (Guerreiro do Amaral, 2009) e a estrutura sonora exageradamente simplificada, terminam por corroborar a marca social dessa música.

3.2 O fim do primado das classes?

O pressuposto de que os conflitos sociais no contemporâneo se dão mais no plano das identidades do que na arena de lutas entre capital e trabalho, fundamentado na ideia de que a realidade socioeconômica dissolve-se nas ansiedades e reivindicações particulares de grupos sociais (Bauman, 2000), contribui para que as questões de classe venham perdendo a relevância na análise social. Os argumentos nessa direção se

fundam na crença do esvaziamento do potencial de transformação política desses embates diante da virada cultural, quando a cultura toma prevalência na organização social e passa a ser usada como explicação do mundo. O conceito de classe, que situa o sujeito em função do lugar que ele ocupa nas relações de produção, vai perdendo, assim, a sua força retórica diante do entendimento do "afrouxamento" do seu significado político no mundo globalizado e, consequentemente, de sua "insuficiência" na explicação dos fenômenos sociais, econômicos e culturais (Ronsini, 2007).

Trata-se de uma abordagem diretamente relacionada à ênfase na natureza fragmentada do homem e nas múltiplas identidades do sujeito, categórica rejeição de valores universais e/ou totalizantes, e completa negação da existência de estruturas e conexões estruturais (Wood, 1999). Pressupostos que encontram acolhida no particularismo da linguagem pós-modernista, que foge das generalizações na tentativa de dar conta da "irredutível complexidade e insistente heterogeneidade da vida social" (ANG; HERMES, 1991, p. 323). No campo dos estudos culturais, acredita Curran (2007), o ceticismo e o particularismo desse discurso abriu margem a um populismo cultural que celebra acriticamente a capacidade de autonomia dos sujeitos por meio de suas práticas culturais e sociais cotidianas, encontrando no livre mercado o seu caminho de libertação. O dinamismo do mercado global é, nessa perspectiva, festejado com poucas reservas (Fiske, 1987; Willis, 1990, entre outros). A crítica ao capitalismo, nesse contexto, parece irremediavelmente ultrapassada como caminho de interpretação do mundo contemporâneo.

É importante lembrar que a consolidação desse marco teórico está alicerçada em profundas transformações econômicas, políticas e culturais. Castells (1999) explica que uma nova sociedade foi originada entre o final dos anos 1960 e meados dos 1970 na confluência histórica entre a revolução da tecnologia da informação, a crise econômica do capitalismo e do estatismo, e o apogeu de movimentos sociais e culturais. As economias capitalistas se reinventaram, ampliando seu escopo e a sua escala globalmente, de maneira flexível e ainda mais vigorosa, com as ferramentas das tecnologias da informação e da comunicação - o que chama de "capitalismo informacional" – (CASTELLS, 1999, p. 411); ao contrário do estatismo, que não teve o mesmo fôlego de renovação e terminou definhando como sistema. Assim, uma vez organizando as regras econômicas de praticamente todo o planeta, o capitalismo passou a ser uma espécie de bem cultural, legitimado e naturalizado.

São as transformações culturais, assim, que assumem a prevalência do discurso intelectual contemporâneo. Os movimentos sociais que explodiram no mundo industrializado nos anos 60, como lembra Castells, eram despolitizados, no sentido da ideologia marxista clássica, uma vez que tinham pouca ou nenhuma relação com a classe operária. Não havia intenção política de mudança de poder, mas de mudança de vida; eram as questões identitárias que estavam em jogo, o espírito libertário que se tornou fonte para o ambientalismo, o feminismo, as lutas pelos direitos humanos, pela liberdade sexual, pela igualdade étnica e outros demandas identitárias. A propósito dessas transformações, Ortiz (2010) lembra que até mesmo a premissa marxista de concepção da classe operária como categoria universal e revolucionária fora posta de lado, com base na ideia de que uma nova forma de viver havia comprometido "o seu destino histórico" (ORTIZ, 2010, p. 44), resultando em um "aburguesamento" que se traduzia no ciclo cotidiano do "trabalhar, consumir, retornar ao lar, acordar".

Ellen Wood (1999) localiza entre o final dos anos 1960 e começo dos 1970 a herança intelectual que forjou o pós-modernismo atual. Descendente direto de uma geração de intelectuais e estudantes (influenciados por filósofos antigos como Nietzsche, e pensadores mais recentes como Lacan, Lyotard, Foucault e Derrida) cuja consciência foi formada na idade áurea do capitalismo. A autora cita Wright Mills e o seu prognóstico de nascimento de uma era pós-moderna (1959), na qual as expectativas históricas da cultura ocidental perderam a relevância, com a morte do otimismo iluminista, não apenas pelo seu fracasso, mas também pelo seu sucesso. Afinal, argumentava Mills, muitos dos objetivos do Iluminismo, como a racionalização da organização social e o progresso científico e tecnológico, haviam sido alcançados, ainda que tais progressos não tivessem aumentado a "racionalidade essencial" dos homens.

O ciclo de prosperidade do pós-guerra, com a sua ideologia do bem-estar social e o florescimento do consumo, segundo Wood (1999), corroborava o entendimento de que o capitalismo havia seduzido irremediavelmente as classes populares, e de que a classe operária não mais existia como força de resistência e oposição. A ela não cabia mais à revolução:

> Havia mesmo indivíduos que, embora se considerassem marxistas, aceitavam em parte essa opinião – a qual, aliás, se tornaria tema dominante nas "revoluções" da década de 1960, no radicalismo dos estudantes, em versões da teoria marxista que atribuíam crescente importância aos estudantes e intelectuais como principais agentes da

> resistência e à "revolução cultural", em substituição à luta da classe operária (p. 9).

O problema, para a autora, é que, de uma maneira geral, muitos intelectuais parecem não terem se dado conta da interrupção desse ciclo de prosperidade, tão focados estão nos "triunfos do capitalismo" e na ciranda do consumo. Na defesa do retorno ao materialismo histórico e às análises de classe como contraponto ao que chama de modismos intelectuais, Wood argumenta que as teorias contemporâneas que decretam o fim de um período histórico – "o fim da história"; "o fim da ideologia"; "o fim das classes sociais", "a morte do projeto iluminista" – parecem incapazes de uma análise histórica, a sua própria, inclusive; ainda que façam parte de um processo histórico, como uma fase do capitalismo (Harvey, 2006; Jameson, 1991).

> Parece que as crises estruturais do capitalismo, desde o momento 'áureo' do grande surto de prosperidade do pós-guerra, passaram sem que eles as notassem, ou pelo menos não produziram uma impressão importante em suas teorias. Para alguns, isso significa que as oportunidades de oposição ao capitalismo são fortemente limitadas. Outros, aparentemente, dizem que, se não podemos realmente mudar ou compreender o sistema (ou sequer pensar nele como sistema), e se não temos, nem podemos ter, um posto de observação de onde criticar o sistema, muito menos de onde se opor a ele – se não podemos nem temos nada disso, o melhor é relaxarmos e aproveitarmos (WOOD, 1999, p. 16).

Nessa perspectiva, a impossibilidade de qualquer política libertadora fundamentada em uma experiência social comum, "totalizante", embora desencadeada pelo pessimismo político, termina por revelar, ao mesmo tempo, um otimismo quanto às possibilidades de prosperidade do capitalismo. Persiste a convicção de que as lutas encampadas pelos velhos agentes políticos foram substituídas pelos discursos de identidade e diferença. A tarefa de construir uma ordem melhor em substituição à velha ordem "defeituosa", argumenta Bauman (2000), não está na agenda atual, "pelo menos não na agenda daquele domínio em que se supõe que a ação política resida" (BAUMANN, 2000, p. 12). Análise que corrobora o pensamento de Ellen Wood: "o máximo que podemos esperar é um bom número de resistências particulares e separadas" (WOOD, 1999, p. 15).

Ainda que defendida por autores de filiações diversas, a noção do desaparecimento das classes incomoda intelectuais marxistas – até aqueles cujos nomes remetem à teoria pós-modernista, como Jameson, para quem tal posicionamento é um

dos argumentos mais eficazes da retórica do liberalismo. O desenvolvimento único da vida social nos Estados Unidos, que teria impedido a formação dos velhos antagonismos de classe - "a explicação mítica americana" (JAMESON, 1991, p. 36) - e a noção de rompimento dos antigos modelos industriais para a chamada sociedade pós-industrial, na qual as diferenças sociais desaparecem em benefício do "nascimento" do consumidor, segundo o autor, reforçam a defesa desse argumento. Mas, para Jameson, tal afirmação não desfaz o fato das categorias de classe social serem uma realidade estrutural com origens históricas.

Imbuído da mesma crença, Curran (2007) demonstra – baseado em dados de mobilidade social dos países da OCDE (Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico) - como o domínio ideológico do liberalismo de mercado que, segundo ele, também penetrou as pesquisas culturais e midiáticas, ignora evidências empíricas de que a classe social ainda influencia fortemente a distribuição de oportunidades de vida, experiências e recompensas. Ideologia esta que se baseia na ideia de "sociedades abertas, livres das amarras associadas às classes sociais, pois o mercado é uma força equalizadora que promove a igualdade de oportunidades em prol da eficiência" (CURRAN, 2007, p. 34). O autor alega que a retórica do "trabalho duro, talento e empreendimento" mascara a influência fundamental da classe social na distribuição de renda e riqueza nas sociedades avançadas contemporâneas e nos países que incorporaram atitudes e políticas neoliberais, colaborando para a perpetuação "de privilégios herdados e que legitimam as desigualdades" (CURRAN, 2007, p. 36).

Curran acredita que as mudanças ocorridas na sociedade acabaram por gerar "pontos cegos" nas pesquisas midiáticas e culturais, constituindo uma hegemonia que promoveu

> [...] uma visão tacitamente positiva dos mercados, como se eles fossem um mecanismo neutro, harmonizando a oferta e a demanda, percepção esta que se mostrou simplista e enganadora. Resultou também na subestimação da classe social como fator de influência na sociedade contemporânea e fez com que a ligação entre um aumento na desigualdade de classes e as mídias e as culturas populares fosse negligenciada (CURRAN, 2007, p. 38).

Já para Mattelard (2006), que aponta um déficit democrático na comunicação e informação em pleno momento de euforia tecnológica[74], são os mitos da sociedade

[74] Estas questões serão aprofundadas no quarto capítulo deste trabalho, quando será analisado o papel da tecnologia na produção musical periférica contemporânea.

global da informação que geram tanto entusiasmo em torno das tecnologias e do conceito de democracia de mercado. Para ele, a ideologia do progresso – que prometia a supressão das desigualdades e injustiças sociais, e se viu fracassar tanto nas sociedades capitalistas quanto nas socialistas -, foi substituída pela ideologia da técnica e do mercado; a ideologia do progresso hoje é a ideologia da comunicação, que, segundo o autor, retoma os mesmos mitos. Para Mattelard, deve-se refletir sobre o fato de que, em nome do progresso, "se constrói um discurso sobre a sociedade da informação carente de conteúdo social, onde só existe mercado e desregulação[75]" (MATELLARD, 2006, p. 2).

As análises dos fenômenos culturais contemporâneos que tendem à relativização dessas questões – em uma perspectiva teórica mais ensolarada, por assim dizer -, enfatizam a emergência de formas de atuação política baseadas em novos processos de significação, que levariam a práticas efetivamente democráticas e orgânicas, capazes de abarcar os campos econômico, político e sociocultural. Nesse contexto, é importante lembrar que o emergente culto ao tecnobrega traz em sua retórica a ênfase ao consumo ativo dos sujeitos na sociedade contemporânea, beneficiados pelas novas tecnologias da informação e da comunicação. Fenômeno este que está gerando novas formas de produção, circulação e consumo culturais, e cujo impacto na indústria da música vem implicando em mais autonomia, diversidade e criação de nichos de mercado cada vez mais pulverizados (Herschmann, 2007).

Deve-se ressaltar, no entanto, que tais pressupostos, baseados na noção de horizontalização do consumo cultural, decorrente da democratização do acesso aos meios de produção e emergência de uma "nova economia", parecem insuficientes à compreensão de uma cena musical que, embora estruturada sob esse novo paradigma econômico, evoca, na sua forma e conteúdo, hierarquias estéticas associadas às questões de classe. Condição que independente da diluição dessa música em uma audiência de massa e da existência de novos critérios aplicados à construção de valor da música popular, como se defende nesta tese. Do design ao uso de cores, da imagem ao título, a capa da coletânea de tecnomelody lançada em Belém (Figura 7), reforça a ideia de excesso; há, parece, uma confluência de linguagens que reafirma a si próprio (Moles, 1994), no caso, uma identidade específica. Por outro lado, note-se que a capa do DVD

[75] Tradução livre do original, "*se construye um discurso sobre la sociedad de la información carente de todo contenido social y donde solo hay mercado y desregulación*".

de tecnomelody lançado pela gravadora Som Livre[76] (Figura 8) atenua o que parece explicitamente reconhecível.

Figura 7 – Coletânea de Tecnomelody
Fonte: http//bregasong.net/song/tecnomelody

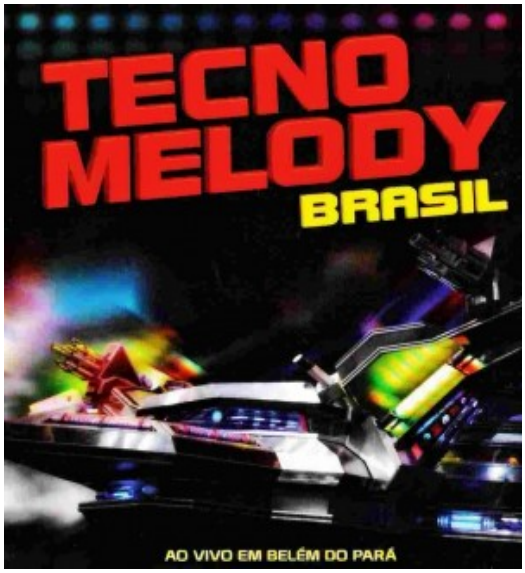

Figura 8 – DVD de Tecnomelody
Fonte: www.freepublico.com

A capa do suplemento feminino do jornal paraense *O Liberal*, da mesma forma, mostra a sensualidade "produzida" das estrelas do tecnobrega (atente-se para o fato de que, no título da matéria, o "tecno" permanece, mas o "brega" é substituído pelo

[76] O DVD foi gravado no Festival Tecnomelody Brasil, em Belém, dezembro de 2009, e lançado nacionalmente pela gravadora no segundo semestre de 2010. Estão no vídeo a Banda ravelly, Bruno e

melody), próxima tanto do universo das aparelhagens quanto da imagem de cantoras e dançarinas do pop mais regionalizado (forró eletrônico, por exemplo). Para além das imagens, as letras do tecnobrega corroboram as distinções sociais, reproduzindo a oralidade do ambiente periférico, sem grandes preocupações com as regras gramaticais, ora intencionalmente, ora espontaneamente.

Figura 9 – Beleza Melody
Fonte: http//bregasong.net/song/tecnomelody

A Bagaceira/Banda Tecnoshow

Na bagaceira do Pará,
Olha, segura a mão da fêmea que nós vamos *se* acabar...
Na bagaceira do Pará,
Isso tá uma gostosura, eu não canso de dançar

Olha Gabi,
'Vamo' cair na putaria?
Tô contigo meu irmão!
Hoje nós *vamo se* acabar

Trio, Viviane Batidão, TecnoShow, Fruto Sensual, Jurandy, Xeiro Verde, Quero Mais e Eletro Batidão.

Essa batida tem o som da bagaceira
E danço de qualquer maneira
Que hoje, a palha vai voar

No Super Pop, eu chupo língua, eu beijo boca
E eu fico muito louca e faço a pedra do Rubi
E, no Príncipe Negro, danço até o sol raiar
Pra depois fazer o "T", na tribo Tupinambá

Na bagaceirea do Pará
segura a mão da fêmea que nós vamos *se* acabar
Na bagaceira do Pará,
Isso tá uma gostosura, eu não canso de dançar

Eu vou dançar no Jota Cei e no Neri Som,
Meteoro, Daff Som, Ouro Negro e Super Som,
Som Moares, Barão Vermelho e a Kombi da Produção,
O Vanguarte, Líder Som e o Nova Dimensão,
Transasom, Signos e Musistar
São os caras que comandam o estado do Pará

Na bagaceira do Pará
Olha, segura a mão da fêmea que nós vamos *se* acabar...
Na bagaceira do Pará,
Isso tá uma gostosura, eu não canso de dançar.

É importante observar que o "lugar social" do tecnobrega também está incorporado ao discurso dos protagonistas da cena de maneiras menos explícitas. É eloquente o fato de que, antes de conquistar popularidade nacional, a cantora Gabi Amarantos tenha se recusado a lançar seu primeiro DVD no Recife, em um show que estava sendo articulado por Helder Aragão (DJ Dolores, 2008), que faria às vezes de produtor. "*O caso da Gabi é exemplar. Ela ficou insegura de tocar para um público que não conhecia, ser vaiada e tal. Pô, a mulher é a rainha dessa parada*" (informação verbal). O editor do site Brega Pop (www.bregapop.com), José Roberto (2008), por sua vez, afirma que "*o público consumidor do tecnobrega é o da periferia e pronto, mesmo que se escute essa música em qualquer lugar de Belém*" (informação verbal). O

pesquisador e músico Pio Lobato (2011) vai ainda mais longe, ressaltando o preconceito contra essa música: "*Ainda se fala da origem do estilo, como se isso fosse o mais importante. Ainda se faz o jogo de classes sociais, a luta entre ricos e pobres, esse tipo de coisa*" (informação verbal).

Considerando que o valor da música não é implícito a sua forma, mas algo que lhe é atribuído, e que a classe social parece imprimir a sua marca nas mercadorias culturais produzidas por sujeitos socialmente excluídos, entende-se que é preciso voltar o olhar sobre as "questões de classe" que atravessam (muitas vezes despercebidas) às análises da produção cultural periférica. Ainda que, neste trabalho, não se pretenda eclipsar a importância da ação "política" que emerge no cotidiano, como se verá nas seções 4.4, 4.5 e 4.6 do último capítulo desta tese.

3.3 A estrutura na formação do gosto

As contradições que marcam os critérios de validação da música popular, bem como as hierarquias estabelecidas entre sujeitos e grupos sociais que advogam em nome de diferentes práticas musicais, esbarram invariavelmente no arenoso terreno das construções de valor e recusas estéticas (Trotta, 2008). Apesar de suas especificidades e da complexa engrenagem que forjou a identidade cultural nacional via indústrias culturais (Ortiz, 2006), no campo musical brasileiro, essas práticas de validação remetem, pelo menos originalmente, à posição sociocultural dos sujeitos, como se verá neste capítulo. Tais construções de valor acabam por trazer à tona a noção de discriminação de gosto associada aos princípios da exclusão e da inclusão social, cuja abordagem teórica referencial (Bourdieu, 2006) pressupõe a relação entre necessidades/hábitos culturais e o nível de instrução dos sujeitos. Processos de julgamento de gosto, nessa perspectiva, devem ser apreendidos como instrumento de produção e reprodução sociais.

Na teoria do *habitus* de Bourdieu, baseada em um estruturalismo generativo análogo à gramática ge(ne)rativa de Chomsky (1972), o sistema de disposições através do qual os sujeitos se relacionam com o mundo e que funciona como estruturador das estruturas sociais (produto da educação formal e familiar) é pré-linguístico e não

discursivo; se expressa no indivíduo, mas também é um fenômeno social[77]. Uma das críticas recorrentes à teoria estética boudieusiana é que ela é falha em sua abordagem à subjetividade, condicionada às disposições do *habitus*, como argumenta Georgina Born (2006), afirmando que a noção de agência de Bourdieu privilegia o interativo sobre o transformativo. O que significa dizer que o autor deixaria de lado a explicação de como os esquemas (*habitus*) podem ser desafiados, reconsiderados e reformulados – plasticidade que se cristaliza, por exemplo, na formação do gosto musical dos brasileiros. No entanto, para análise aqui proposta, as considerações do autor sobre a agência coletiva que emerge de circunstâncias conjunturais e históricas, garantindo relativa autonomia ao campo cultural, auxilia na compreensão das disputas pela construção de valor das mercadorias musicais.

Isso porque, ao considerar a natureza relacional do campo cultural e as disputas por posição travadas pelos agentes que atuam nesse campo, Bourdieu (1971) se rende às reflexões sobre os aspectos criativos e transformativos dessa agência. Essa dinâmica relacional envolveria artistas, intermediadores culturais (curadores, empresários, críticos, jornalistas, e ainda gêneros e movimentos artísticos) e instituições. Cada parte define sua posição no campo, assim como o lugar de gêneros, movimentos e estilos a favor dos quais eles advogam, em função da relação de diferença ou oposição que estabelecem entre si, enquanto o campo seria movido pela lógica da "competição por legitimação cultural" (BOURDIEU, 1971, p. 163).

Assim, para Bourdieu, a arte seria produzida por meio da interação entre o *habitus* do artista, que reflete sua origem social e trajetória pessoal, e o campo como um espaço estruturado de competição entre estilos e gêneros, estes, resultando da evolução do próprio campo. A relativa autonomia desse campo, na acepção do sociólogo francês, está relacionada ao papel central da inventividade no processo criativo, o princípio burguês da "arte pela arte", que estaria na base dos critérios de validação de uma obra/um artista, na sua capacidade de criar "o novo" e de ser reconhecido por seu "gênio". Como se sabe, Bourdieu fala sobre mobilidade de posições e trajetórias no interior de um campo cultural por demais distinto do brasileiro, mas é possível partir do mesmo princípio relacional - considerando o lugar das distinções sociais (também

[77] Bourdieu recorre ao conceito de *habitus* para explicar a adequação das práticas sociais às estruturas, partindo do duplo postulado de que há um vínculo entre as práticas, que ele chama de patrimônio, e um princípio coletivo de gestão (a família, a escola, os grupos sociais etc) que leva a instância da aquisição. Assim, as estruturas são interiorizadas pela aquisição, e nas práticas (*habitus*), o adquirido é exteriorizado. Para o autor, o *habitus* é um capital (Idem).

relativo) no consumo cultural - levando em conta outros fatores de mobilidade, com a noção de inovação associada ao domínio tecnológico e à capacidade de autogerenciamento, característicos da cultura periférica digital, por exemplo.

Duas questões emergem com mais evidência na observação do tecnobrega sob essa perspectiva conceitual: primeira, uma possível reconfiguração do campo da crítica musical brasileira, a emergência de um novo paradigma crítico, como defendido no capítulo anterior, mais inclusivo e democrático, resultado da ampliação da circulação da música em todo Globo e de novas estratégias de valoração musical, que resultaria em uma "evolução" do campo, nos termos de Bourdieu. Segunda, a necessidade de se complexificar a noção de homologia cultural considerando as contradições do consumo cultural de massa, principalmente em sociedades como a brasileira sem fronteiras rígidas entre uma "elite burguesa" – inexistente no país, nos termos concebidos pelo marxismo – e uma classe trabalhadora homogeneamente "subalterna".

É importante lembrar que Marx credita à burguesia – a classe capitalista *per si* – um papel revolucionário na história por haver banido as velhas relações feudais e introduzido um caráter cosmopolita à produção e ao consumo na sociedade moderna, sob o lastro de uma industrialização internacionalista baseada na profunda transformação das forças produtivas. O protagonismo da burguesia no marxismo é comparável a de "um herói que consegue fazer submissas todas as outras classes, incluindo a aristocracia, o clero e os latifundiários, todos aqueles apegados aos seus privilégios e poderes" [78](PUCHNER, 2005, p. 21). Dividida em estados-nações que lutam uns contra os outros diretamente nas colônias e indiretamente na Europa, a classe burguesa se une no capitalismo, que destrói a autonomia nacional e, em seu lugar, cria o mundo do mercado, caracterizado por uma violenta mudança na troca de recursos naturais, produtos e populações (Puchner, 2005).

Para Marx e Engles (2005[79]), a burguesia, que detém os meios de produção e extrai o seu lucro do excedente gerado pela força de trabalho do proletariado, mudou o mundo com "o sistema feudal da indústria" (MARX; ENGELS, 2005, p. 8) e é soberana na sua condução. Com a sua emergência, os antagonismos de classe foram simplificados restando, de um lado, o proletariado, que nada tem exceto a sua força de

[78] Tradução livre do original: "(...) *the bourgeoisie is the main protagonist, a veritable hero who manages to beat into submission all the other classes, including aristocracy, the clergy, and the landowners, all those who gling to their inherited privileges and powers*".
[79] Original publicado em 1848.

trabalho, de outro, a classe burguesa, cujo estilo de vida é fincado na premissa da exploração da mão-de-obra do trabalhador.

> A burguesia, historicamente, tem desempenhado um papel eminentemente revolucionário. A burguesia, onde quer que ela tenha colocado as mãos, colocou um fim a todas as idílicas relações feudais, patriarcais. Ela tem quebrado impiedosamente os laços feudais que prendiam o homem aos seus "superiores naturais", não deixando outro nexo entre o homem e o homem senão o auto-interesse, o impiedoso "pagamento em dinheiro". Ela esmagou os êxtases do fervor religioso mais celestiais, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um valor de troca, e no lugar das inúmeras imprescritíveis liberdades, estabeleceu a única liberdade excessiva – o livre mercado [80](MARX; ENGELS, 2005, p. 9).

Pelas próprias peculiaridades de um país que nasceu colônia, o Brasil evidentemente não conheceu a "revolução burguesa" que transformou a economia mercantil europeia. Em seu lugar, modelos teóricos diversos explicam o desenvolvimento do capitalismo no país e o lugar de uma burguesia nacional na história social brasileira: da ideia gramsciana de "revolução passiva"[81] ao modelo "autocrático burguês de transformação capitalista" (Fernandes, 2006), este, típico do capitalismo dependente da periferia latino-americana. Renato Ortiz (1985) fala sobre a influência de Fanon (1969) no pensamento intelectual brasileiro – o pressuposto da inexistência de uma sociedade civil para mediar os conflitos na colônia, posicionando colonizador e colonizado em confronto direto, aberto e violento, levando à revolução –; em relação ao projeto intelectual dos isebianos[82], que recorrem à história para explicar a demora dos brasileiros se constituírem como povo após a independência, abrindo espaço para que desenvolvimento do país fosse conduzido pelas classes dirigentes (a burguesia).

Para Florestan Fernandes (2006), o Brasil viveu um processo de recomposição das estruturas de poder entre a burguesia emergente e as oligarquias que fez convergir

[80] Tradução livre do original: "*The bourgeoisie, historically, has played a most revolutionary part. The bourgeoisie, wherever it has got the upper hand, has put an end to all feudal, patriarchal, idyllic relations. It has pitilessly torn asunder the motley feudal ties that bound man to his "natural superiors", and has left remaining no other nexus between man and man than naked self-interest, than callous "cash payment". It has drowned the most heavenly ecstasies of religious fervor, of chivalrous enthusiasm, of philistine sentimentalism, in the icy water of egoistical calculation. It has resolved personal worth into exchange value, and in place of the numberless indefeasible chartered freedoms has set up that single, unconscionable freedom –Free trade*."

[81] Para Gramsci, a revolução passiva é uma revolução-restauração; uma reforma vertical (de cima para baixo), na qual o Estado modifica as relações de força para neutralizar os extratos sociais inferiores, incorporando parte de suas reivindicações, sem passar pelo perigo de uma revolução do tipo jacobino (Gramsci, 1988).

[82] Intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

os interesses dessas classes, excluindo a participação democrática popular. A ideia de desenvolvimento no país é dissociada da de democracia, em razão da forma de acumulação do capital no capitalismo periférico. Assim, diferentemente do caráter "revolucionário" da burguesia europeia, a burguesia brasileira se apropria de elementos arcaicos para "manter vivo o passado no presente"; a burguesia não realiza a revolução burguesa (não universaliza a igualdade), mas a estabelece entre os privilegiados (privatiza o poder político). Para Florestan Fernandes, as classes dominantes não conseguiram conciliar "revolução econômica" e "revolução nacional", abrindo espaço para que o Estado militar conduzisse esse processo.

Embora não caibam no escopo desta pesquisa, essas análises evidenciam a dificuldade de conceber as elites burguesas nacionais, assim como as classes subalternas, segundo o paradigma da tradição marxista – são muitos, afinal, os "grupos intermediários" na estratificação da sociedade brasileira. O que não significa dizer que as categorias de classe social não expliquem os processos de transição de uma ordem econômica tradicionalista para a consolidação do capitalismo no país. Da mesma forma, não parece prudente ignorar o lugar das distinções sociais nos processos de construção de valor no campo cultural; afinal, entende-se que essas distinções auxiliam na compreensão do *locus* historicamente ocupado pelo repertório brega na escala de valoração da música brasileira. Mas há que se levar em conta que os antagonismos de classe no Brasil se diluem em um consumo cultural "transversal", extrapolando a assimetria estética cristalizada na teoria bourdiesiana. O que fica evidente no depoimento do produtor e tecladista Tovinho[83].

> *Hoje você anuncia que vai ter show da banda Calypso no Chevrolet Hall com ingressos a R$ 40,00 e lota. Quer dizer, R$ 40,00 não é para classe C. É a classe A que vai lá e paga. A Calypso é brega? Se você olhar o conteúdo das letras dessas músicas é o mesmo cantado por Odair José, mas ele agora atinge a classe A. O que mais você vê por aí é filhinho de papai abrir o porta-malas do carro e tá lá tocando Limão com Mel, Calypso...* (TOVINHO, 2007, informação verbal).

Não é difícil constatar, na observação da produção de sentidos atrelada ao tecnobrega, uma mobilidade valorativa capaz de situá-lo, ao mesmo tempo, no rol das expressões culturais que transgridem a exclusão do mercado de música *mainstream*, como uma cena musical positivada em seu caráter de resistência ao *establishment*,

[83] Antônio Mariano de Barros Neto, Tovinho, é arranjador da banda Calypso.

inclusive estético[84]; e no vocabulário cultural das classes populares, no seu *locus* de exclusão social e "mau gosto" estilístico. "A música popular de massa foi feita para ser descartada, então, a gente tem que sugar o que puder dela", afirma o DJ Maluquinho, em uma de suas falas no documentário *Brega S/A* (Cunha e Godinho, 2009). Entrevistas de campo em Belém cristalizam a preocupação de produtores e músicos em ressaltar a assimilação dessa música por sujeitos de extratos sociais diversos – como se precisassem dessa "autorização" –, reafirmando, por outro lado, a retórica do "orgulho da periferia", como atesta a letra da música *Vou te levar pra Belém*.

Vou te levar pra Belém (Robson Veiga)

Vou te levar pra conhecer Belém...
Sei que tu vais apaixonar também...
Vou te levar pra conhecer o Ver-o-Peso, amor!

Vou te levar pra tomar um tacacá...
Vou te levar pra dançar o boi-bumbá...
Vou te levar pra conhecer a Doca do Pará, amor!

Vem! Vem!
Vem visitar Belém
Se apaixonar também
Vem conhecer Belém, Belém, meu bem!
Vem! Vem!
Vem passear no Círio
Vem namorar no trio
Vem conhecer Belém, Belém, meu bem!

Vou te mostrar o sabor do tucupi...
Vou lambuzar teu corpo com açaí...
Vou te levar pra banhar nas águas do Pará, amor!

Vou te levar pra tomar um tacacá...
Vou te levar pra dançar o boi-bumbá...

[84] Especificamente no que diz respeito à sexualidade latente das letras das músicas que vão de encontro às normais morais estabelecidas.

Vou te levar pra conhecer a Doca do Pará, amor!

Vem! Vem!
Vem visitar Belém
Se apaixonar também
Vem conhecer Belém, Belém, meu bem!
Vem! Vem!
Vem passear no Círio
Vem namorar no trio
Vem conhecer Belém, Belém, meu bem!

É certo que os sujeitos contemporâneos acionam mecanismos de identificação/significação baseados em referenciais fluidos, às vezes de modo contraditório, e, em muitas situações, dissociados de sua classe social e do mundo do trabalho (Curran, 2007). Também é inegável que mesmo as periferias (geográficas e culturais) mais remotas produzem hoje a sua cultura e podem fazê-la circular massivamente, com ou sem a legitimação dos formadores de opinião e dos arautos do "bom gosto". Mas há que se considerar que movimentos de positivação/negativação dessas mercadorias culturais ocorrem no contexto da história social de uma época, resultado de confrontos e negociações. Parece sempre oportuno observar as dinâmicas de exclusão historicamente acionadas nesses processos.

Nesse sentido, parte-se aqui das formulações teóricas sobre classe social no contexto das hierarquias que emergem no julgamento de gosto, para interrogar, simultaneamente, a ideia marxista de determinação, segundo a qual a relação entre base e superestrutura passa, necessariamente, pela esfera econômica, e as teorizações pós-estruturalistas e pós-modernistas que defendem a ideia de que não há correspondência nenhuma entre essas duas esferas do edifício social (Hall, 2003). Evidentemente, são caminhos conceituais antagônicos, mas que certamente merecem o confronto. Sobretudo, ao se tentar compreender a ambivalência dos processos de valoração de um estilo musical historicamente renegado, que parece, ao mesmo tempo, haver encontrado o seu lugar no mercado cultural, e esteticamente fadado à ideia de subalternidade. Interessa interrogar se a positivação dessa música, para além do seu alcance regional-periférico, pode ser lida como possibilidade de subversão das questões de classe no consumo da música popular de massa brasileira.

3.4 Reprodução social e ideologia

Os protagonistas da cena tecnobrega são filhos dos extratos sociais mais baixos da capital paraense, uma cidade onde, de cada três pessoas em idade produtiva, apenas uma possui emprego formal (Pará, Anuário 2008)[85]. A maioria deles mora nas periferias de Belém, habitada pela classe média baixa e muito baixa, com urbanização precária e um cotidiano de privações materiais e simbólicas. Ainda que, ao olhar do visitante, esses bairros em nada lembrem a violenta tensão dos aglomerados urbanos das grandes metrópoles brasileiras, como as favelas recifenses, os morros cariocas e as comunidades da Zona Leste de São Paulo, a criminalidade nos subúrbios da capital, apesar dos números oficiais[86], é o maior temor dos moradores dos bairros periféricos da capital paraense (Mitschein; Chaves; Miranda, 2008). Realidade, aliás, como ressaltado na introdução deste trabalho, que pode vir a mudar a dinâmica do circuito tecnobrega:

> Esse é um outro fator que deve ser levado em conta, a chegada do tráfico e das gangues às festas. Isso começou em 2005, o ecstasy e a cocaína chegaram com forca total nas aparelhagens. Foi quando os DJs começaram a tocar *psy trance* nas aparelhagens. E se existia o *psy trance* tocando nas festas, era apenas uma questão de tempo para que aparecesse uma versão local desse tipo de música. Foi quando começaram a surgir as primeiras experimentações que resultaram no eletromelody [...] A partir daí é que as gangues passam a dominar as festas. Com o pó e o ecstasy mantendo todo mundo no pique, o público passou a se comportar como nas *raves* (CUNHA, 2011, informação verbal).

Em um dos seus muitos artigos sobre o tecnobrega, Hermano Vianna (2004) fala sobre a diferença entre os cenários urbanos periféricos do Rio de Janeiro e de Belém do Pará ressaltando que, embora não se veja barracos na periferia da capital paraense, a maioria das edificações aparenta estar permanentemente em construção. O estúdio do produtor Beto Metralha, no bairro do Jurunas, foi construído num "puxadinho" que ilustra bem a descrição de Vianna. Beto ainda mora com os pais, parou de estudar no ensino médio, mas aprendeu a se virar no mundo da música desde muito cedo. Antes de se tornar um dos produtores mais solicitados da cena tecnobrega inaugural, como visto no segundo capítulo deste trabalho, foi DJ em boates da cidade, reinventou-se depois da

[85] Publicação editada pelo jornal O Liberal.
[86] O aumento da violência nas festas de aparelhagem será abordado no a seção 4.3 do capítulo IV desta tese, na análise da "regressão" do tecnobrega. A Secretaria de Segurança Pública do Pará (Segup) divulgou, em fevereiro de 2011, levantamento que aponta uma redução no número de homicídios no

explosão de estúdios caseiros em Belém com o *boom* do tecnobrega e hoje ganha a vida como produtor da mesma cena e de outras do universo pop. Tem um padrão de vida modesto.

A trajetória da cantora Gabi Amarantos (2008), moradora do mesmo bairro, foi parecida no que diz respeito à música e à educação formal. Cantava nas igrejas evangélicas do bairro, até que um amigo insistiu para que ela seguisse carreira. "*Era MBP e pop rock. Só cantava um ou dois breguinhas e, quando eu via, todo mundo estava dançando. Eu já gostava, cresci ouvindo essa música no bairro*" (informação verbal). Gabi tornou-se a "diva" do tecnobrega, "a Beyoncé do Pará", tem uma agenda lotada de shows, mas, embora em ascensão, mantém-se como um fenômeno periférico[87]. De maneira geral, músicos, DJs e produtores do tecnobrega, quando despontam na cena, vivem a fama de forma meteórica, ganham dinheiro e conquistam novo *status* social, sobretudo entre as comunidades dos subúrbios.

Há sim uma mobilidade social na cena tecnobrega, mas ela é relativa e tópica, na maioria das vezes, além de demandar um árduo e permanente trabalho de "reinvenção". O DJ Maluquinho conheceu o sucesso na primeira fase do tecnobrega, com a banda TecnoShow, que estourou em Belém vendendo mais de 100 mil CDs. Rompeu com Gabi Amarantos e Beto Metralha (o trio por trás da estreia do grupo) e foi à falência, indo morar nas ruas e nas casas de amigos. Voltou às paradas com o personagem Maluquinho, que inventou quando estava sem rumo. Com o tecnobrega[88], comprou uma casa, um carro e conheceu o sucesso. Virou estrela. Da periferia. O DJ Alex, o "Marlon Branco", segue o mesmo percurso: "Tudo é brega, é a fuleiragem que pega", explica, à sua maneira, Marlon Branco (depoimentos registrados no documentário *Brega S/A*, 2009).

Para além das afinidades musicais entre esses artistas, não resta dúvida de que também há uma identidade social comum a todos, embora não se vislumbre aqui, apesar da partilha de uma mesma realidade estrutural e da existência de padrões nas suas relações sociais, um projeto de transformação social coletivo. Nesse aspecto, é possível vislumbrar o caráter de "alienação" – conceito caro à teoria marxista – da economia capitalista, que reduz os sujeitos ao trabalho abstrato, ou seja, ao exercício do trabalho

---

estado, em relação à média mensal dos últimos quatro anos, da ordem de 50% (Empresa de Processamento de Dados do Pará – Prodepa – Agência Pará).

[87] A banda Calypso é a exceção dessa cena. Joelma e Ximbinha, "proprietários" da banda, hoje são milionários, continuam produzindo sua música de forma independente, mas mantêm um distanciamento "regulamentar" da cena tecnobrega.

como forma de sobrevivência, descolado do seu mundo interior. Para Marx, os trabalhadores estão alienados da sua humanidade essencial, da sua natureza, e, como consequência, "estão também alienados uns dos outros" (MARX, 2005, p. 45). Ainda assim, os agentes do tecnobrega compartilham um lugar social, uma classe social.

São muitas as possibilidades de enfoque da expressão "classe" como designação de divisão social, como evidencia Raymond Williams (1976), em sua investigação sobre a construção histórico-cultural das palavras. Segundo o autor, a adoção moderna do termo em substituição a designações anteriores (condição, grau e ordem) se dá na medida em que se percebe que a posição social não é mais herdada, mas construída. A ideia de classes trabalhadoras, por exemplo, substitui as distinções entre as classes produtivas e úteis (termo este usado contra a aristocracia), que passam a ser utilizadas para colocar em campos opostos empregadores e trabalhadores, ou operários e patrões. Esses efeitos de distinção se reproduzem no início do século XX, com a separação semântica de assalariados e proletariado. Assim, classe média, formada pelos que ganham salários, é uma expressão de posição social relativa, de distinção social, portanto; classe trabalhadora, uma expressão de posição econômica (WILLIAMS, 1976, p. 92).

A palavra "classe", segundo Williams (1976), carrega a ambiguidade de sentidos que designa ora agrupamentos descritivos, ora relações econômicas. A divisão binária marxista (burguesia e proletariado) repete, em outro nível, essa mesma dualidade, embora para Marx, uma classe, muito mais que uma categoria, é uma formação na qual "por razões históricas, a consciência dessa situação e a organização para lidar com ela se desenvolveram" (MARX *apud* WILLIAMS, 1976, p. 94). As classes trabalhadoras, nessa perspectiva, carregariam as marcas de sua condição social na construção de suas subjetividades, selando uma espécie de vínculo natural que as conduziriam na mesma direção em busca de objetivos comuns. Ainda que, ao mesmo tempo, sob o julgo da dominação econômica, esses sujeitos se alienem uns dos outros, substituindo a cooperação pela competição.

> Os indivíduos formam uma classe somente na medida em que têm de promover uma luta contra outra classe; de resto, eles mesmos se posicionam uns contra os outros, como inimigos, na concorrência. Por outro lado, a classe se autonomiza, por sua vez, em face dos indivíduos, de modo que estes encontram suas condições de vida predestinadas e recebem já pronta da classe a sua posição na vida e,

[88] Como visto na seção 2.4 deste trabalho, Maderito deixou a cena em 2010.

> com isso, seu desenvolvimento pessoal; são subsumidos a ela (MARX; ENGELS, 2007, p. 94).

Thompson (1963) corrobora a tradição teórica marxista ao afirmar que a classe é um fenômeno histórico que unifica eventos aparentemente disparatados e desconectados; não se deve entendê-la como estrutura nem como categoria, mas como algo que de fato acontece nas relações humanas. A classe acontece quando algum homem, a partir de suas experiências comuns (partilhadas ou herdadas) sente e articula uma identidade do seu interesse junto a outros homens ou contra outros homens, cujos interesses são diferentes aos dele. O autor entende que a classe social costuma ser determinada pelas relações de produção nas quais o homem nasce ou entra involuntariamente – ela é relacional -, mas afirma que a classe não deve ser apreendida como "algo" com uma existência real. Se a história for observada em um momento específico, diz Thompson (1963), não haverá classes, mas uma multiplicidade de indivíduos, com as suas múltiplas experiências. Entretanto, se esses indivíduos forem observados em um período de mudanças sociais, se forem observados padrões nas suas relações, nas suas ideias e nas instituições do seu tempo, se verá que a classe é definida pelo homem na medida em que ele vive a sua própria história (Thompson, 1963).

Na perspectiva do materialismo histórico, as classes sociais são entendidas como processo histórico, produto de uma formação cultural e social específicas, tanto quanto as formações econômicas. A descoberta das lutas de classe, do capitalismo e do proletariado organizado pelo jovem Marx, descobertas estas que o fizeram renunciar as ilusões do idealismo filosófico alemão e adotar a lógica da irrupção da história real na ideologia (Althusser, 2005[89]), lançou luz sobre as contradições entre as forças produtivas e as relações de produção, a partir da metáfora base e superestrutura - fundamento conceitual sistematicamente criticado por alguns revisores dessa tradição, que o acusam de redutor em sua ênfase à esfera do econômico, mas devidamente redimensionado pela teoria pós-marxista (Laclau; Moufle, 1986). Para Marx (1956),

> [...] é na produção social que os homens efetuam, eles estabelecem relações definidas que são indispensáveis e independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um estágio definido do desenvolvimento de seus poderes materiais de produção. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade – seu fundamento real, sobre o qual se criam superestruturas legais e políticas e às quais formas definidas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o

[89] Original publicado em 1965.

> caráter geral dos processos sociais, políticos e espirituais da vida. Não é a consciência do homem que determina sua existência, mas, ao contrário, sua existência social que determina sua consciência (p. 389-390).

É importante lembrar que, ao contrário de Hegel, para quem o real último era o espírito, Marx acreditava que este real era a vida produtiva dos homens. Mas assim como nos escritos de Hegel há descrições da influência da vida material sobre a consciência, há, na obra de Marx, muitas passagens sobre a influência da consciência sobre a vida material. Singer (2003) argumenta que a concepção materialista da história é, ao mesmo tempo, uma teoria sobre as causas da mudança social e sobre o real último. Nesse sentido, a teoria materialista da história não teria sido concebida como uma teoria científica moderna que tenta responder como as mudanças econômicas levariam a mudanças em outras áreas da sociedade. "Ela foi concebida como uma explicação da história que indica as forças reais que operam nela e o fim ao qual estas forças a conduzem" (SINGER, 2003, p. 67).

A tentativa de estabelecer a causa primária de um conjunto de fatores sobre outro (o econômico sobre as ideias da sociedade) corrobora as interpretações desenvolvidas sob a ótica do determinismo econômico. Isso porque, para o marxismo clássico, a determinação econômica é apenas *em* última análise, embora ela termine se configurando como uma necessidade *de* última análise. Em sua revisão à concepção materialista da história, Althusser (2005) explica que a superestrutura é multifacetada e seus múltiplos elementos estabelecem uma engrenagem de ação e reação que produz uma infinidade de efeitos "acidentais" com a finalidade de anulá-los para que sobreviva a ideia da necessidade econômica. Muitos revisores dessa teoria, no entanto, entendem que tal postulado acaba por estender a cadeia causal, estabelecendo um encadeamento que reforça o determinismo. Assim, as interpretações dessa premissa marxista acabam entre o determinismo econômico radical e a concepção da sociedade como uma totalidade orgânica interconectada, que encontra respaldo nos textos dos *Grundrisse* [90], mas que também se configura um instrumento impreciso de análise histórica (Singer, 2003).

Há que se considerar que, se em muitos textos, o filósofo alemão afirma que as forças produtivas determinam todo o processo da história, em muitos outros o autor admite o efeito de fatores pertencentes à superestrutura, como o pensamento e a política,

[90] Versão preliminar de O Capital e outros textos inconclusos.

na construção da história. A análise reducionista da teoria marxista, como esclareceu o grande intérprete das ideias de Marx, Engels, após a morte do autor, pode mesmo ser parcialmente atribuída aos dois, que enfatizaram o aspecto econômico, negligenciando a interação entre a estrutura econômica e o resto da superestrutura. Mas o que eles afirmaram, segundo Engels, foi somente que o movimento econômico no final se afirma como necessário.

Nas cartas que endereçou a jovens seguidores da teoria marxista (1977[91]), Engels esclarece que, para o materialismo histórico, o elemento ultimamente determinante na história é a produção e reprodução sociais. A situação econômica é a base, mas os vários elementos da superestrutura – as formas políticas das lutas de classe e as suas consequências – também exercem influência no curso histórico dessas lutas, e, em muitos casos, determinam sua forma em particular. Por outro lado, Marx e Engels ressaltam que a classe dominante, na base do controle dos significados da produção, é virtualmente quem tem o controle dos significados da produção intelectual; o que também não significa que as ideias da classe dominante são impostas às classes subordinadas, mas que a classe dominante é compelida a representar seus interesses como interesses comuns a todos os membros da sociedade, representando as suas ideias como as únicas racionalmente válidas.

Os autores tratam o capitalismo como uma unidade totalizante, entendimento também defendido nesta tese, mesmo que neste trabalho se considere as mudanças nas relações de produção que emergem com a experiência contemporânea. Muitos autores defendem a inexistência de um discurso dominante em circulação e até mesmo de uma classe dominante, mas tal postulado, na perspectiva adotada nesta pesquisa, termina por negligenciar uma realidade histórica. A abordagem à teoria marxista neste trabalho não é a do determinismo econômico, mas a da concepção da história que tem na atividade humana a sua força motora.

3.5 Disputas de sentidos

Considerando que a abordagem marxista à cultura popular localiza a prática cultural no seu momento de produção, analisando as condições históricas dessa produção sem, no entanto, reduzi-la a sua condição econômica de existência (Storey,

[91] Original publicado em 1890.

2006), parece sensato proceder a uma revisão da crítica marxista para falar sobre um artefato cultural originado na periferia de um estado periférico, com base nas suas relações de produção e circulação. Ressalte-se, mais uma vez, que o objeto da presente pesquisa carrega uma "marca de classe" que deve ser lida como uma representação historicamente constituída em torno de expressões/artefatos originados entre as classes populares, que opera de modo a conformar o *locus* dessa música nas hierarquias sociais do gosto. Isso, partindo do pressuposto da partilha de uma identidade de classe, que se reflete nas opções estéticas de uma classe "dominante", ainda que apenas aprioristicamente[92].

No contexto da música popular, a complexidade dos processos de construção de valor é um desafio a quem se lança a compreendê-los. É certo que não se pode atribuir unicamente ao critério da classe social a positivação/negativação de um estilo ou gênero musical, mas é importante lembrar que a validação estética da música popular, primordialmente, é derivada dos critérios de qualidade da música erudita (Trotta, 2007), o que, de partida, corrobora para elitização do julgamento de gosto. Como argumenta Felipe Trotta[93], há outros critérios de validação desenvolvidos nas práticas da música popular, como a ênfase ao corpo e à dança, à valoração positiva da tecnologia e da modernidade. Práticas, aliás, muito presentes nos espaços de fruição do tecnobrega e que mobiliza tanto as audiências cativas das periferias quanto os frequentadores e visitantes mais esporádicos, de outros extratos sociais.

É emblemática, nesse sentido, a presença da cantora Gabi Amarantos (figura 7) no "show da vitória" da presidenta eleita, Dilma Rousseff, realizado em Brasília no dia 1º de janeiro, dividindo palco com Zélia Duncan, Elba Ramalho, Mart'nália e Fernanda Takai (Gabi veste roupa vermelha). Nas festas de aparelhagem (figura 8), o culto à modernidade dos equipamentos e à corporalidade seduz o público da periferia e atrai forasteiros de outros extratos sociais:

[92] Apesar da recusa estética dessa música, não deve ser ignorado o fato de que o seu consumo é diluído em uma audiência de massa multifacetada.

[93] Felipe Trotta trata especificamente do papel da tecnologia, com seu aparato industrial voltado ao consumo de massa, e da participação corporal (a esfera do prazer e da fruição coletiva) como constituintes de novos padrões de escuta e circulação musicais capazes de alterar as estratégias de construção de valor na música popular.

Figura 10 – Gabi no Show da Vitória
Fonte: veja.abril.com.br

Figura 11 – Festa de Aparelhagem
Fonte: http://olhandobelem.blogspot.com/2010/08/o-som-do-para.html

Apesar da plasticidade dos processos de afiliação a gêneros/estilos musicais, para os propósitos defendidos neste capítulo – o lugar do social nos sistemas de representação por meio dos quais os sujeitos constituem suas subjetividades depois materializadas em práticas sociais –, parece interessante insistir um pouco mais em alguns postulados classistas. Seja nos termos de Bourdieu (*habitus*), seja na perspectiva dos revisores da teoria marxista (ideologias). Afinal, os discursos sobre o tecnobrega em circulação na esfera pública, muitas vezes de forma contraditória, também refletem

hierarquias sociais de gosto. Como se apreende dos extratos de textos reproduzidos abaixo, há uma disputa pela conformação do valor do tecnobrega, muitas vezes com um patrulhamento ideológico explícito. No entanto, ratifica-se aqui a máxima de Bourdieu segundo a qual o capital cultural dos indivíduos repercute na maneira de enxergar esse mundo.

> Já houve criação humana mais horrorosa em matéria de música do que o tecnobrega? Eu não conheço. A rigor, esse gênero nem pode ser enquadrado na condição de música. Não tem harmonia nem melodia. O ritmo é tão pobre quanto o de um bate-estaca. Uma voz esganiçada geme como se tivesse dado uma topada. Uma voz eletrônica interrompe o – digamos assim – cantante para anunciar qualquer coisa. Ao fundo, um ruído eletrônico remete o ouvinte à cacofonia do inferno. Quem submete seu ouvido a essa monocórdia repetição de um cantochão primal jamais virá a saber o que é música (PINTO, 2009, informação eletrônica).

> Se a música comercial não pode mais ser boa - sim, porque já foi um dia -, então toda essa música se justifica como um grito social. Mas, o deslumbramento de pessoas do meio musical com essa música me causa grande espanto. Confesso não perceber quão grandiosa ela é, moderna e antenada. Devo estar perto demais [...] Por fim: já se pode ir a uma bregão de aparelhagem na Assembleia Paraense? Estão esperando o quê?! Precisamos fazer como o funk carioca, que vê a nata da sociedade se acabando na pista, numa quebra das barreiras sociais. Ainda que no fim da festa os bem criados voltem para casa de Mercedes Classe A e durmam em cama branca com ar condicionado, enquanto a moçada da perifa espera o busão (BURNETT, 2006, informação eletrônica**)**.

> O antropólogo Hermano Vianna, que foi quem primeiro chamou a atenção para o tecnobrega, sempre diz que o 'centro' está se tornando a 'periferia da periferia'. A música circula hoje nas periferias com um dinamismo enorme, em um ritmo de inovação que não é visto na indústria tradicional. Nas periferias, a tecnologia é vista como amiga da música. Uma das principais barreiras para a visibilidade das culturas periféricas é um certo preconceito de que se trata de música de má qualidade. Não é correto isso. Tem muita coisa ruim, como tem muita coisa boa também, como em qualquer gênero musical, inclusive os considerados de "boa qualidade" (FONSECA, 2010, informação eletrônica**)**.

Na tentativa de evitar os determinismos que as questões de classe convocam, trabalha-se aqui com a ideia de "articulação da diferença", proposta por Hall (2003), que fala sobre as múltiplas determinações que se articulam no tecido social e a partir das quais os sujeitos constroem as suas subjetividades; as "cadeias de significação" que orientam a construção de valores de uma sociedade, seus sistemas de equivalências e

diferenças. Em alguma medida, tal perspectiva retoma a noção de "ação e reação" entre os vários elementos da superestrutura (Althusser, 1977) e, mais especificamente, o conceito de hegemonia de Gramsci (1971), ao privilegiar as disputas travadas por diferentes grupos sociais visando o poder de conformar os valores sociais[94].

A questão da reprodução social na abordagem de Stuart Hall (2006[95]) redimensiona a revisão pós-estruturalista da teoria marxista empreendida por Althusser, a partir dos anos 1970[96], contextualizando no contemporâneo as disposições sociais, políticas e econômicas que orientam a conformação dos sentidos. Em outras palavras, o consenso social. Para Hall (2006), há em operação um complexo processo social de legitimação, que reforça a concentração econômica, o poder político e a distribuição desigual de riqueza e autoridade[97]. Mas ele refuta a existência de uma classe dominante operando na conformação dos sentidos, ou mesmo da mão do Estado nessa engrenagem.

Stuart Hall (2006) argumenta que o processo de legitimação social é resultado da construção ativa dos significados e de suas práticas simbólicas. É exatamente esse processo de naturalização de valores e interesses, a representação de uma ordem de coisas dadas como naturais e universais, a validação e legitimação do mundo "real", que, segundo o autor, define o mecanismo ideológico. Uma engrenagem historicamente situada que também opera no campo da estética, haja vista a construção das noções de mau e bom gosto e às distinções entre criatividade e comércio, que também variam de sociedade para sociedade e de tempos em tempos, para lembrar apenas dois exemplos mais comentados.

A conformação de valores é histórica e culturalmente construída; é movida por um conjunto de forças e relações de poder que evidenciam uma hierarquia de credibilidade. Hall (2006) entende que a construção dessa hierarquia está relacionada à construção ideológica, cuja principal esfera de articulação é a linguagem. Mais do que reconhecer as leis de uma "gramática universal de significação" apontada por Lévi-Strauss, Hall se volta à questão da significação, partindo da máxima estruturalista de

[94] Vale lembrar que, no tocante à análise da cultura popular, a perspectiva aberta por Gramsci permite que se escape tanto da contaminação ideológica que expõe "a influência moralmente corrupta e a pobreza estética da cultura popular", quanto da abordagem dos círculos marxistas mais ortodoxos, como a Escola de Frankfurt, na qual a cultura popular tem a função de alimentar a ideologia dominante (Storey, 2006, xi).

[95] Original publicado em 1982.

[96] Althusser descola a ideia de reprodução social do campo da produção, situando-a no terreno das ideologias, através dos Aparelhos Ideológicos do Estado (2003).

[97] Hall se refere especificamente à necessidade de problematização da ideia de consenso introduzida nos estudos da mídia. A mídia, nessa critica, desempenha papel central na reprodução da estrutura social e na contínua produção do consenso. (Hall, 1982, In Storey, 2006; 130, 131).

que as coisas e eventos da vida "real" não contém significado intrínseco; é a linguagem que lhes confere significado. O significado, então, é uma prática social que precisa conquistar seu *status* de credibilidade para produzir efeitos.

Aqui, cabe uma crítica à ênfase epistemológica à linguagem/discurso, herança da teoria linguística que apreende os padrões de pensamento dentro dos limites conformados pela língua falada, como se não houvesse nenhum padrão externo de realidade nem um campo vivo de interação e conflito social. Não é difícil identificar o caráter ideológico dos discursos que norteiam a construção dos valores de uma sociedade e a necessidade de imprimir-lhes credibilidade, como ressalta Hall (2006), ou constatar a irrefutabilidade da noção de "construção social do conhecimento", considerando que conhecimento algum circula sem mediação (Wood, 1999); consequentemente, o papel "da fala" e das imagens numa sociedade mediatizada até mesmo nas experiências mais privadas. Ainda assim, é preciso reconhecer a existência de uma realidade estrutural, a exemplo das categorias de classes sociais, uma vez que a interação social não é apenas discursiva e que as práticas discursivas se realizam no campo social. Como ressalta McNally (1999), "a fala não é um campo com existência independente, mas um nexo multifacetado de relações sociais" (p. 36).

De todo modo, à luz dos postulados da teoria da linguagem trabalhada por Hall, é possível associar o estigma social que marca a música brega - para além das especificidades que orientam as práticas de valoração da música popular, como se verá ainda neste capítulo - às construções simbólicas do discurso[98]. A descrição da música brega, nesse sentido, parece irremediavelmente atrelada a sua "marca de classe", cuja estética *kitsch* serve de reforço ao estímulo sentimental e à facilidade de assimilação pelas massas. No entanto, no que diz respeito ao tecnobrega, como fenômeno que inaugurou novas bases de produção e circulação culturais para mercadorias musicais periféricas, as disputas em torno da conformação do significado do termo parecem cristalizadas. O que, nesse caso, termina por ratificar a premissa de que a ideologia se materializa como campo de luta entre definições conflitantes. Entendimento que, embora fundamentado sob outros argumentos, remete às dinâmicas da circulação e às relações de poder por trás das políticas de transfiguração (Gaonkar; Povinelli, 2003), analisados no primeiro capítulo deste trabalho.

[98] Nessa perspectiva, a realidade é entendida como resultado ou efeito de como as coisas foram significadas; o discurso, por sua vez, tem o efeito de sustentar certos "fechamentos" de sentido e estabelecer certos sistemas de equivalência, podendo ser visual e/ou linguístico (Hall, 2006).

> [...] isto quer dizer que a ideologia não pode mais ser vista como uma variável dependente, mero reflexo de uma realidade pré-dada mentalmente. Nem os seus resultados são previsíveis por derivação de um simples determinismo lógico. Eles dependem do equilíbrio de forças em uma conjuntura histórica particular: das políticas da significação (HALL, 2006, p. 137)[99].

Segundo Hall, a compreensão da prevalência de um significado sobre outro passa necessariamente pela classificação, processo de seleção e organização através do qual o significado é construído. Nesse contexto, as mudanças nos significados dependem desses sistemas de classificação e das maneiras como os elementos são combinados para a construção de diferentes significados. Para Hall, a estrutura profunda de um discurso deve ser concebida como uma rede de elementos, premissas e pressuposições construídas ao longo do tempo, historicamente elaboradas, que vão tomando corpo, sedimentando a história da formação social, e, por fim, constituindo um reservatório de temas e premissas. O que Gramsci chama de "inventário das ideias tradicionais", referindo-se às formas episódicas do pensamento que garante aos sujeitos os elementos do conhecimento social: o senso comum.

3.6 Prazeres construídos; alianças provisórias

No campo musical, também é possível apreender diversas estratégias discursivas em circulação e em permanente tensão, quase sempre atreladas às regras dos gêneros (Fabri, 1981; Frith, 1996; Janotti, 2006; Fouce, 2006). No que diz respeito especificamente ao consumo da música popular, não parece haver dúvidas de que as aberturas de sentido liberam as partilhas estéticas dos referentes socioculturais no momento de fruição de uma estilo/gênero, razão pela qual muitos autores enfatizam o fato de que os processos de positivação e/ou negativação de uma mercadoria musical não estão atrelados à forma, sendo construídos através da tessitura dos objetos culturais criados a partir dos produtos midiáticos (Janotti, 2003). Nesse sentido, os modos de valoração musical tampouco são correlatos a uma "ressonância estrutural" entre música

[99] Tradução livre do original: "*This means that ideology can no longer be seen as a dependent variable, a mere reflection of a pre-given reality in mind. Nor are its outcomes predictable by derivation from simple determinist logic. They depend on the balance of forces in a particular historical conjuncture: on the politics of signification*".

e consumidor. Recusando a ideia de homologia social na afiliação dos ouvintes aos gêneros musicais, Pablo Vila (1996) afirma que

> [...] esta forma de entender a relação entre música e identidade tem muitas dificuldades para explicar mudanças nos gostos musicais de atores sociais que não mudaram a sua posição estrutural na sociedade ou que não modificaram os traços básicos de sua subcultura. Nem tampouco pode dar conta daquelas classes sociais ou subculturas que adotam diferentes estilos musicais ao mesmo tempo, alguns deles claramente não homólogos a sua situação social (p. 3)[100].

Em substituição à ideia de homologia estrutural, Vila (1996) propõe o conceito de articulação, que desenvolve com base na releitura de Gramsci (via Althusser e Lacan) e apropriações de Derrida e Foucault, e que tem como princípio o pressuposto de uma luta contínua pela conformação de sentido, com base na autonomia relativa dos elementos culturais e ideológicos no tecido social. Posicionamento teórico que remete ao conceito de "articulação da diferença" de Hall – embora o autor não o cite – cujas proposições auxiliam na compreensão das lutas ideológicas pela conformação do sentido, aí evidentemente incluído o lugar da esfera econômica na construção dos significados sociais, como já visto neste capítulo.

Vila (1996), por sua vez, parte da noção de "articulação de sentidos", apropriando-se do conceito de interpelação desenvolvido por Althusser[101], para afirmar que é através desse mecanismo que a música provê diferentes elementos para serem utilizados na construção das identidades sociais. Os sons, letras e interpretações, afirma o autor, por um lado oferecem maneiras de ser e de se comportar; por outro, modelos de satisfação psíquica e emocional. Vila ressalta que, mais do que qualquer outro artefato cultural, a música mobiliza experiências emocionais particularmente intensas, acionando múltiplos códigos de significação, muitas vezes contraditórios. A posição teórica que advoga em benefício da ideia de articulação se fundamenta no princípio de que os gostos musicais não são escolhidos livremente, nem refletem a experiência de maneira simples. Como argumenta Middleton (1990),

---

[100] Tradução livre do original: "*Esta forma de entender la relación entre musica e identidad tiene muchas dificuldades para explicar câmbios em los gustos musicales de actores sociales que o no han cambiado su posición estructural em la sociedad, o no han modificado los rasgos básicos de su subcultura. Ni tampoco puede dar cuenta de aquellas clases sociales o subculturas que adoptan diferentes estilos musicales al mismo tiempo, algunos de ellos claramente no homólogos a su situación social*".

[101] A partir do conceito de interpelação de Lacan, Althusser argumenta que a ideologia interpela o indivíduo como uma força real e inconsciente que o constitui como sujeito, operando por meio de um sistema de representações (Althusser, 2005).

> O envolvimento dos sujeitos em um prazer musical específico tem que ser construído; No fundo, tal construção é uma parte e uma parcela da produção de subjetividade. Neste processo, os próprios sujeitos – embora "descentrados" – têm um papel a desempenhar (de reconhecimento, consentimento, negação, comparação, modificação); mas isso é uma articulação, não uma função criativa ou de reação. Os sujeitos participam de uma "dialética interpelativa" e isso toma formas específicas em áreas específicas das práticas culturais[102] (p. 249).

Observando a dinâmica dos gêneros musicais em circulação, Simon Frith (1996) alega que é possível perceber as diversas maneiras através das quais a música trabalha "materialmente" para fornecer diferentes identidades aos sujeitos, colocando-os simultaneamente em grupos sociais distintos. Dessa forma, cada gênero institui os códigos que vão dar conta das tensões em busca de definições acerca de autenticidade, sensualidade, romantismo, os adjetivos, enfim, que os definem como gêneros musicais e a partir dos quais os sujeitos partilham valores e afinidades estéticas. Nesse contexto, a identidade é uma questão ritual que descreve o sujeito em um padrão dramatizado de relação, mas a reivindicação subjetiva da "diferença" depende da audiência, da performance partilhada e das regras da narrativa.

É interessante observar, nesse sentido, como o *locus* social do tecnobrega pode se descolar do seu referente – os subúrbios de Belém – para ganhar uma dimensão desterritorializada e *cult*, proporcionando uma partilha estética de identidades múltiplas. A participação da banda TecnoShow no Rec Beat (figura 12), o festival musical mais *underground* do carnaval pernambucano, em 2010, ilustra bem essa "articulação de sentidos". A banda paraense se apresentou para uma plateia de mais de oito mil pessoas, na mesma noite em que tocaram a Banda de Joseph Tourton (figura 13), quarteto pernambucano que faz um "pós-rock experimental[103]" e os norte-americanos do Magic Slim, com um repertório de blues.

[102] Tradução livre do original: *The involvement of subjects in particular musical pleasures has to be constructed; indeed, such construction is part and parcel of the production of subjetivity. In this process, subjects themselves – however 'descentred' – have a role to play (of recognition, assent, refusal, comparision, modification); but is an articulatory, not a simplistically creative or responsive role. Subjects participate in an 'interpellative dialectic', and this takes specific forms in specific areas of cultural practice*.

[103] É como o grupo se define.

Figura 12 – TecnoShow no RecBeat
Fonte: www.gabyamarantos.com

Figura 13 – Banda de Joseph Tourton
Fonte: fotolog.com

Não se deve perder de vista que, na música brega, a questão identitária é marcada por uma construção ideológica classista que remete a noção de mau gosto e aos discursos estigmatizantes – antes mesmo que os aspectos genuinamente musicais dessa música sejam colocados em xeque. Com *status* de cultura periférica digitalizada, o tecnobrega, evidentemente, agrega outros referentes identitários, mas ainda assim é uma música que se enquadrada no guarda-chuva sonoro do brega[104], independente das tentativas empreendidas para apagar essa marca.

[104] De maneira geral, expressões musicais regionais, que levam adiante o legado da música romântica nacional, são descritas como brega: da canção sertaneja ao tecnobrega. Lembre-se da jovem guarda (influência máxima do brega-calipso) que, embora tenha emergido no momento em que a música pop internacional era acolhida por jovens de todo o Globo, ganhou o estigma de brega ao migrar para o interior (Guerreiro do Amaral, 2009).

A análise dos processos de afiliação aos gêneros musicais parece mais produtiva quando se leva em conta o caráter subjetivo dessa escuta. Frith (1996) sugere que duas abordagens devem ser combinadas no esforço de compreensão do gosto musical dos indivíduos: a primeira determinada pelo o que ele (o ouvinte) é; a segunda, pela natureza "do querer" desse ouvinte. Em outras palavras, pode-se afirmar que o primeiro princípio conecta os valores sociais e estéticos dos sujeitos; e que o segundo conecta a estética às fantasias desses sujeitos. "[...] se consumidores (de qualquer idade) validam a música pela função que ela cumpre, então, a função deve ser definida social e psicologicamente[105]" (FRITH, 2006, p. 63).

Em seu papel de ferramenta cultural para a construção de sentidos, a música oferece diferentes mensagens sobre diversos aspectos da vida social cotidiana, como demonstra Pablo Vila (1991; 1995), em sua pesquisa sobre tango e identidade étnica na Argentina. É possível perceber no exemplo exposto por Vila certo vazamento de categorias que pode servir à observação da transformação da música brega em mercadoria pop. A música, nesse contexto, se relaciona diretamente com humores e gestos através de um tipo de homologia sinestésica (Tagg, 1999) que pode justificar, na "simultaneidade não verbal de sons e movimentos" as alianças provisórias entre diferentes grupos sociais. Afinal, sabe-se que a cultura popular possui papel central na produção e manipulação das subjetividades contemporâneas, e que, no tocante à canção, são muitos os fatores que contribuem para a construção dessas subjetividades (Middleton, 1990)[106].

No modelo de abordagem proposto por Vila (1996), que utiliza como lastro teórico os pressupostos da teoria narrativa, é exatamente a maneira como as identidades são articuladas que vai determinar as formas de interpelação da escuta musical, considerando que interpelações distintas lutam por estabelecer a correlação entre "realidade" e discurso. Assim como Hall, o autor parte do pressuposto da linguística pós-estruturalista segundo a qual o significado é construído discursivamente, e de que para que esse discurso atinja o *status* de verdade, é preciso tornar-se senso comum. Mas ele leva em conta o fato de que, embora os rótulos que definem as diversas posições sociais dos sujeitos na esfera do senso comum sejam impregnados pelos códigos

[105] Tradução livre do original: "If consumers (of all ages) value music for the function it fills, then that 'function' must be defined both socially and psychologically".
[106] O autor se refere a: 1) estrutura sintagmática (narrativas, épicas, líricas etc.) através da qual o ouvinte se posiciona; 2) a emoção (convite ao sentimento); 3) função do personagem (categorias sociais de classe, gênero etc.); e 4) envolvimento físico (padrões de movimento).

conotativos do discurso dominante – as construções ideológicas que estabelecem o sistema de equivalências entre realidade e discurso de que trata Hall (1982) -, essas posições não são fixas. Ao contrário, "são sempre contraditórias, precárias e em processo; os indivíduos são sempre espaço de luta de formas conflitivas de subjetividade" (VILA, 1996, p. 10). O depoimento abaixo é revelador, nesse sentido:

> *Uma vez tentei levar um desses grupos para São Paulo, para um show que fiz no Sesc Pompeia, terminei chamando o cara que inventou a batida do tecnobrega (DJ Metralha), e foi meio esquisito. O que aconteceu foi que interferi muito pouco, deixei a banda tocar, mas foi estranho, as pessoas ficaram paradas, olhando. Classe média cabeça, sabe? No final, chegaram muitas pessoas para dizer para os caras que o som deles era legal. E era brega mesmo, era brega de dançar agarradinho* (ARAGÃO, 2008, informação verbal).

Partindo do pressuposto de que os sujeitos usam sistemas classificatórios de significação para se posicionarem na vida cotidiana a partir das múltiplas relações que estabelecem no terreno social, e do papel da música como interpeladora de identidades sociais, é possível perceber uma articulação de sentidos contraditórios na descrição do tecnobrega, a partir de sua visibilidade na mídia de massa, haja vista que o capital simbólico dessa música ainda convive com a ideia de um mau gosto subalterno. Assim, o que se defende neste trabalho é que a escritura social do tecnobrega não indica a prevalência da esfera econômica na construção de valor dessa música, mas que esta se faz presente entre as múltiplas determinações articuladas na conformação dos sentidos, orientadas em função de disposições sociais, políticas, econômicas e, claro, culturais.

Trata-se de uma complexa engrenagem de validação/recusa musical. Note-se que o tecnobrega ainda é apreendido como uma expressão musical "pobre", assim como seus agentes preservam uma identidade de classe, a partir da qual se relacionam com o mundo[107]. Nas aparelhagens, essa partilha se materializa, por exemplo, na atuação dos fãs-clubes, formados por grupos de amigos que se organizam para participar das festas juntos e que, além da afinidade com DJs e músicos, estabelecem relação de proximidade também com funcionários e pessoal de apoio, muitas vezes, extrapolando os encontros fortuitos das festas (Castro; Lemos, 2009). Estabelecem, dessa forma, uma relação

[107] Os depoimentos apresentados no documentário *Brega S/A* (2009), de Vladimir Cunha e Gustavo Godinho, ilustram bem tanto essa autorrepresentação de classe quanto às distinções sociais que se cristalizam no discurso da elite paraense.

diferente daquela constituída pelos "forasteiros" que circulam nos espaços de fruição do tecnobrega, como se verá ainda neste capítulo.

Assim, o referencial teórico aqui mobilizado permite compreender tanto as construções de valor empreendidas pelos sujeitos-consumidores, nos seus movimentos de aproximação e distanciamento de gêneros e estilos musicais periféricos, quanto os processos de "recontextualização" (Ochoa, 2007) da música popular em circulação, ou, como se defende nesta tese, os processos por trás de uma "virada" no paradigma de validação dessa música, com base em negociações sistemáticas. Ressalte-se, mais uma vez, que a hipótese de flexibilização nos modos de validação musical levantada nesta tese acontece no bojo da reconfiguração do capitalismo global. Mais especificamente, das transformações operadas no campo da produção musical do mundo, cujo impacto repercute na reconfiguração dos critérios de construção de valor e na circulação de novos discursos de legitimação como processo histórico culturalmente constituído.

Há que se ressaltar, no entanto, que a constatação de mudanças nos padrões de valoração musical não aponta para uma "novidade" no sentido de algo genuinamente novo. Afinal, o sentido de novidade "depende de ignorarmos, ou negarmos, uma realidade histórica esmagadora: a unidade totalizante do capitalismo, que costurou todas as mudanças memoráveis ocorridas neste século" (WOOD, 1999, p. 14). O que, aliás, pode ser apreendido nos processos de "recuperação" ao longo do tempo de gêneros musicais populares marginalizados, a exemplo do samba[108]. Lembre-se, nesse sentido, de como o contexto (social, político, econômico) opera na conformação de valores de todo o tecido social e se cristaliza nas transformações culturais.

> Se a maturação musical do samba pode ser situada entre meados da década de 1910 e início dos anos 30, o processo de reconhecimento sociocultural do gênero teve grande impulso a partir de 1932, absorvendo o clima de nacionalismo e patriotismo renovado, inflado pelas mudanças políticas trazidas pela Revolução ocorrida dois anos antes. Naquele contexto, o samba contou com a difusão promovida por jornalistas e compositores que reconheciam a música popular como elemento importante para a construção da imagem de um país, tanto para os patrícios como para os estrangeiros (NAPOLITANO, 2007, p. 122).

[108] Carlos Sandroni explica que a palavra samba tem muitas designações, sendo: 1) a festividade musical-coreográfica classificada como folclórica e 2) o gênero de música moderna popular de consumo, nascido no Rio de Janeiro há aproximadamente 80 anos. Neste trabalho, o termo refere-se ao gênero musical surgido a partir dos anos 1930 (Sandroni, 2011).

O processo de reconhecimento social do samba não passou à margem dos conflitos de classes, sendo marcado pelas "tensões, negociações e dilemas estéticos e ideológicos" (Napolitano, 2007) característicos da formação do campo musical brasileiro, como se verá na próxima seção deste capítulo. Há mesmo quem entenda que tal validação social jamais atingiu a sua plenitude, uma vez que, "fortemente vinculado ao seu contexto de formação, o gênero vem lutando desde as suas origens contra uma latente rejeição ligada, entre outras coisas, à questão étnica" (TROTTA, 2008, p. 18). Interroga-se aqui se a legitimação do tecnobrega na esfera midiática seguiria um percurso semelhante.

3.7 Música popular brasileira, sem Maiúsculas

A observação da historiografia oficial da música popular brasileira remete à ideia de tradição - no que diz respeito ao folclore - e modernidade – no tocante à sua "linha evolutiva"[109]. Tal noção ilustra bem o que Ana Maria Ochoa (2006) descreve como práticas de apreensão centradas na modernidade "escrita" latino-americana, focada tanto no desejo de construção de uma identidade local quanto no modelo estético das vanguardas. No Brasil, as distinções valorativas na moderna produção musical nacional tem como marco referencial o *Compêndio da História da Música*, de Mário de Andrade (1930), no qual são traçadas as fronteiras entre o erudito e o popular, entre o popular e o popularesco, e no qual a ideia de música brasileira é atrelada ao desenvolvimento do nacionalismo com base no "populário" – repertório folclórico e genuinamente popular não contaminado pela modernização -, devidamente submetido à transfiguração erudita.

A epistemologia da música brasileira proposta por Andrade pode ser interpretada no contexto da emergência dos estudos folclóricos no continente, a partir dos anos 1880/1920 até os anos 1970 (Ochoa, 2006), período em que o folclore também serviu de base consensual às estratégias pedagógicas dos músicos (Tatit, 2008). De forma dispersa e diversa em todo o continente, intelectuais passaram a se engajar nos estudos da música popular, sob o signo do folclore nacional, com práticas metodológicas

[109] Muitos críticos questionam a existência de uma "linha evolutiva" na canção popular brasileira por discordarem da noção de "historicidade evolutiva" que produz uma relação de superação entre uma obra/

próprias, embora, de maneira geral, movidos pelo mesmo interesse de identificar e dar visibilidade à música local, como parte de um projeto de valorização sonora crucial para o projeto nacionalista pós-colonial[110].

> Muitos desses intelectuais não apenas documentaram e escreveram sobre músicas locais, como também assumiram funções públicas – temporariamente ou por uma maior duração - em institutos de folclore, estações de rádio e departamentos culturais de instituições oficiais, exercendo posições cuja função era a utilização do folclore para fins políticos e estéticos específicos, nos primeiros processos de nacionalização do século XX (OCHOA, 2006, p. 815)[111].

Para Mário de Andrade, a criação da verdadeira música popular brasileira prescindia de pesquisa e descoberta nos rincões de um país "profundo", o que, necessariamente, não excluía a música urbana - Andrade considerava modinhas e chorinhos tradições nacionais, parte da formação da música brasileira de raiz. Para ele era preciso desenvolver uma música que demarcasse a consciência nacional com base nas pesquisas e nas representações coletivas, e que resultasse em uma interpretação consciente da tradição visando à construção de uma memória histórica (Schelling, 1990). Andrade reconhecia na música popular rural a possibilidade de representar "a fisionomia oculta da nação" (1965), o que demandava a formação de um espírito crítico capaz de romper com a cultura oligárquica e libertar-se do academicismo. Daí seu interesse pela cultura popular e primitivismo; daí, ainda, sua despreocupação com questões como métrica e rima – ideal parnasiano – e defesa do verso livre.

No projeto modernista, a busca pela essência brasileira na musicalidade nativa, ainda que focada no caráter comunicativo e funcional dessa arte, em detrimento da expressão da subjetividade e do ideal de beleza, termina por ratificar uma construção de valor hierarquizada, uma vez posta a distinção entre a música popularesca, feita para o consumo de massa, e a música do populário, extraída do rico acervo do folclore nacional. Andrade não descartava o universal, recusando a possibilidade de xenofobia – era preciso assimilar "o excesso característico" das tendências musicais do mundo

---

um autor e outra/outro através dos tempos (Tatit, 2008; Trotta, 2007), como se a construção do repertório nacional fosse hierarquizada, do menor para o maior; do pior para o melhor.

[110] A autora cita Mário de Andrade, Celso Lara, Augusto Raúl Cortázar, Luiz da Câmara Cascudo, Darío Guevara, Manuel Danneman, Oneida Olvarenga, Alejo Carpentier, Manuel zapata Olivella, entre outros.

[111] Tradução livre do original: *Many of these intellectuals not only documented and wrote about local musics, many of them also held public posts – temporary or of longer duration – in folklore institutes, radio stations, music studios, and cultural departments in official ministries, in which positions their role was to mobilize folklore for specific political and aesthetic ends within early twentieth century processes*

(Schelling, 1990) -, mas, para ele, a música popularesca era uma submúsica motivada por valores e interesses comerciais, uma arte voltada para o consumo, que produzia obras falsas e plagiárias, rapidamente substituíveis no mercado.

Os modernistas se insurgiam contra o "internacionalismo musical", na definição do próprio Andrade (1965), que tentava abstrair as sonoridades nativas de uma música produzida por mulatos brasileiros, marcada por melodias e sons de viola, com a presença marcante da oralidade e dos sons percussivos. Tais elementos, presentes tanto no campo religioso – os cantos responsoriais (Tinhorão, 1988) – quanto na "tradição escrita", na qual além do erudito também se inseriam alguns setores do choro e da modinha (Tatit, 2008), evidenciavam que a ascendência do Brasil no plano musical, em que pesem os referenciais europeus, já emergia da produção popular. Ainda assim, esses elementos não foram suficientes para que as elites intelectuais absorvessem o "sincretismo espontâneo que agregava – com tênues separações – as classes sociais e as manifestações culturais do período" (TATIT, 2008, p. 31), que tomavam forma nos terreiros e quintais.

Luiz Tatit argumenta que, desde a virada do século XX e até os anos 1950, embora não vislumbrada pelos modernistas, a questão nacionalista já se manifestava nos terreiros cariocas, onde "tias" descendentes de escravos abriam suas portas para cultuar seus santos e ritos percussivos, na busca por uma identidade negra e mulata pós-abolição, inaugurando a sonoridade do país, irremediavelmente marcada pelos ritmos afro-ancestrais e por séculos de colonização ibérica. Já são clássicos os relatos (reais e fictícios) das festas promovidas na casa de Tia Ciata, onde a hierarquia de sonoridades se materializava através dos cômodos: no terreiro, tinham lugar as celebrações rituais percussivas; na antessala, lundus e polcas eram executados para a classe média dançar; na sala de visitas, o choro, já assimilado pelas elites, era tocado para um público distinto.

> O mais importante, entretanto, são as estratégias de luta social, identificadas por Wisnik, que se manifestavam, de um lado, na "expressão de marginalidade dos grupos dominados" (que se concentravam nos fundos da casa para não chamar atenção da polícia) e, de outro, na "expressão da cidadania cultural no domínio da *Polis* burguesa" (dos grupos localizados na sala principal) e que faziam da residência de Tia Ciata um lugar de integração tensa das particularidades socioculturais. Ambas as estratégias pressupõem a

---

of nationalization [...] Mario de Andrade founded the folklore institutes of Brazil, enacted expeditions of recording that are still a model of musical documentation that produces discussion and debate.

> aceitação da convivência para, ao mesmo tempo, reforçar os próprios valores ideológicos (TATIT, 2008, p. 32).

É importante lembrar que, apesar de marginais, foram os ritmos populares como as serestas, os lundus e as modinhas, já a partir de 1897, e o samba, entre 1920 e 1940, os primeiros a serem beneficiados pelas tecnologias de gravação, em função da sua compatibilidade (poucos músicos, execuções simples e prontas para o registro etc) com as limitações técnicas de gravação da época. Sandroni (2001) ressalta que entre 1917 e 1930, muitos sambas foram gravados, embora as gravações anteriores à década de 1930 hoje sejam identificadas como maxixes ou "sambas amaxixados". O autor afirma que desde 1917, com o lançamento de *Pelo Telefone* (de Ernesto dos Santos, o Donga[112]), o gênero se tornou sinônimo de sucesso popular, um gênero de canção comercial destinado ao disco, ao rádio, ao consumo geral (Sandroni, 2001).

Há aqui uma primeira quebra nas fronteias entre a música legitimada pelas elites e a música destinada ao consumo de massa mediado por uma indústria cultural em formação, o que evidencia a interpenetração das esferas sociais no Brasil desde o nascedouro do empreendimento de industrialização da cultura (Ortiz, 1994)[113]. Há que se ressaltar, no entanto, que as temáticas do cotidiano (o ócio, a boemia e a malandragem, por exemplo) e o espírito de diversão coletivo que essas canções introduziam na cultura musical do país, de fácil assimilação e sem qualquer intenção de perenidade (Tatit, 2008), esbarravam à época em hierarquias sociais ainda muito cristalizadas no imaginário cultural (e institucional) brasileiro.

> Numa primeira fase da fonografia, anterior à popularização do rádio, os gêneros de música popular ocupavam um lugar de aguda inferiorização no cenário musical brasileiro. Penso aqui na virada do século XIX para o XX, quando polcas, lundus, maxixes e modinhas, apesar de compostos, tocados e consumidos também por setores das elites urbanas, formavam um conjunto de músicas para as quais havia pouca seriedade, algum desconforto e, com frequência, violenta repressão. Num processo contínuo de tensas negociações culturais, a música popular vai aos poucos saindo de uma posição altamente marginal para o centro da indústria de massa do período que, apesar de sabidamente insipiente (Ortiz, 2001), iniciava sua implementação tentacular na sociedade brasileira (TROTTA, 2007, p. 16).

[112] O autor destaca a polêmica que envolve a autoria da música, uma vez que posteriormente ficou comprovado tratar-se de uma colagem de elementos melódicos e textuais então presentes na tradição oral.
[113] O autor argumenta que as hierarquias culturais no Brasil historicamente não se estabelecem em termos da dicotomia alto X baixo, mas do nacional X estrangeiro. O popular, nesse contexto, ganha o apelo da nacionalização, e o popular massivo, a partir dos anos 1970, passa a ser signo de identidade brasileira (Ortiz, 1988).

A tensão que historicamente se materializa no campo musical brasileiro resulta em processos de negociações permanentes, ainda hoje visíveis, embora menos explícitos. É certo que a alegada "escatologia" presente em muitas músicas do repertório brega, os temas sexuais (dos sucessos de duplo sentido do passado, na linha Genival Lacerda, à retórica explícita de muitos grupos atuais), a oralidade que transgride a moral instituída, o linguajar rasteiro ainda provocam desconforto e geram manifestações de repulsa, embora se tornem, cada dia, mais comuns. Ressalte-se que, no tecnobrega, performances de palco altamente sexualizadas, imagens em *flyers* e capas de CDs, e uma emergente versão "*gangsta*"[114], reforçam o romantismo "picante" e sexista (a mulher, no caso, não é mais submissa, é "safada") de sua retórica, muitas vezes ultrapassando a ideia de "insinuação"[115]. As dançarinas da Banda Dejavú (figura 14), como a maioria das mulheres do tecnobrega, são símbolos sexuais da periferia. As coreografias de palco dão corpo ao que dizem as canções, como o hit *Agora lamba*.

Figura 14 – Dançarinas
Fonte: www.blogspot.com.br

Agora lamba/ Banda TecnoShow

É a lambança que chegou
Agora lamba, lamba

[114] O termo vem sendo usado por alguns jornalistas na descrição de um tecnobrega com letras mais "cruas" e menos românticas, mais próximas do cotidiano de exclusões. Não se trata exatamente, porém, de uma versão do "gansta rap", por exemplo, acusado de fazer apologia ao crime e ao estilo de vida da contravenção.

Hã, hã, hã, hã, hã.

E quando você me aperta e mexe
Eu te acoxo, ninguém se mete.
Essa dança nova me pegou
Hã, hã ,hã, hã, hã.

O corpo suado, mão na mão
Desce comigo até o chão.
Essa dança nova me pegou
Hã, hã, hã, hã, hã.

Provoco e te faço subir pelas paredes
Esfrego, esfrego, esfrego em você.
É testa com testa, boca com boca.
É a lambança que chegou para ficar.
Arrá, arrá, hã, hã, hã

Bole que bole me rebole
Mais forte, mais forte, arrá, arrá.
Me pega e me puxe pra você
Agora lamba, lamba
Bole que bole me rebole

Mais forte, mais forte, arrá, arrá.
Assim que eu vou até amanhecer
Agora lamba, lamba
Demais
Haaaaaaaaa
Auuuuu

E quando você me aperta e mexe
Eu te acoxo, ninguém se mete.
Essa dança nova me pegou

[115] As questões de gênero no tecnobrega, embora extremamente instigantes, não entraram no escopo de análise desta tese pela sua dimensão e complexidade, mais adequadas a uma pesquisa específica.

Hã, hã, hã, hã ,hã.

O corpo suado, mão na mão
Desce comigo até o chão.
Essa dança nova me pegou
Hã, hã, hã, hã, hã.

Provoco e te faço subir pelas paredes
Esfrego, esfrego, esfrego em você.
É testa com testa, boca com boca.
É a lambança que chegou para ficar
Arrá, arrá, hã, hã, hã.

Bole que bole me rebole
Mais forte, mais forte, arrá, arrá.
Me pega e me puxe pra você
Agora lamba, lamba

Bole que bole me rebole
Mais forte, mais forte, arrá, arrá.
Assim que eu vou até amanhecer
Agora lamba, lamba
Demais
Haaaaaaaaa
Auuuuu.

A ideia de música popular referenciada no paradigma formal erudito das primeiras décadas do século XX foi substituída, na segunda metade da década de 1950, pela emergência de um projeto musical nacional que conciliou as expectativas das elites intelectuais da época e as aspirações das classes populares quanto à produção de uma música verdadeiramente brasileira. Nas palavras de Trotta (2008), unindo "o universo simbólico do samba com os critérios legítimos de consagração musical, uma nova bossa no jeito de fazer samba" (p. 17). A bossa nova, fenômeno inaugurado em 1958, com o lançamento do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, fez convergir para si músicos consagrados da elite artística nacional (Tom Jobim, Vinícius de Morais, Augusto de

Campos, Júlio Madaglia) e colocou em xeque a máxima de que "música artística" só poderia existir no campo erudito. Para Tatit (2008), a bossa nova atestou a maturidade da linguagem oral que nasceu nos terreiros e a sua importância na formação social e cultural do país.

Ainda que acurada, é possível problematizar tal interpretação, considerando o consumo "hierarquizado" dessa música, já apontado por autores nacionais e estrangeiros (Tinhorão, Trotta, Brown, entre outros). Nicholas Brown (2003), por exemplo, aponta a "semi-identificação" da estética bossanovista com o popular, comparando a acessibilidade das letras das canções da bossa nova com o hermetismo da elaboração técnica e melódica das composições[116]. Para ele, embora acessíveis às massas, a completa fruição dessa música demanda uma escuta treinada, uma leitura especializada; o que termina por reforçar a ambivalência entre o imperativo popular e a reinscrição de uma especialização de classe. Na análise de Brown, a completa fruição do valor estético dessa música, está condicionada ao acúmulo do capital cultural das audiências, constituindo-se, por isso, em um repertório musical de elevado grau de legitimidade.

De forma diversa, mas igualmente validada esteticamente, a música popular brasileira que emergiu nos anos 1960, sob a sigla MPB, projetou o ímpeto criativo dos seus criadores e as muitas possibilidades da canção, explorando a sua oralidade de base (Tatit, 2008) e a comunicação de massa, sob as bênçãos da nascente TV brasileira. A nova Música Popular Brasileira, com maiúscula, à sua maneira, está associada ao projeto nacional-popular de Mário de Andrade, como música criada por jovens intelectualizados de classe média e formação universitária (Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil), com vocação política, e baseada no projeto de democratização social, na "aliança" com o povo brasileiro e na revalorização do popular (Neves, 1998)[117]. Assumindo influências diversas, esses compositores retomaram o espírito coletivista idealizado pelos modernistas, conciliando o fazer artístico com o mercado (não sem algum constrangimento)[118] e levando adiante o compromisso da "formação cultural" de uma audiência de massa. Aqui repousa a ideia de modernidade tão cara às estratégias de construção de valor na música popular brasileira: a inovação

[116] O autor traça um paralelo entre essa música e a poesia concreta brasileira, que se utiliza de uma linguagem acessível na construção de uma poesia utilitária, o chamado "poema-produto" (BROWN, 2003, p. 130).

[117] Deve-se ressaltar que, embora comumente identificada em sua vertente de protesto, a MPB que eclodiu nos anos 1960 também abrigava o samba autêntico "e tudo que tivesse a marca nacional e, ao mesmo tempo, popular" (TATIT, 2008, p. 53).

introduzida pelo autor/criador, que bebe em fontes diversas e imprime a marca da autoralidade no repertório nacional.

3.8 Assimilação e recalque

A breve genealogia da música popular brasileira traçada neste capítulo, analisada com profundidade em pesquisas referenciais (Tatit, Tinhorão, Napolitano, Wisnik, entre outros) serve à contextualização do "lugar" da música brega no momento em que o mercado nacional de discos experimenta um crescimento exponencial, com a abertura de novos nichos e a incorporação de novos segmentos sociais em um cenário musical mais dinâmico. Para Marcos Napolitano (2001), a bossa nova e a reorganização do mercado que se seguiu a ela "podem ser vistos como partes do processo de substituição de importações do consumo cultural, constituintes do conceito de moderna MPB" (p. 67-68). Deve-se lembrar que o projeto nacionalista da emergente MPB encontrava ressonância nos anseios de uma geração que viveu o golpe militar e o fechamento do regime político brasileiro (1964/1968), em meio a um cenário internacional de crise social e política, com o estabelecimento do capitalismo global, cujo impacto na produção cultural se manifestava (e se manifesta) diferentemente e em temporalidades distintas ao redor do mundo.

Paulo César de Araújo (2005) analisa a relação do regime militar com a expansão da indústria fonográfica brasileira, enfatizando o "autoritarismo" que baniu da historiografia da música popular a história da canção popular "cafona" [119], responsável direta pelo crescimento desse mercado. A música brega enfrentou, de forma mais extremada, o patrulhamento que colocou em campos opostos artistas de uma MPB politicamente engajada, compositores e intérpretes do samba "autêntico" e dos gêneros de "raiz" e os ídolos da jovem guarda e seus seguidores "alienados" que ansiavam entrar em sintonia com os códigos culturais do mundo. À margem dessa polarização, artistas e consumidores da música cafona/brega, oriundos das classes populares e alheios às

[118] Diversos relatos dão conta das dificuldades enfrentadas por alguns compositores entre o discurso anticapitalista engajado e o sucesso comercial de suas canções.
[119] O autor explica que, até a década de 1970, período que compreende o universo de sua pesquisa, as canções românticas eram definidas como "cafonas", palavra de origem italiana (*cafóne*) que descreve alguém humilde, tolo, vilão. Paulo César ressalta que até hoje a palavra é utilizada para referir-se ao brega, termo que passou a ser usado na definição do estilo somente a partir dos anos 1980.

questões políticas que mobilizavam a classe média e setores populares organizados, conquistavam mercado sob os olhares enviesados das elites do país (Araújo, 2005).

Foi o tropicalismo, no final dos anos 1960, que promoveu a intervenção definitiva no *apartheid* cultural que fazia do campo musical brasileiro território de disputas acirradas, inaugurando o que Luiz Tatit (2008) chama de "música pop nacional" (p. 213). Seduzidos pela contracultura, os tropicalistas abriram os horizontes da música brasileira à mistura, aderindo ao experimentalismo sonoro e literário, prestigiando o rock internacional e a jovem guarda (o iê-iê-iê), e ainda reabilitando estilos "recalcados" como as canções românticas, o brega e o folclore. Autores diversos ressaltam a importância do movimento para a diversificação do repertório nacional que tomaria forma nas décadas seguintes. Da mesma forma, destacam o papel do tropicalismo na conformação de uma indústria musical comercial por excelência.

Há que se ressaltar, entretanto, a diferenciação crítica entre a música tropicalista, como paródia dos signos comerciais, e a música "fácil", criada para consumo imediato (Tatit, 2008). Investigando a emergência da música brega no circuito midiático nacional nos anos 1980 e o impacto desse novo nicho nas estratégias das gravadoras, o etnomusicólogo Samuel Araújo (1987) argumenta que, para atender às novas demandas geradas pelas rádios AM/FM e emissoras de TV, a indústria fonográfica passou a trabalhar em duas frentes opostas. De um lado, um repertório escorado na MPB que, por sua vez, abriga uma variedade de gêneros musicais populares que descendem da bossa nova e que são consumidos pela elite cultural do país. Do outro, as músicas criadas "para o povão" (TATIT, 2008, p. 10-11), sistematicamente desprezadas pelos "formadores de opinião".

Considerando que a crítica musical[120], até recentemente, parecia operar descolada da realidade cotidiana e a sua aparente dificuldade em analisar uma música consumida por dezenas de milhares de brasileiros, que reaproveita sistematicamente o que parece já descartado, não é difícil compreender o lugar da música brega na crítica nacional. Aparentemente, sem parâmetros de validação estética diferenciados da "historicidade evolutiva" (Trotta, 2008), o discurso midiático desprezava noções de exterioridade, como os processos produtivos, as estratégias de difusão e os meios de fruição dessas mercadorias musicais. Um padrão de crítica, aliás, reproduzido ao redor do Globo até o final dos anos 1980, como lembra Will Straw (2009), analisando, por

[120] Considera-se aqui a crítica jornalística em razão da metodologia adotada neste trabalho.

exemplo, o "preconceito" enfrentado pela *disco music* naquela década, nos Estados Unidos.

No que diz respeito ao brega nacional, essa ausência de um paradigma crítico baseado na vida pública termina por reproduzir preconceitos de classe, como argumenta Paulo Sérgio de Araújo (2005), para quem o brega figura em uma espécie de memória coletiva subterrânea, permanecendo distante do discurso hegemônico que promove o enquadramento da memória (Pollack *apud* Araújo, 2005). Samuel Araújo corrobora essa interpretação ao afirmar que, quando o debate em torno do brega veio à tona, nos anos 1980, as elites aborreciam-se com a audição do gênero ("de mau gosto") e associavam seu sucesso "a massivas execuções em rádios e outros veículos populares e a uma suposta vulnerabilidade do gosto popular" (ARAÚJO, 1999, p. 3). Da mesma forma, Freire Filho (2006) ressalta que, embora reabilitada por certos grupos de *status* na década de 1980, a estética brega continuou sendo reconhecida como "resultado final da submissão desinformada e rastaqüera às imposições e modismos das indústrias culturais globalizadas" (p. 34).

Samuel Araújo argumenta que a escuta da música brega é necessária à compreensão da sociedade brasileira porque ela cristaliza uma luta de classes histórica no consumo cultural local. O etnomusicólogo recorda o momento em que essa música entrou na pauta dos segundos cadernos dos jornais do país, com o lançamento do disco *Brega Chic chic brega*, em 1984, de Eduardo Dusek, um artista de classe média, que fazia uma releitura paródica do repertório brega, segundo Araújo, como "um manifesto contra o preconceito contra as diferenças"[121]. Para o autor, o brega é político na medida em que fala sobre as desigualdades no país, situando-se no "andar de baixo da MPB" e evidenciando a dificuldade "de colocarmos em pauta um outro sujeito". Araújo revê o preconceito histórico contra a lírica ingênua dessas canções e seus clichês musicais, que têm antecedentes no romantismo do século XVIII, e que, no Brasil, se popularizam com o bolero nos anos 1940.

> Em nossa recoleção pessoal, ele (o brega) era aplicado pejorativamente por setores da classe média do Rio de Janeiro ao universo das empregadas domésticas – i.e., seus gostos, hábitos, pertences – por volta da década de 70; em sentido mais amplo, a tudo aquilo que se procurasse caracterizar como de mau gosto [...] Tais impressões, assumidamente superficiais, apresentavam pontos em comum às primeiras descrições da música brega pela mídia. Segundo elas, um número expressivo de canções teriam "letras ingenuamente românticas" ou conteúdo "escatológico", "grotesco", ao que se

[121] Em palestra realizada no Recife, em 04/10/2010, sobre o tema "Brega: por uma escuta possível e necessária da sociedade brasileira".

> acrescentaria o uso abundante de clichês musicais (ARAÚJO, S., 2007, p. 3-4).

Mas este autor também apreende a existência de uma nova práxis sonora na esfera musical atual. Para Araújo, impulsionadas pela circulação de novos gêneros e estilos, ações e políticas concernentes ao sonoro impactam hoje no cotidiano de indivíduos, grupos e instituições, e geram outro modelo de reflexão (e práxis), com desdobramentos no campo midiático. Formulação que corrobora a ideia defendida neste trabalho de existência de um novo paradigma de validação da música popular. Ressalte-se que o que interessa particularmente à análise aqui proposta é a observação do impacto dessas transformações – a circulação, lado a lado, de mercadorias musicais diversas; da MPB aos muitos estilos do brega, da música folclórica ao pop internacional, dos distintos gêneros da música eletrônica às expressões urbanas periféricas como o rap e o funk, por exemplo - na produção do conhecimento musical que impacta diretamente na construção de valor dessa música, e que está na base do que Ana Maria Ochoa chama de nova esfera pública musical, como ilustra o texto abaixo:

> O Brazil conhece o Brasil very well. O inglês Lewis Robinson, vulgo Mais Um Gringo, assina embaixo e comprova. Sua compilação "Oi! A nova música brasileira" - nada a ver com a empresa de telefonia - despreza o esgotado rótulo de world music, se afasta dos óbvios samba e bossa nova e reúne 40 faixas com o melhor dos sons alternativos do país pelo qual o DJ e produtor musical se apaixonou desde que esteve por aqui pela primeira vez, no final do ano retrasado. Descrito pela BBC como "avançado e fascinante" e classificado pelo jornal "The Independent" como "moderno e inovador", o CD duplo - lançado na Inglaterra em dezembro pela independente Mais Um Discos e que chega aqui em fevereiro pela Tratore - se define na contracapa como um retrato dos sons "alternativos brasileiros, do pop, rock, folk, dub e eletrônica, entre a tropicália, mangue beat, tecnobrega, carimbó e punk forró". Lá dentro, estão estrelas que começam a brilhar (Tulipa, Do Amor, Mombojó, Orquestra Contemporânea de Olinda, Instituto, Cidadão Instigado, Curumin, Jam da Silva) e outras que mal foram avistadas (Catarina Dee Jah, Maderito & Joe, BaianaSystem, Gaby Amarantos, DJ Tudo, Burro Morto, Mini Box Lunar) (ALBUQUERQUE, C., 2011**)**.

A edição da "linha fina"[122] dessa matéria é ainda mais explícita:

> O inglês Lewis Robinson, vulgo Mais Um Gringo, e alguns dos artistas que juntou no CD "Oi! A nova música brasileira", elogiado pela BBC e pelo The Independent: Hoje uma pessoa no Brasil pode ter o último remix de dubset no dia em que ele é lançado, e alguém na Inglaterra pode ouvir as novidades do tecnobrega. Tudo está

[122] Texto que resume as matérias, publicado junto ao título.

> misturado e em mutação. Esse disco é um reflexo disso (Segundo Caderno, O Globo).

O que se defende neste trabalho é que os discursos que hoje validam estilos musicais populares historicamente situados à margem dos padrões de legitimação canônicos sejam lidos como estratégias de incorporação de novos e diferentes significados das mercadorias musicais globalizadas. É eloquente o processo de validação crítica das mercadorias musicais em circulação, observado globalmente nos últimos anos, sobretudo quando estão em questão esquemas de produção baseados no aporte de novas tecnologias. Ainda que não se esteja trabalhando aqui com a ideia de resistência/contestação à ordem social dominante na nova retórica de legitimação da música popular, é possível afirmar que essas novas narrativas de legitimação se opõem aos discursos que desautorizam as expressões musicais situadas à margem dos parâmetros de validação instituídos, sob a alegação de sua inadequação às sensibilidades "bem treinadas".

Vale lembrar, ainda, que esses critérios de validação vêm tomando forma e ganhando materialidade nos discursos críticos e epistemológicos sobre música popular, cujos desdobramentos repercutem tanto nas formas e abrangência do consumo musical, quanto na própria reconfiguração da indústria do disco. Analisando o que descrevem como "o novo *mainstream* regional[123]" Felipe Trotta e Márcio Monteiro (2008) examinam novos padrões de circulação musical massiva no Nordeste, cujo ponto de interseção seria um modelo de circulação focado na experiência musical 'ao vivo':

> Pode-se pensar aqui em um processo de substituição parcial de um modelo *fonograficêntrico* para um modelo de circulação musical voltado para a experiência, antecipando aquela que viria a ser a grande corrente de produção musical no início do século XXI [...] O caso do "forró eletrônico" representa uma espécie de síntese do processo de construção de um novo *mainstream*, não mais vinculado aos corredores das multinacionais do disco nem aos grandes conglomerados da mídia nacionais e internacionais (TROTTA; MONTEIRO, 2008, p. 8).

A emergência de um novo *mainstream* no mercado de música nacional, baseado no sucesso comercial de gêneros e estilos historicamente situados à margem ou nas "brechas" do mercado, é um argumento convincente e lógico. É evidente a complexificação da produção musical sob os auspícios das novas ferramentas

[123] Os autores referem-se ao axé, brega, reggae e forró eletrônico.

tecnológicas e da circulação global de mercadorias musicais, inclusive quando se tem sob foco uma expressão musical regional, que corrobora diretamente para a reconfiguração do mercado. Nesse sentido, parece precisa a ideia de uma indústria cultural que equaciona a identidade musical nacional e a reinterpreta em termos mercadológicos, como se as hierarquias de valor cultural no Brasil fossem medidas mais pelos níveis de popularidade de uma obra do que por sua qualidade estética (Ortiz, 1994). Mas há que se atentar para as questões que se escondem por trás do imperativo comercial do mercado.

3.9 (Re) contextualizando o conhecimento musical

O processo de construção de uma nova epistemologia musical pode ser interpretado à luz da genealogia que Ana Maria Ochoa (2006, 2010) traça das práticas de recontextualização da música popular produzida na América Latina. A autora refere-se ao trabalho de pesquisadores e intelectuais de campos distintos, na primeira metade do século passado, baseados em epistemologias de purificação e epistemologias de transculturação[124], que se retroalimentam e se complementam de forma complexa e contraditória. É interessante observar, seguindo a autora, que os estudos da música tradicional se baseavam em epistemologias de purificação constitutivas do que Silviano Santiago chama de *in-between* (2001), uma vez que os estudiosos (*transculturators*) mantinham uma relação ambivalente com um centro metropolitano que fornecia o modelo estético das vanguardas, ao mesmo tempo em que alimentavam uma necessidade disciplinar de transcender a esse modelo a fim de alcançar a diferenciação e reconfigurar o lugar do local.

A autora ressalta a paradoxal relação desses pesquisadores com o local, considerando que os mesmos estabeleceram rupturas com os modos de validação das vanguardas artísticas e culturais consolidados no século XIX, corroborando a constituição de modernismos e modernidades regionais, ao mesmo tempo em que descreviam as musicalidades locais (e o seu papel no estado-nação) de forma a perpetuar a imobilidade dos textos folclóricos e populares, ou seja, a sua "forma pura" –

[124] Lançando mão de termo cunhado por Richard Bauman e Charles Briggs, com base no trabalho de Bruno Latour, a autora considera como epistemologias de purificação aquelas que tratam de domínios específicos, como a ciência, a língua, e a tradição, tidos como domínios autônomos e separados da sociedade. Ochoa descreve como epistemologias de transculturação as que validam o híbrido e que se localizam em uma posição de fronteira (*in-between)* como esfera de intervenção (Ochoa, 2006).

o que pode ser apreendido no esforço de pesquisa dos modernistas brasileiros. Assim, segundo Ochoa (2006), a legitimação da música produzida na América Latina dependia de uma "divisão do trabalho musical" (p. 817); ou seja, as transculturações criativas estavam associadas a determinados agentes: vanguardas, compositores, folcloristas, escritores e músicos populares legitimados por esta crítica, além das expressões musicais "genuinamente" locais.

Esses autores estabeleceram uma controvertida elipse com base na diferenciação hierárquica entre os sons considerados folclóricos e os populares, embora simultaneamente os mesmos gêneros pudessem estar situados em ambos os campos, uma vez inseridos nos circuitos comerciais e representacionais que os popularizavam e/ou canonizavam[125]. Enquanto criticavam a comercialização da música folclórica, por exemplo, os intelectuais latino-americanos se empenhavam em sua popularização. Ana Maria Ochoa (2006) ressalta que, para esses autores, a comercialização dessa música interrompia o trabalho de purificação do local e o transformava de modo a não servir mais nem como fonte para as vanguardas, nem como estética do local, nem mesmo como estética do popular que representa o local. Antes, a massificação desses sons resultava em uma estética que impedia a fetichização das sonoridades locais, aproximando-as das noções de mau gosto e vulgaridade.

Em outras palavras, a popularização desses sons desfazia a constituição de uma esfera pública de distinção, nos termos de Bourdieu, interferindo nas práticas de exclusões e hierarquias (sociais, raciais e étnicas) atreladas ao projeto de modernidade iluminista. Essas exclusões, para Ochoa (2006), cristalizam a posição de fronteira (*in-betweenness*) dos intérpretes das culturas locais, contribuindo para a constituição de uma modernidade musical pós-colonial altamente desigual na América Latina.

> Para ser canonicamente válida, então, a transculturação musical só pode ser praticada através de certas figuras e certos procedimentos musicais que assegurem a estética apropriada. A periferia, nesse caso, é definida não tanto pelo folclore idealizado, mas pelas transculturações consideradas vulgares [...] A oposição binária subjacente a essas exclusões não é entre o tradicional e o popular, mas, antes, entre transculturações epistemologicamente validadas por

[125] Interessante observar que essa canonização é mediada por diferentes critérios de valoração, inclusive os comerciais. Não por acaso, expressões musicais de origem popular, originalmente desprezadas pelas elites e associadas a um suposto mau gosto das classes populares, a exemplo do tango, do samba e da capoeira, entre outras, passaram a ser validadas como símbolos nacionais e legitimadas pela indústria do entretenimento.

> meio de práticas de purificação e práticas de não purificação[126] (OCHOA, 2006, p. 818).

A hierarquização historicamente marcada na validação da música popular produzida na América latina, de acordo com a autora, perde a sua força retórica na medida em que a esfera musical vai ganhando importância ao longo do processo de constituição de uma "modernidade descentrada" (OCHOA, 2006, p. 804), não mais definida exclusivamente pela prevalência do mundo "letrado" ou pelos modelos desenvolvimentistas (Martín-Barbero, 2003). É importante reafirmar que a flexibilização dos critérios de aferição de qualidade musical da música erudita replicado nos gêneros populares (Trotta, 2007) e geradores do que Ana Maria Ochoa (2006) define como "ignorância assimétrica" (p. 809), deve muito às tecnologias de gravação e reprodução desenvolvidas ao longo do século XX, resultando em novos procedimentos de escuta e de valoração musical.

Não por acaso, os processos de recontextualização da música popular começaram a se consolidar na América Latina no mesmo momento em que a música era redimensionada pela indústria, nas primeiras décadas do século XX, possibilitando a existência de processos simultâneos e contraditórios de recontextualização. Para Ana Maria Ochoa, a complementariedade entre as epistemologias de purificação e de transculturação operam juntas no procedimento de recontextualização da música popular e são constituintes de uma modernidade aural[127]. Tal modernidade, ainda se apresenta como um projeto inconcluso em função da cíclica articulação entre o tradicional e o moderno a partir da qual surgem os hibridismos; mas hibridismo, nesse caso, refere-se menos à transformação da tradição e mais à reificação, por meio de múltiplas práticas de transculturação, do tradicional e do moderno.

Vale ressaltar que, no contexto brasileiro, a necessidade de constituição de uma identidade nacional referenciada na música produzida no país imprimiu no popular a marca da nacionalização, ainda que fazendo-se valer de "tradições inventadas" (Ortiz, 1985). Assim, as expressões musicais populares colocadas em circulação pelas

[126] Tradução livre do original: Sonic transculturation, to be canonically valid, then, can only be enacted by certain figures and through certain musical procedures that assure a "proper" aesthetics. The periphery, in this case, is defined not so much by the idealized folklore, but by the transculturations that are considered "vulgar" […] the binary opposition that underlies these exclusions is not between the traditional and the popular but rather between transculturations epistemologically validated through practices of purification and those that are not.

[127] Razão pela qual, segundo a autora, o mesmo gênero musical pode significar ou ser utilizado de diferentes maneiras, não apenas em contextos diferentes, mas em contextos semelhantes através de diferentes grupos de pessoas e/ou indivíduos isoladamente.

indústrias culturais emergentes e depositárias da cultura oral começaram a ser legitimadas no país, forjando, por exemplo, a "tradição" que alicerçou a ideia de música popular brasileira em torno dos gêneros samba, bossa nova e MPB (Napolitano, 2001). Importante ressaltar, da mesma forma, que a partir da década de 1970, novos discursos legitimadores foram surgindo, dispersos e sob o fogo cruzado da crítica instituída, para dar sustentação a gêneros emergentes que contribuíram para abertura de novos nichos de mercado no país.

A diversificação da música pop nacional[128], assimilando ritmos estrangeiros por meio de criações tipicamente brasileiras (o rock da década de 1980 é o exemplo mais evidente); a reabilitação de artistas estigmatizados, adeptos dos repertórios sentimentais e de fácil assimilação, já populares no interior do país e entre as massas urbanas dos grandes centros (as duplas sertanejas movimentaram números astronômicos na indústria do disco da década de 1980); e a entrada em cena de grupos regionais de pagode, percussão e axé, na década de 1990, e de forró eletrônico e (tecno)brega, a partir dos anos 2000, contribuíram decisivamente para a reconfiguração da cultura musical do país - via mercado - e para o fortalecimento dos nichos. É também no bojo dessas transformações que a música popular brasileira se alia, aparentemente de forma irreversível, à ideia de espetáculo característica do universo pop, redimindo-se de qualquer pudor aos estímulos corporais e sensoriais. O que por si só explica a receptividade aos megashows que começaram a ser produzidos no país a partir dos anos 1980, e que naturalizaram a inter-relação entre públicos de origens distintas no mesmo espaço de fruição.

> Vivíamos o período inicial da era dos videoclipes brasileiros e o auge dos espetáculos de imagem protagonizados por figuras como Michael Jackson, Prince ou Madonna. O desafio era chegar a um gênero musical identificado com a cena brasileira, que produzisse um espetáculo televisivo – ao vivo, como no carnaval – com o mesmo poder de magnetismo exibido pelos cantores-dançarinos dos EUA. Se as soluções técnicas nunca foram - e nem poderiam ter sido – alcançadas pelos representantes brasileiros, a vibração musical e física de bandas como Gera Samba, Banda Eva ou de artistas como Daniela Mercury ultrapassou em muito as performances dos clipes (TATIT, 2008, p. 106-107).

Deve-se considerar, assim, a importância das formas de circulação dos gêneros e estilos populares (e a sua relevância comercial), focadas tanto nas exibições via satélite

[128] O pop aqui remete ao desenvolvimento de uma indústria cultural poderosa, que repercute nos estilos de vida e consumo, seguindo o modelo norte-americano.

quanto nas apresentações ao vivo, capaz de subverter, ainda que circunstancialmente, o prazer da fruição musical sem patrulhamentos ideológicos, estéticos ou sociais. Como se vê, as estruturas das grandes aparelhagens, como a Rubi (figura 15) e a Nave do Som (figura 16), em nada se difere dos padrões de espetáculos do *showbiz* nacional, o que funciona tanto como elemento de autoafirmação para as populações periféricas, no que diz respeito à sua inclusão na cultura pop globalizada, quanto como ponto de interseção com plateias de outros extratos sociais.

Figura 15 – Aparelhagem Rubi
Fonte: Google.com.br/imagens

Figura 16 – Aparelhagem Nave do Som
Fonte: Google.com.br/imagens

O alcance do “guarda-chuva” estilístico do pop nacional auxilia na compreensão da reabilitação da música brega ao lado de outros gêneros periféricos, a exemplo do funk carioca, considerando a popularidade dos estilos dançantes e dos ambientes de festa populares e a validação da chamada esfera da experiência (Herschmann, 2007; Trotta, 2007). Capazes de agregar milhares de pessoas nos seus espaços de fruição, essa música se comunica diretamente com o público jovem, está vinculada simbolicamente ao carnaval e é propícia às intensidades emotivas e sexuais. Como ressalta Trotta (2007), esses eventos (shows, festas) combinam o apelo corporal das canções, executadas em altos decibéis, aos estágios alterados da consciência do público.

É importante deixar claro que duas abordagens emergem das questões levantadas ao longo deste capítulo. A primeira tenta dar conta do impacto das estruturas na conformação de valores sociais, mais especificamente, na esfera do julgamento do gosto musical. Nesse sentido, em que pesem as articulações empreendidas no tecido social para a conformação dos significados, entende-se que o capital cultural dos sujeitos continua repercutindo nas formas de escuta dessa música, persistindo a distinção nas formas de consumo da música brega (do tecnobrega, em particular) pelas elites. Pode-se pensar aqui, por um lado, nos discursos de legitimação que enfatizam a originalidade e o vigor da cadeia produtiva do tecnobrega, deixando de lado qualquer discussão estética e, por outro, no consumo jocoso dessa música pelas elites, como se

fosse preciso demarcar um lugar de diferenciação em relação aqueles consumidores que partilham uma identidade social com os atores dessa cena.

Lembre-se que a identificação com o repertório musical e o vocabulário semiótico do tecnobrega nos ambientes das festas pelas classes populares se dá de forma horizontalizada, mais próxima, por assim dizer. Se a coloquialidade, o humor e a autoironia, no universo popular, subverte a moral tradicional com o vocabulário do cotidiano, tais elementos, para os extratos mais favorecidos, implicam uma apropriação "de segundo grau" (Svampa, 2005), que leva, ao mesmo tempo, ao reconhecimento (ligado ao caráter festivo dessa música e ao seu *locus* de origem) e, ao mesmo tempo, ao distanciamento (decorrente do seu estigma social).

É certo que não existem esquemas ideológicos rígidos no consumo cultural de massa, considerando o entrecruzamento de expressões musicais que sintetizam diferentes modos de prazer, mas há que se levar em conta que, para muitos dos chamados grupos de status, a estética kitsch[129] das bandas de tecnobrega invoca uma sensibilidade *camp* (Sontag, 1987), que remete à ideia de estilo decorativo e conteúdo exagerado; a uma sensualidade de superfície, artifício que não diz nada além da sua própria materialidade. Não é raro perceber nos olhares dos "forasteiros" nas festas de aparelhagem paraenses uma predisposição para o riso, certa ambiguidade valorativa. Não é que achem o tecnobrega ruim. O entusiasmo que partilham vem do que enxergam como extravagância, ingenuidade, como se apreende das críticas abaixo:

> "Quem roubou a cena mesmo foi Gabi Amarantos. Ela fez de tudo. Pediu aplauso? Foi atendida. Ensinou coreografia? Foi copiada. Pediu gritos e aplausos? Foi ovacionada. E isso tocando tecnobrega diante de uma plateia alternativa. O festival parece estar se acostumando a referendar artistas populares, assim como fez com João do Morro no ano passado. Gabi Amarantos, sem margem para dúvidas, volta para o Pará, sua terra natal, subindo um degrau a mais no hall da fama. Ela foi responsável pela plateia fazer a coreografia de "All The Single Ladies" em versão tecnobrega, sob o título "Tô Solteira". Muy parabéns!" (ALBUQUERQUE, F., 2010, informação eletrônica).

> A desconhecida Gabi Amarantos chegou ao Recife com fama e atitude de diva. No camarim, passou quase duas horas se arrumando antes de entrar no palco do Rec-Beat. Saiu com corpete preto, meia de renda e cabelo alongado - no (pior?) estilo Beyoncé - para cantar o que definiu como "tecnobrega melody". Gabi cantou hits do quilate de Tô solteira

[129] O kitsch aqui remete à tentativa de composição de uma imagem de distração (Araújo, 2010), à produção de algo para consumo e à criação para a produção (Moles, 1994).

> (versão de Single Ladies, de Beyoncé) e Bêba e doida (ASSUMPÇÃO, 2010).

A conceituação do gosto *camp* a que Susan Sontag (1987) se lança na tentativa de definir a sensibilidade moderna, em oposição à idéia/conteúdo, e caracterizada pela predileção pelo que não é natural, pelo exagero e pelo artifício, revela, no entendimento da autora, uma sensibilidade que proporciona uma satisfação válida e valiosa. Para Sontag, o *camp* funciona como uma espécie de código pessoal, "até mesmo um signo de identificação entre as igrejinhas urbanas" (SONTAG, 1987, p. 318). Trata-se de uma maneira de enxergar o mundo como um fenômeno estético, mas aqui o que está em jogo não é a beleza, mas o grau de estetização – o que, de saída, o distancia dos gêneros mais "elevados" da arte, já que a sua premissa é a do excesso e da desarmonia.

Nos apontamentos que apresenta do conceito, Sontag ressalta que não há apenas um gosto *camp*; o *camp* também é uma qualidade encontrada em objetos, comportamentos, músicas, filmes, roupas, móveis, em tudo que evoca uma sensibilidade vigorosa, mas fugidia. É especialmente interessante pensar o consumo do tecnobrega pelas elites sob a ótica do conceito levando em conta que o *camp* parece se oferecer como "solução" às sensibilidades "bem treinadas" para lidar, sem conflitos, com a cultura de massa. Como destaca Sontag:

> 45. O distanciamento é a prerrogativa de uma elite; e como o dândi é o substituto do aristocrata em questões culturais, no século XIX, o *Camp* é o moderno dandismo. *Camp* é a resposta ao problema de como ser um dândi na era da cultura de massa. 46. O dândi era excessivamente cultivado. Sua postura era o desdém, ou o *ennui*. Ele buscava sensações raras, não corrompidas pela apreciação popular [...] Dedicava-se ao "bom gosto". O conhecedor do *Camp* encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. O simples uso não corrompe os objetos do seu prazer, desde que ele aprenda a possuí-los de uma maneira rara. O *Camp* - dandismo na idade da cultura de massa – não faz distinção entre o objeto singular e o objeto produzido em massa. O gosto *Camp* transcende a náusea da réplica (SONTAG, 1987, p. 333).

A sensibilidade *camp* parece dar sustentação a fenômenos culturais como os *revivals* dos anos 1980, quando ícones populares da chamada "década perdida" foram reprocessados pela indústria cultural para consumo das elites urbanas do país (Xuxa e Paquitas, Gretchen, Beto Barbosa), e mesmo no recente culto à música brega no país, particularmente em alta no Recife, com o sucesso de eventos embalados por essa música nos circuitos "classe A" da cidade, a exemplo do *Brega Naite* (Melo Diniz, 2010). Também parece próxima da descrição que Alabarces (2008) faz sobre a posição

hegemônica da cumbia no campo da música popular argentina, argumentando que o gênero é demasiadamente popular para ser ignorado, ainda que termine sendo estereotipado em uma apropriação típica de segundo grau, segundo o autor.

Não se pretende afirmar com isso que as elites brasileiras não se identificam com as mensagens passionais, românticas e fáceis do repertório tecnobrega. A temática do cotidiano e a oralidade, afinal, são características do universo cancioneiro de um país que não faz mais grande distinção entre "artistas de criação e artistas de mercado" (Tatit, 2008). O que se está afirmando é que, embora consumam essa música com prazer nos espaços de fruição coletiva (ou até mesmo solitariamente), essas elites costumam ficar a meio caminho entre o constrangimento de admitir o gosto e a necessidade de tomar o seu lugar de distinção no consumo dessa mercadoria de massa.

Por fim, com base nas análises do tecnobrega empreendidas neste capítulo, chega-se, novamente, à hipótese desta tese. É possível apontar um novo paradigma de validação da música popular em circulação que responde às transformações operadas no capitalismo global, particularmente, no campo da produção musical. Múltiplos elementos de reconhecimento das mercadorias musicais são acionados pelos sujeitos, inclusive, aqueles apreendidos na esfera do conhecimento musical (jornalístico e acadêmico). Mas aqui, ainda não é possível falar sobre o inteiro apagamento das distinções sociais nesse consumo.

4 A não instrumentalidade das práticas tecnológicas

4.1. Tecnologia e cultura: um campo de lutas

Como cultura periférica digitalizada que oferece a uma indústria em crise uma alternativa de mercado de sucesso, o tecnobrega materializa de forma bastante eloquente a intercessão entre cultura e tecnologia. É importante reafirmar que o processo de legitimação do tecnobrega se dá no contexto das transformações da ordem econômica global, nos modos de produção cultural e, principalmente, das apropriações tecnológicas por sujeitos socialmente excluídos. Assim, neste capítulo, serão mobilizados paradigmas teóricos que focalizam essa relação complementar e cuja ênfase vai além da abordagem centrada no *mash up* cultural. Parte-se da premissa de que músicos e artistas não utilizam a tecnologia simplesmente para criar "o novo" ou desafiar o cânone

musical e/ou a indústria *mainstream*; antes, a assimilação da tecnologia por esses atores diz respeito ao seu próprio cotidiano social.

Diante da reconfiguração da produção cultural proporcionada por essas ferramentas, entende-se necessário interrogar o grau de autonomia desencadeada pelas tecnologias e o seu papel de agente de transformações socioculturais. Será que as tecnologias emergem como novas ferramentas musicais ou seria a música popular a ferramenta por meio da qual as tecnologias se difundem através das classes sociais[130]? Se esse for o caso, como se defende neste trabalho, então será possível afirmar que a música popular contemporânea medeia conhecimentos que extrapolam, e muito, o campo musical. Essencialmente, o que essa discussão traz à tona - e que interessa particularmente a esta pesquisa - é o potencial de intervenção dos sujeitos nas estruturas de poder antidemocráticas a partir dos usos das tecnologias modernas, diante das limitações estruturais - materiais e simbólicas - dos agentes sociais.

Ao se defender a autonomia que o acesso às tecnologias de produção musical de baixo custo proporciona aos agentes do tecnobrega tem-se em mente que o modelo de negócios que essa cena musical coloca em operação inaugura, de fato, um caminho de produção alternativo a uma indústria em crise. Há que se considerar, nesse aspecto, o caráter libertário da assimilação tecnológica pelas populações periféricas, inclusive, no que diz respeito à geração de emprego e renda (Lemos; Castro, 2008). Da mesma forma – e, talvez, com ainda mais rigor, considerando os prognósticos de uma era digital paradisíaca, horizontalizada e democrática –, faz-se necessário analisar as culturas digitalizadas na sua práxis cotidiana, as "maneiras de fazer" [131](Certeau, 1990) dos sujeitos no processo de assimilação tecnológica e a repercussão (e o alcance) dessa "inclusão" no tecido social. Mais ainda levando-se em conta a natureza contraditória do objeto em questão.

Nesse sentido, deve-se lembrar que, apesar do impacto social e econômico do tecnobrega, sobretudo entre os anos 2005/2008, quando foram sistematizadas as fases

[130] Deve-se ressaltar que a música popular sempre esteve vinculada às tecnologias uma vez que a sua circulação depende de um poderoso aparato industrial voltado ao consumo de massa. O desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução de som ampliou o grau de circulação da música pelo mundo, contribuindo de forma progressiva para a criação de novos modelos de escuta (Trotta, 2008). As apropriações tecnológicas a que nos referimos aqui remetem ao uso da internet na criação, produção e circulação musical, com o auxílio das redes sociais digitais.

[131] Em uma analogia com a literatura, Michel de Certeau (1990) fala sobre esquemas de operações que diferenciam "estilos" ou "maneiras de escrever/fazer" que intervêm no campo que os regula e dele tira proveito, introduzindo novas regras, como uma espécie de jogo, aí instaurando a pluralidade e a criatividade. Essas maneiras de fazer, ou táticas, são relativas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias (p. 92).

de sua cadeia produtiva – gravar a música, jogá-la na pirataria, tocá-la na aparelhagem, agendar shows (etapa mais rentável desse ciclo) – o esquema de produção da cena parece ameaçado[132]. Se entre a metade dos anos 1990 e a metade dos 2000 a cidade de Belém teve um circuito rentável de bandas de bregapop e tecnobrega, hoje a cena é caracterizada pela produção de músicas feitas sob encomenda para fãs-clubes, festas de aparelhagem frequentadas por gangues rivais e pela tentativa, ainda insipiente, de tornar o tecnobrega rentável como estilo "cult" e segmentado para a classe média "alternativa".

> *A questão é que o descontrole de direitos autorais e patrimoniais, o acesso à tecnologia barata e o trafico de drogas promoveram uma espécie de regressão no tecnobrega. Ao ponto dele passar de um estilo de massas que tinha chances de sair do Pará a um som de nicho, que não cresce porque satisfaz uma camada muito pobre da população. Com o fim dos direitos autorais e patrimoniais houve um descontrole na produção, já que se tornou comum roubar e plagiar músicas. Com isso, houve uma saturação no mercado, que se agravou pelo acesso a tecnologia. Isso porque, a partir daí, fazer uma música se tornou fácil e (sobretudo) barato demais. Qualquer um passou a fazer música, as bandas pararam de lançar discos e o mercado foi se desfazendo. Hoje em dia se lança mais de 100 músicas por semana, a maioria dos músicos do bregapop e do tecnobrega esta desempregada ou vive de bicos e gigs e o estilo passou por uma perda progressiva de qualidade. Foram-se as melodias e os bons refrões, o tecnobrega virou o eletromelody, que se baseia apenas nas batidas, nas programações e nos gritos dos MCs* (CUNHA, 2011, informação verbal).

As perspectivas de análise das sociedades tecnológicas que consideram de forma excludente o imperativo tecnológico de dominação ou o caráter libertário de sua mediação se aproximam e se perdem nas armadilhas do paradigma essencialista/determinista já colocados em xeque pelos estudos críticos da tecnologia. Como fica claro na observação do tecnobrega, há avanços e recuos nesse processo de assimilação das ferramentas tecnológicas mobilizadas na produção cultural. Deve-se ter em mente, nesse sentido, que as transformações tecnológicas no contexto do capitalismo avançado ainda que não desfaçam as relações de poder e dominação situadas historicamente no percurso de desenvolvimento das sociedades modernas ocidentais, abrem novas possibilidades de agência e participação política incompatíveis com as previsões mais sombrias sobre o progresso tecnológico.

[132] Como visto na introdução deste trabalho, o problema da "decadência" do circuito tecnobrega não foi incluído no escopo desta pesquisa.

É em função da ambivalência da assimilação tecnológica na cena tecnobrega e mesmo da complexidade da ideia de tecnologia como ferramenta política que, nesta passagem, recorre-se aos pressupostos teóricos da filosofia da tecnologia no seu viés construtivista. Uma abordagem que se desloca tanto da celebração romântica dos novos aparatos tecnológicos, quanto do pessimismo heideggeriano diante de um eminente desastre técnico-científico-cultural. A contribuição do filósofo da tecnologia canadense Andrew Feenberg (1999) nessa direção é referencial. O autor se lança no esforço teórico de busca por uma modernidade alternativa à "sociedade unidimensional" e a sua "racionalidade instrumental" (Marcuse, 1991[133]), desenvolvendo conceitos como "racionalidade democrática" e "racionalização secundária", para apontar a possibilidade de ação política dos sujeitos nos processos de desenvolvimento tecnológico.

Com esse propósito, Feenberg parte das pressuposições de indeterminação tecnológica, mantendo distância das generalizações sobre os imperativos da tecnologia, a racionalidade instrumental, a eficiência e outras categorias que considera "abstratas", para destacar a possibilidade de participação dos indivíduos tanto no processo de criação do design de objetos, componentes e sistemas, quanto nas formas de uso das mercadorias tecnológicas. O autor também aponta, ao mesmo tempo, a existência de uma lógica própria à instância da produção dos dispositivos tecnológicos (a lógica da dominação), considerando as hegemonias, os regimes e códigos técnicos que naturalizam e impactam na construção do significado do acervo tecnológico colocado à disposição dos sujeitos-consumidores. Trata-se, portanto, de uma construção teórica que inter-relaciona perspectivas críticas distintas.

No momento em que a manipulação de ferramentas tecnológicas por sujeitos/grupos socialmente excluídos possibilita uma reapropriação dos meios de produção, e teóricos de vários campos e tradições da produção do conhecimento festejam a emergência de uma "nova economia" cujo motor são as novas tecnologias, o pensamento de Feenberg, ainda que não se atenha particularmente ao campo da produção artística, lança luz sobre a complexidade dos processos de participação/intervenção pública no desenvolvimento tecnológico e utilização dessas ferramentas. Assim, os argumentos desenvolvidos pelo autor são aqui mobilizados em um esforço de compreensão do alcance emancipatório da apropriação tecnológica pelos agentes do tecnobrega, considerando: 1) a dimensão intersubjetiva da circulação de um

[133] Original publicado em 1964.

conhecimento tecnológico mediado pela música; e 2) o impacto do acesso às tecnologias por esses agentes na construção de um novo paradigma crítico.

Extrapolando a discussão filosófica da tecnologia para a sua práxis – "As questões práticas da tecnologia não são decididas no campo epistemológico[134]" (FEENBERG, 1999, p. 14) -, Feenberg entende que tecnologia é forma de ação política, esfera comunicativa, campo de negociação onde haverá sempre lutas hegemônicas e agência[135]. Na esfera artística, especialmente no campo da produção musical, no qual as novas tecnologias desestabilizaram uma das mais estáveis indústrias culturais, o potencial libertário da mediação tecnológica é evidente. Da mesma forma, a ambivalência e as contradições dos processos de agenciamento, haja vista uma suposta "saturação" do mercado e as acusações de "domesticação" do tecnobrega a partir de sua inserção na mídia de massa: "*Se essa música não tivesse passado por um processo de adequação, de pasteurização, de uniformização ela jamais tocaria na TV*" (BURNETT, 2006, informação eletrônica). A circulação de construções discursivas dessa natureza, contudo, não desfazem as pistas que o tecnobrega oferece sobre a possibilidade de transformação (social e política) oferecida por uma cultura periférica digitalizada.

> Em Belém, até as bicicletas andam num ritmo diferente. Viradas ao avesso e transformadas em sound systems, as chamadas bikes despejam pelas ruas da cidade uma incrível mistura de música romântica de beira de estrada com eletrônica de fundo de quintal. Elas são apenas a ponta do iceberg de um cenário musical sem igual no Brasil, no qual a falta de recursos é incapaz de frear as mais criativas experiências com a tecnologia. Na capital paraense, o tecnobrega é o elo que une, há quase uma década, uma inusitada cadeia produtiva que se move independente do mercado fonográfico. São músicos, DJs, produtores, camelôs e aparelhagens - enormes equipes de som, que disputam a preferência popular em bailes que reúnem, semanalmente, cerca de dez mil pessoas (ALBUQUERQUE, C., 2010).

A análise do papel das tecnologias na cena tecnobrega precisa levar em conta que a apropriação dessas ferramentas por seus agentes, ainda que evidencie a extraordinária inventividade de músicos, DJs, produtores e artistas ao lidarem com a avalanche de informações e referências culturais que lhes chegam às mãos, não consegue subverter as relações de hierarquia e poder no interior dessa cena musical.

[134] Tradução livre do original: *Practical questions of technology are not decided on epistemological grounds*.
[135] Este texto considera as argumentações de Feenberg desenvolvidas em *Questioning Technology*, obra mais política de uma trilogia iniciada em 1991, com *Critical Theory of Technology*, e sequenciada com *Alternative Modernity* (1995).

Tome-se o exemplo das festas de aparelhagens[136], quanto maiores e bem equipadas, mais prestigiadas. A aparelhagem é um espetáculo sonoro-visual que demanda investimentos em tecnologia, daí porque a competitividade entre as aparelhagens é acirrada. Telões gigantes, televisores de plasma, câmeras que filmam e transmitem instantaneamente, equipamentos de iluminação e efeitos especiais, *skywalkers* (canhões de luz que se projetam no céu da cidade podendo ser vistos a quilômetros de distância), notebooks, são alguns dos recursos adquiridos na disputa pela preferência do público (Lemos; Castro, 2008).

É difícil não se impressionar com a pujança tecnológica das grandes aparelhagens, como a Superpop, que carrega em sua marca o mote "O águia de fogo", personalizado na figura do DJs Juninho, como se vê nas imagens do documentário *Brega S/A* (figuras 17 a 22):

Figura 17 – DJ Juninho
Fonte: *Brega S/A*

Figura 18 – DJ Juninho
Fonte: *Brega S/A*

[136] Até a explosão do tecnobrega, as festas de aparelhagem eram modestas, não repercutiam além dos limites da periferia onde eram montadas. As festas começaram a crescer nos anos 80, mas foi em meados da década de 90, com o investimento pesado nos equipamentos de som e iluminação, e a partir dos anos 2000, com o tecnobrega, que se transformaram em verdadeiros fenômenos populares. Atualmente, essas festas também se deslocam para bairros centrais da capital, embora este não seja o seu circuito mais comum.

Figura 19 – DJ Juninho
Fonte: *Brega S/A*

Figura 20 – DJ Juninho
Fonte: *Brega S/A*

Figura 21 – DJ Juninho
Fonte: *Brega S/A*

Figura 22 – DJ Juninho
Fonte: *Brega S/A*

As aparelhagens são movidas pelas leis da concorrência do mercado. Isso explica o fato de, apesar do segmento ser disputado por pequenas, médias e grandes empresas, os grandes investimentos em tecnologia estarem concentrados nas grandes aparelhagens, que representam apenas 4% do mercado e cujo ativo fixo é quase dez vezes maior do que o das pequenas[137].

> Assim, a tendência é se estabelecer um círculo vicioso em que os empresários investem mais em quem já tem maior prestígio, público e estrutura, contribuindo para a crescente concentração desse mercado (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 72-73).

Guerreiro do Amaral (2009) reforça a ideia de hierarquia falando sobre as diferenças materiais entre uma aparelhagem e outra; dependendo do tamanho da aparelhagem e do volume dos equipamentos, lembra o autor, o deslocamento de um bairro/cidade para outro/a é feito tanto por caminhões fechados com alta capacidade de carga, de propriedade das próprias aparelhagens, quanto por carroças e/ou pequenos veículos utilitários alugados.

> A competição é tão grande entre as aparelhagens que algumas enviam pessoas aos EUA só para comprar equipamentos de ponta – diz Giseli Vasconcelos, produtora-executiva do festival Art.Mov, de arte e tecnologia, que aconteceu recentemente em Belém. – Se uma aparelhagem apresenta uma novidade, as outras tentam superá-la na semana seguinte. Ninguém quer ficar atrás. São tantas luzes e sons em ação durante essas raves populares que não há como deixar de comparar as aparelhagens de Belém a naves espaciais, que pousaram ali, entre a selva e o rio (ALBUQUERQUE, C., 2010, informação eletrônica).

Em Belém, aparelhagem é um negócio de família. Geralmente, os DJs são filhos dos proprietários (ou os próprios), e os funcionários, familiares (Lemos; Castro, 2008). Além do aparato tecnológico, os investimentos também se concentram na logística das festas: promoção e divulgação dos eventos, vendas de ingresso, cachê dos artistas, encomendas de músicas etc. Os recursos vêm de fora. São os "festeiros", espécie de produtores executivos/empresários, que figuram como patronos das aparelhagens. Ou seja, há uma relação de dependência entre os grandes "equipamentos" e os seus investidores (Lemos, Castro, 2008), o que acaba contribuindo para o fechamento desse

[137] No documentário *Brega S/A* (Cunha; Godinho, 2009), o urbanista paraense Paulo Cal argumenta que as aparelhagens simbolizam potência e modernidade, o som grave pesado "machuca", e é com esse som que o público dança melhor, "se exibe". Para ele, as aparelhagens não são uma experiência cultural, mas um negócio altamente disputado.

segmento no circuito tecnobrega. É importante ressaltar, por outro lado, que o status das aparelhagens também está diretamente atrelado à popularidade dos DJs, invariavelmente associada a sua capacidade de inovação. Nesse aspecto, a inventividade desses agentes não exclui aqueles que ocupam as cabines de comando das pequenas e médias empresas. Assim, criatividade na cena também se torna critério de inclusão.

> Tarde de domingo no bairro do Icuí-Guajará. Atento, Dinho, o principal DJ da aparelhagem Treme-Terra Tupinambá, acompanha de perto a instalação de um display de leds. "Igual ao da Ivete Sangalo", faz questão de dizer. A inauguração do display é o grande evento do fim de semana para os fãs da aparelhagem. Desde o começo do ano, o Tupinambá atravessa uma crise de popularidade por conta do sucesso do Super Pop, aparelhagem rival que vem fazendo as apresentações mais concorridas da capital paraense. Comandado pelo DJ Juninho, que surge pendurado no grid de luz da aparelhagem e que "fuzila" o público, acionando samplers de tiro de metralhadora em um teclado midi (ver sequencia de imagens acima), o Super Pop fez as festas mais concorridas de 2007 e foi o campeão de músicas em sua homenagem. Em agosto, levou quase 10 mil pessoas a um clube na cidade de Marituba para a festa da Garota Pop Som, mistura de concurso de miss com show de tecnobrega. Enquanto isso, o Tupinambá foi perdendo público e tocando em lugares cada vez menores. Ao que parece, um display de led de última geração seria uma forma de reconquistar os fãs perdidos e reafirmar a aparelhagem como a maior e a mais sofisticada de Belém (CUNHA, 2008).

Assim, a despeito do caráter de "resistência" do seu circuito de produção e circulação, o tecnobrega parece perfeitamente ajustado ao ritmo da produção industrial de mercadorias culturais, que obedece à lógica industrial do capitalismo global. Não se está assumindo aqui a perspectiva adorniana de "desencantamento do mundo" operado pela razão instrumental, que seria responsável pelo esquematismo da produção cultural e a sua subordinação ao planejamento econômico (Adorno; Horkheimer, 2000, p. 183); ou à crítica ao desenvolvimento das sociedades modernas, na perspectiva distópica de Marcuse (1991) sobre o capitalismo tecnológico. A ideia aqui defendida é que as transformações culturais advindas com a mediação tecnológica geram novas relações de poder e dominação, geralmente ignoradas pelos entusiastas da democratização promovida pelas tecnologias.

Ressalte-se que, apesar da geração de negócios milionários na indústria do tecnobrega[138], o dinheiro gerado nessa indústria ainda se concentra nas mãos de uma

[138] Pesquisa da FGV/Overmundo/USP, já mencionada nesta tese, estima que o mercado das festas de aparelhagens movimenta R$ 3 milhões/mês, enquanto bandas e cantores movimentam R$ 3,3 milhões/mês, valor que circula de forma diluída nas mãos de centenas de artistas; A mesma pesquisa calcula que o valor total da estrutura de todas as aparelhagens seja de aproximadamente R$ 16,3 milhões.

elite integrada por festeiros e, em escala muito menor, donos de aparelhagens[139], enquanto as bandas reclamam dos baixos cachês, os músicos não escondem o desejo arrivista de ascensão social, e os produtores seguem vigilantes para não saírem de cena com a mesma velocidade dos *hits* que conseguem emplacar a cada semana. É verdade que, em função da própria natureza dessa cena musical, bandas e artistas – com autonomia para criar, gravar e colocar sua música em circulação – estabelecem uma rede de relacionamento e de produção capazes de abastecer o mercado com fôlego inesgotável, gerando novos nichos de consumo e integrando, dessa forma, uma cadeia produtiva efetivamente mais horizontal. Mas nem por isso livre de hierarquias.

> *O detalhe aqui é o seguinte: os festeiros é que fazem a festa. As aparelhagens cobram um cachê e esse festeiro ganha mais dinheiro do que os donos das aparelhagens, porque esses não sabem fazer a festa, ou têm medo de perder dinheiro... Tipo assim, a Super Pop vai animar uma festa na Cidade Folia e cobra um cachê de R$ 20 mil. Aí o festeiro ganha R$ 15 mil na sexta, R$ 20 mil no sábado, R$ 20 mil no domingo, R$ 12 mil na segunda. Então, para os festeiros, os R$ 70 mil que eles ganham por semana tá bom (risos)* (METRALHA, 2008, informação verbal).

Os agentes do tecnobrega têm consciência da volatilidade do esquema mercadológico que colocam em operação, e parecem à vontade diante da necessidade de permanente reinvenção para sobreviver e prosperar nessa cena. Donos de estúdios próprios – geralmente, um computador, uma mesa de som e um teclado a partir do qual manipulam as programações eletrônicas e os *loops* de bateria, como se verá adiante – produtores e artistas tiram proveito dessa autonomia de criação para garantir o ritmo de produção. Mas, se para eles, o domínio das tecnologias de composição e gravação é requisito indispensável, seu grande desafio é abrir múltiplas frentes de atuação, como o DJ Dinho, que além de atuar na Treme Treme Tupinambá, é um dos maiores sucessos midiáticos da periferia de Belém[140], e o DJ e produtor Beto Metralha, referência desde

---

O volume mensal de shows de bandas e cantores é 1.697, enquanto as aparelhagens realizam aproximadamente 4.298 festas.

[139] A mesma pesquisa apontou que 84% dos donos das aparelhagens exercem outras profissões, não necessariamente relacionadas ao tecnobrega (Lemos; Castro, 2009). Estes autores também ressaltam que muitas aparelhagens, em função da necessidade de renovação permanente, mantêm dívidas com os festeiros, gerando uma concentração de renda ainda maior nas mãos dos investidores.

[140] Ele grava o programa *Na Freqüência da TV*, exibido aos sábados em uma emissora de televisão local, em um estúdio improvisado, com um único ponto de luz. É ele quem cuida da direção de câmera e até dos figurinos dos artistas que se apresentam. É uma espécie de "faz tudo" do programa, improvisando comentários sobre as festas recentes, mandando recados para a audiência e chamando as reportagens. Dinho é um sucesso na cidade desde 2004.

os primeiros momentos do tecnobrega[141]. Nesse cenário, o domínio das ferramentas tecnológicas é essencial, uma vez tratar-se de um conhecimento que se renova e se reproduz na velocidade dos sucessos consagrados pelo público. Não garante, entretanto, a longevidade na cena nem tampouco a subversão das hierarquias que estruturam o negócio do tecnobrega.

4.2 Tecnologia e poder: uma via de mão dupla

O esforço de apreensão do lugar da tecnologia na produção cultural contemporânea, especialmente nos processos de criação e circulação musicais, revela-se mais produtivo quando parte da observação das transformações operadas pela tecnologia como projeto histórico-social, para muito além daquilo que se convencionou chamar "novas tecnologias". Retoma-se aqui, nesse sentido, alguns postulados teóricos sobre a sociedade capitalista moderna, desenvolvidos a partir da ideia de "progresso tecnológico" que com ele trouxe o conceito de racionalização (Weber, 2001[142]) e novas formas de organização social. Deve-se lembrar que a teoria da racionalização de Max Weber é a expressão máxima do pessimismo que dominou o pensamento crítico da modernidade ao longo do século XX, e a partir da qual conceituações não deterministas do advento tecnológico tomaram forma.

Weber apontou a emergência da burocratização na vida social, com base no cálculo e no controle; a escravização da sociedade pela racionalização; a transformação dos sujeitos em figurantes do maquinário social, objetos do controle tecnológico. A tecnocracia se firma então como representação da racionalidade instrumental na esfera técnica, assumindo a existência de imperativos tecnológicos que precisam apenas ser reconhecidos para que a sociedade seja administrada como um sistema. Para Weber, a progressiva racionalização da sociedade é atrelada à institucionalização do desenvolvimento técnico-científico, na medida em que a tecnologia e a ciência permeiam as instituições e as transformam.

[141] Com um computador Pentium 100 e programas piratas, Beto Metralha produziu e gravou o disco de estreia da banda TecnoShow. Com o dinheiro que ganhou com o grupo, montou um modesto estúdio nos fundos de sua casa, no bairro do Jurunas. Deixou a banda e começou a atuar como produtor. É no estúdio de Beto Metralha que o DJ Dinho, seu parceiro, grava o programa *Na Freqüência da TV*. O estúdio hoje tem um ambiente para gravação de música e outro, equipado com uma ilha de edição, onde Beto Metralha edita o programa de Dinho e comerciais para televisão.
[142] Original publicado em 1904.

Em oposição a essa interpretação da sociedade moderna, uma crítica de cunho marxista, entre as décadas de 1960/1970, passa a reivindicar uma ruptura com o determinismo tecnocrático, levando as discussões sobre tecnologia e progresso para a arena política. Influenciados pelo substantivismo[143], Marcuse e Foucault estão entre os mais combativos críticos das ideologias científicas e do determinismo tecnológico na formação das hegemonias modernas, abrindo espaço para a reflexão filosófica sobre o controle social no desenvolvimento tecnológico. Marcuse entende que o que Weber chama de racionalização representa não a racionalização em si, mas algo que, em nome da racionalização, encerra uma forma desconhecida de dominação política:

> A teoria de Weber sobre o valor intrínseco da liberdade, ou da neutralidade ética da ciência, revela-se o que ela é na prática: uma tentativa de fazer a ciência "livre" para aceitar avaliações obrigatórias que são impostas de fora[144] (MARCUSE, 1968, p. 202).

O maio de 1968 francês e as discussões que dividiram ambientalistas no início dos anos 1970 são exemplos importantes da virada na abordagem liberal à tecnologia para uma perspectiva crítica de reivindicação do controle democrático na definição e direcionamento do progresso (Feenberg, 1999). Antiessencialista, essa perspectiva dá conta dos significados que estão por trás das escolhas tecnológicas. Como não possuem valor em si, as tecnologias são utilizadas como meio de dominação nas sociedades capitalistas, mas carregam um potencial de autonomia que pode ser instrumento de liberação. Aqui repousam duas premissas: a relação entre meios e fins, e a natureza de contingência do processo de desenvolvimento tecnológico. Mais do que instrumental, tal abordagem é estrutural, uma vez que as tecnologias resultam de processos sociais, são produto da construção social.

> Eu chamo a disponibilidade da tecnologia para desenvolvimentos alternativos com consequências sociais diferentes a sua ambivalência. O que está em questão na ambivalência da tecnologia não é apenas o alcance limitado ou os usos encorajados por qualquer design

[143] O substantivismo recusa a noção de tecnologia como algo neutro, livre de valor. Tecnologia possui substância (o poder), caráter moral (a racionalidade instrumental) e lógica própria (é algo que está acima de consideração, independente do fato de ser boa ou má, útil ou sem utilidade). Nesse sentido, a substância da tecnologia é a da homogeneização, estandartização e universalização.

[144] Tradução livre do original: *His (Weber´s) theory of the intrinsic value-freedom, or ethical neutrality of cience reveals itself as that which it is in pactice: an attempt to make science "free" to accept obligatory valuations that are imposed from the outside.*

> tecnológico dado, mas a gama de efeitos de todos os sistemas técnicos[145] (FEENBERG, 1999, p. 7).

Assim como na distopia crítica de autores como Marcuse e Foucault, Andrew Feenberg reconhece o caráter ideológico – por isso mesmo político – da tecnologia, vislumbrando a possibilidade de intervenção democrática na esfera pública em um campo concebido como exclusivamente técnico. Ele afirma que a correlação entre desenvolvimento tecnológico e distribuição social de poder não é de mão única, e que a ambivalência da tecnologia pode ser compreendida a partir de dois princípios antagônicos: a) a manutenção de hierarquias – a hierarquia social pode ser preservada e reproduzida na medida em que uma nova tecnologia é introduzida à sociedade – o que explicaria a extraordinária continuidade de poder nas sociedades capitalistas avançadas, possibilitando as estratégias de modernização tecnocráticas, apesar das enormes mudanças técnicas; e b) a racionalização democrática – as tecnologias podem ser usadas para enfraquecer as hierarquias sociais existentes ou, ao menos, forçá-las a considerar necessidades até então ignoradas. O tecnobrega figura claramente como exemplo do segundo princípio.

> *O Pará é o único lugar que encontrou uma forma de trabalhar lado a lado com a pirataria. A gente faz as músicas, dá para os caras [...] A pirataria é muito forte, não tem como combater [...] você foi na Super Pop ontem? Pois já saiu o CD daquela festa. Se você for no centro, já tem o CD* (AMARANTOS, 2008, informação verbal).

> O tecnobrega vive de acordo com as suas próprias regras. A principal delas, ser um estilo musical que se estabeleceu como segmento de mercado sem o apoio de grandes gravadoras, estações de rádio ou emissoras de televisão. Para vender sua música, nada do aparato comumente utilizado pela indústria do entretenimento, apenas as aparelhagens de som e os camelôs que vendem discos piratas no centro da cidade (GREENVISION, 2009, informação eletrônica).

A racionalização democrática defendida por Feenberg tem como lastro o programa construtivista desenvolvido no campo da sociologia do conhecimento que considera o conhecimento não científico, independente de sua verdade ou falsidade, desafiando a premissa das teorias científicas. Nessa perspectiva, a racionalidade não se

[145] Tradução livre do original: "*I call the availability of technology for alternative developments with different social consequences, its ambivalence. At stake in the ambivalence of technology is not merely the limited range or uses supported by any given technical design, but the full range of effects of whole technical systems*".

constitui como um domínio separado e independente da atividade humana. Aplicada aos estudos da tecnologia, tal abordagem nega a noção de que o critério racional de eficiência tecnológica seja suficiente para o sucesso de algumas inovações e o fracasso de outras. O argumento construtivista é de que a escolha entre um ou outro sistema tecnológico não depende de sua eficácia técnica, mas de sua adequação aos interesses e crenças de diversos grupos sociais que influenciam no desenvolvimento dos aparatos tecnológicos, o que Pinch e Bijker (1987) chamam de "flexibilidade interpretativa" (p. 40).

> Entender esses processos pode nos ajudar a criar diferentes ou melhores tecnologias. Entende-los pode então permitir que nós vejamos que nossas tecnologias não precisam ser necessariamente do jeito que elas efetivamente são[146] (BIJKER; LAW, 1994, p. 4).

Feenberg se coloca contra duas crenças deterministas arraigadas no imaginário coletivo de gerações em relação ao progresso – crenças essas admitidas até por críticos ferrenhos do progresso tecnológico como Heidegger e Ellul. A primeira afirma que as necessidades técnicas ditam os caminhos do desenvolvimento; a segunda, que esse caminho é descoberto através da eficiência. O determinismo, argumenta Andrew Feenberg, é baseado em premissas lineares de progresso porque pressupõe que o progresso técnico é originado dos níveis mais baixos de desenvolvimento para os mais altos. Nessa lógica, o desenvolvimento seguiria uma sequência de estágios necessários. Assim, o determinismo tecnológico afirma que as instituições precisam se adaptar aos imperativos da base tecnológica, o que implica na relação de correspondência entre as tecnologias e as estruturas institucionais universais, de escopo planetário.

Em uma sociedade na qual o determinismo se coloca como obstáculo à democracia, pondera o autor, o indeterminismo se transforma em ferramenta política. Como analisar uma tecnologia sem considerar as escolhas e implicações políticas que se escondem na "caixa preta"[147] dos processos de desenvolvimento tecnológico? Como ignorar os complexos mecanismos de negociação entre os grupos sociais envolvidos

---

[146] Tradução livre do original: "*Understanding these processes might help us to create different or better technologies. Understanding them would allow us to see that our technologies do not necessarily have to be the way they actually are*".

[147] Diversos autores construtivistas falam sobre a "caixa preta" do desenvolvimento tecnológico referindo-se ao que é mantido em segredo. A tecnologia, dizem, é produto do conflito, da diferença e da negociação, devidamente "abafados". Ao final de cada etapa de criação de uma tecnologia, há a acomodação (Bjiker, Law, Johnson, Feenbergl).

nesses sistemas, os seus momentos de instabilidade antes da fase de estabilização, de "*closure*" (Johnson, 1988). É nesse contexto que Feenberg aponta a necessidade de se considerar dois princípios opostos: o desenvolvimento tecnológico não é linear, mas se dá em várias direções; o desenvolvimento social não é determinado pelo desenvolvimento tecnológico, dependendo tanto de fatores técnicos quanto sociais.

> Se a tecnologia possui muitas potencialidades inexploradas, nenhum imperativo tecnológico dita a hierarquia social corrente. Antes, tecnologia é um espaço de lutas sociais, nas palavras de Latour, "um parlamento de coisas" na qual existem alternativas políticas[148] (FEENBERG, 1999, p. 83).

Sob a perspectiva do social construtivismo, os filósofos da tecnologia apreendem as práticas tecnológicas por um viés mais politizado, ressaltando a possibilidade de agência na engrenagem técnica do capitalismo. Entende-se aqui que tal abordagem lança luz sobre o objeto de pesquisa desta tese, embora seja necessário reconhecer que os princípios antagônicos do empreendimento tecnológico – a manutenção de hierarquias e a racionalidade democrática – estejam situados em uma tênue posição fronteiriça na cena tecnobrega, como será visto ainda neste capítulo.

4.3 Novos paradigmas econômicos

As argumentações de Feenberg são desenvolvidas à luz das reflexões normativas sobre o desenvolvimento tecnológico no campo da filosofia, mas o conceito de racionalização democrática encontra ressonância em outros campos da produção do conhecimento, sobretudo em autores que se mobilizam na defesa da intervenção democrática nas estruturas de poder, em oposição à administração técnica das sociedades modernas. A racionalização democrática parece operar, por exemplo, na argumentação de autores filiados às chamadas teorias pós-industriais, que se lançam na defesa de uma "nova economia" (Anderson, 2006; Cocco; Silva; Galvão, 2003; Herschmann, 2007), ou na obra dos que advogam em nome do "capitalismo do conhecimento" (Corsani, 2003).

À luz da filosofia da tecnologia, é importante ressaltar que o tecnobrega não possui uma essência progressista, nem parece ter a intenção de posicionar-se contra ou evadir-se da cultura institucional, ainda que reaja contra as pressões homogeneizantes

da sociedade de massa, vide o mercado informal no qual opera. Se tal atuação garante uma "cidadania cultural" (Morley, 2006)[149] aos protagonistas desta cena, é relevante o fato de que, antes de estabelecer qualquer tipo de resistência à cultura dominante, o tecnobrega cria táticas (Certeau, 1980) para lidar com ela.

> *Não acredito em resistência (no tecnobrega). O discurso político dos artistas é interessante: a gente sabe se divertir, é a política da pista de dança. Não existe discurso político. Lembre-se de Os Embalos de Sábado a Noite, o discurso político que existia era o povo super fodido, que vivia de subemprego ou no desemprego, e que, na pista de dança, achava o orgulho próprio perdido. Acho que isso é válido para toda cena da poeira* (ARAGÃO, 2008, informação verbal).

O depoimento de Hélder Aragão (DJ Dolores) sobre o que acredita ser a natureza "política" do tecnobrega reforça a percepção dos ganhos que os agentes dessa cena podem obter em função das circunstâncias. Trata-se do "cálculo" que define, nos termos de Michel de Certeau (1980), o caráter volátil e localizado das táticas, que operam, segundo o autor, de maneira distinta das estratégias[150]. O "jogo de ocasião" do tecnobrega – "O que ela (a tática) ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões" (CERTEAU, 1980, p. 47) – está relacionado à cadeia produtiva dessa expressão musical: "*O tecnobrega nunca vai ser música do passado; quando ele passar, vai passar mesmo*" (palavras do DJ Dinho, no documentário *Brega S/A*, 2009). Uma vez que essa música está situada no contexto dos nichos de mercado abertos com a difusão das chamadas novas tecnologias da comunicação, e que a sua validação está relacionada à reconfiguração das indústrias culturais globais, entende-se necessário olhar a engrenagem de produção desse circuito considerando alguns pressupostos da teoria econômica e das teorias pós-industriais.

Sabe-se que a circulação livre do tecnobrega – a pirataria consentida – funciona como lugar de valoração dessa música (Gabbay, 2007), a partir do qual as bandas arregimentam público para seus shows e apresentações em festas de aparelhagem, de onde efetivamente retiram os seus cachês. O tecnobrega pode ser descrito, nessa

---

[148] Tradução livre do original: "*If technology has many unexplored potentialities, no technological imperatives dictates the current social hierarchy. Rather, technology is a site of social struggle, in Latour`s phase, a "parliament of things" on which political alternatives contend.*

[149] Para este autor, nas microinstâncias da esfera privada podem ocorrer transformações em atitudes "pré-políticas" no campo da cultura, e é através do consumo midiático que tais atitudes podem adquirir formas negociadas ou subversivas.

[150] Para Certeau (1980), as estratégias estão circunscritas a um lugar próprio e, por isso mesmo, são capazes de servir de base à gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. Esse é o modelo estratégico da racionalidade econômica, política e científica (p. 46).

perspectiva, como um fenômeno típico da cauda longa (*long tail*),[151] termo cunhado pelo jornalista e pesquisador norte-americano Chris Anderson (2006), um dos defensores mais celebres do *open business*, que, inclusive, inclui o fenômeno paraense do tecnobrega em suas análises. Em sua celebração a emergência dessa nova economia, Anderson (2006) aconselha a não subestimar o poder de milhões de "amadores que possuem as chaves da fábrica" (p. 58), referindo-se a democratização dos meios de produção, como se finalmente a economia tivesse alcançado o ideal marxista de sociedade livre da divisão social do trabalho – nesse tocante, parece próximo do "populismo cultural reciclado" de que fala Curran (2007).

Em seus argumentos, sustentados por exemplos que vão do fenômeno wikipedia ao mercado editorial amador, passando pelas indústrias fonográfica e audiovisual, Anderson ressalta que, além da democratização dos meios de produção – que habilita qualquer pessoa a fazer o que há até pouco tempo apenas uma elite cultural estava autorizada - a cauda longa é movida por duas outras grandes forças: a democratização dos meios de distribuição e a compatibilização entre oferta e demanda. Como modelo de cauda longa, o tecnobrega consegue romper a invisibilidade a que se via fadado no mercado de música institucional nacional, e revela-se como nicho mercadológico altamente lucrativo, ainda que isoladamente, na maioria das vezes, bandas e artistas da cena não consigam ir além das fronteiras dos subúrbios de Belém.

A eficácia do sistema de produção, distribuição e consumo das mercadorias da indústria do entretenimento, na cauda longa, subverte a lógica dos mercados *mainstream* porque alicerçados em novas redes sociais e de negócios, o que pode ser facilmente identificado na cena tecnobrega paraense, onde produtores, DJs e artistas têm canal direto com os chamados *pirateiros*, reprodutores não autorizados que garantem a circulação de CDs e DVDs no mercado informal[152]. É a inventividade dessa rede, aliás, que garante ao tecnobrega o seu capital simbólico[153], intrinsecamente relacionado à sua

[151] A economia da cauda longa, dito de forma simplificada, aponta o valor de produtos que vendem pouco, isoladamente, mas que somados, superam os números dos *best sellers*. O autor fala sobre o poder da produção da cultura de parcerias e da ascensão da cultura paralela massiva: saem de cena os consumidores passivos, entram os produtores ativos. Refere-se, especificamente, a infinidade de opções de consumo (e produção) cultural colocadas à disposição pela Internet (Anderson, 2006). O tecnobrega, por sua vez, somente desponta como negócio milionário considerando os números que movimenta em termos gerais. Isoladamente, músicos e produtores tiram rendimentos modestos de sua música.

[152] É importante ressaltar que, em função de a pirataria constituir-se como crime, o acesso aos *pirateiros* não é aberto a todos os agentes desse circuito; trata-se de um tema tabu mesmo nas abordagens mais informais (Lemos; Castro, 2008).

[153] O capital simbólico do tecnobrega não "duplica"as diferenças econômicas (Bourdieu, 2005), ao contrário, cria outra lógica de distinção, desatrelada do popular massivo.

cadeia produtiva como um modelo de negócio que, mais do que uma simples assimilação de formas culturais globais, corrobora a construção de novas formas culturais periféricas ocidentais. Não é por acaso a presença do tecnobrega no documentário *Good Copy, Bad Copy*, produção dinamarquesa dirigida por Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke (2007), que mostra a tensão entre diferentes manifestações culturais ao redor do Globo e o atual modelo de direitos autorais.

O filme, exibido pela emissora estatal Danish Broadcasting Corporation e disponibilizado para download na internet[154], explica, sob diferentes pontos de vista, os entraves legais do *copyright*, dos licenciamentos, da cultura dos remixes e *samplers*, entrevistando nomes tão distintos quanto o produtor paraense Beto Metralha (figura 23) – que assina uma "parceria" musical, via internet, com o cultuado DJ Girl Talk, que remixa a versão tecnobrega do *hit Crazy*, de Gnaris Barkeley – e o presidente da *International Federation of the Phonografic Industry* John Kennedy. Acadêmicos, advogados, executivos, artistas, produtores e entusiastas do *copyleft* são ouvidos pelos diretores, que mostram a pirataria de discos na Rússia, a indústria cinematográfica da Nigéria, a história do site sueco *Pirate Bay* e os cada vez mais populares mercados de nichos como o tecnobrega e o funk carioca. No documentário de 58min30, o tecnobrega ocupa quase 30 minutos da edição.

[154] No endereço www.goodcopybadcopy.net.

Figura 23 – Cena do Filme Good Copy Bad Copy
Fonte: Cena do filme *Good Copy Bad Copy*

Na análise da *cauda longa* empreendida por Chris Anderson, a ênfase é dada a ilimitada possibilidade de escolhas – de informação, de serviços, de produtos, de bens simbólicos, de ferramentas - que a internet oferece aos sujeitos, tornando meros consumidores em consumidores-produtores, capazes de abrir novos e vigorosos nichos de mercado, a partir de suas próprias demandas. O autor trata genericamente de uma produção cultural "periférica" em relação ao cânone cultural central hegemônico, festejando entusiasticamente a autonomia que as novas tecnologias oferecem aos indivíduos, mas não analisa, entre outras questões, as especificidades das mercadorias culturais produzidas por sujeitos socialmente marcados, que buscam algum tipo de mobilidade social nessa produção. Nesse sentido, ao observar o tecnobrega sob a perspectiva da economia da cauda longa, é preciso considerar que a lógica do lucro continua operando na base de produção dessa música, embora estrategicamente seja mais importante priorizar a sua circulação, independente do lucro imediato.

Trata-se sim de um mercado estruturado de forma hierárquica, com base na divisão social do trabalho, mas se a segmentação é intrínseca aos mercados, o tecnobrega tem como grande trunfo a sua consistente rede de relações sociais, que permite, apesar das hierarquias, a existência de um esquema de produção mais inclusivo, além, é claro, de boas doses de inventividade e persistência.

> Muitos questionam que o tecnobrega não subverte a lógica do mercado, mas não vejo como mal absoluto. A questão é se é mais concentrado ou menos concentrado, mais desigual ou menos desigual, mais flexível ou menos flexível. As gravadoras não lançam mais os novos artistas, há algum tempo já. E essa rede cria e permite o acesso, a distribuição. Com a rede do tecnobrega, os gargalos deixam de existir (DORIGATTI, 2010, informação eletrônica).

É interessante observar que é o próprio mercado – o sucesso ou fracasso de uma música que chega ao público sem a mediação de gravadoras ou do aparato midiático formal – que cria gargalos "naturais" na cena tecnobrega. A inovação é regra para quem quer sobreviver no negócio. Nesse sentido, o tecnobrega também pode ser observado à luz do chamado capitalismo cognitivo, apontado por diversos autores como mola

propulsora da economia pós-industrial, centrada nas novas ferramentas tecnológicas e no conhecimento humano[155] (Cocco; Silva; Galvão, 2003).

> *Tu queres virar uma cantora de tecnobrega? Então monta uma banda nova [...] Se daqui a cinco meses essa banda acabar, monta uma nova [...] Tem que matar um leão todo dia porque todo mundo faz de tudo para criar uma novidade* (AMARANTOS, 2008, informação verbal).

Ainda que o atributo da inventividade na economia esteja intrinsecamente relacionado à ideia do lucro como uma espécie de "prêmio", concebida, portanto, no âmbito da produção (a empresa é o centro do processo inovador, lugar de acumulação de conhecimentos), pesquisas recentes vêm enfatizando o fato de que as inovações não estão necessariamente atreladas aos aspectos tecnológicos nem acontecem apenas nos laboratórios de pesquisa. É com base nessa noção de "transbordamento" do lugar de produção de riquezas e sua circulação (as externalidades) que se fundamenta o paradigma do capitalismo cognitivo (Corsani, 2003).

Antonella Corsani argumenta que a hipótese do capitalismo cognitivo tem como base a dupla especificidade do conhecimento e do sujeito que o produz, traços fundamentais do trabalho no pós-fordismo: a relação homem/máquina e a evolução dessa relação. Explica que as formas de divisão e organização do trabalho que caracterizam as tecnologias mecânicas têm por princípio a especialização da máquina (a heterogeneidade das máquinas em oposição ao trabalho físico homogêneo). O trabalho nessa máquina é esvaziado de qualquer especificidade, uma vez que é separado do conhecimento. No capitalismo cognitivo é a economia do sujeito criador que está em jogo, não mais a cooperação passiva e estática do universo de Smith-Taylor; a cooperação, no caso, não se fundamenta mais na divisão social do trabalho, mas na potência criativa da cooperação social, que não se submete à hierarquia das fábricas, e que articula conhecimentos abstratos aos conhecimentos tácitos.

> As NTIC (Novas Tecnologias da Informação e Comunicação) constituem, com efeito, uma verdadeira ruptura na história das técnicas, pois se apoiam em uma dissociação entre a máquina (*hardware*) e seu programa (s*oftware*). Essa maleabilidade dos instrumentos, cujo uso transforma o programa de funcionamento, abre a perspectiva de uma reviravolta na relação homem/máquina: a "metamáquina" é desespecializada, homogênea (na heterogeneidade dos seus componentes interconectados: redes, periféricos, etc.), ao

[155] A maioria dos trabalhos produzidos nesse sentido baseia-se na abordagem evolucionista ou neo-schumpeteriana, fundamentada na obra do economista J.Schumpeter (1883-1950).

> passo que o trabalho se transforma em criação de usos. O computador individual não tem função predeterminada. Como metamáquina, o PC em rede é literalmente uma caixa vazia: a metamáquina não tem mais função nem valor-unidade em si, apenas a maneira como é aplicada e o uso que dela se faz lhe conferem função e utilidade (CORSANI, 2003, p. 22).

É importante ressaltar, nesse contexto, que as novas tecnologias são ao mesmo tempo ferramentas de consumo e de trabalho que impulsionam de maneira única os processos de inovação – colocando em xeque os pressupostos teóricos da economia política que separam produção e consumo. A ideia defendida por esses autores é que o tempo do consumo (de serviços, de bens materiais e simbólicos) e do lazer são tempos de aquisição e produção de conhecimentos produzidos individual e coletivamente no âmbito das redes (CORSANI, 2003, p. 26). O espaço da vida social é, nesse sentido, o grande laboratório do pós-fordismo. A produção do conhecimento pelo conhecimento, desmaterializado, só tem valor na troca, na difusão – é para frear a sua socialização que intervêm os direitos sobre a propriedade intelectual – e é esse processo de permanente aporte criativo que enriquece os processos de difusão/socialização desse conhecimento.

No que diz respeito especificamente à indústria da música, Herschmann (2007) lembra, seguindo teóricos como Pine e Gilmore (2001), que as novas redes de produção e circulação de bens culturais, com suas possibilidades de manobra e relativa autonomia, vêm reconfigurando a indústria fonográfica no Brasil e no mundo. Situa esse momento de reestruturação de mercado no contexto da comoditização[156] da economia, defendendo a ideia de que "as emoções e sensações" das execuções musicais ao vivo vêm crescendo de importância dentro da indústria da música em função do seu valor de mercado (a "economia da experiência" de que tratam Pine e Gilmore).

Herschmann (2007) parte da premissa de que os investimentos estão direcionados para uma dimensão imaterial de produtos e serviços nessa fase de "transição do capitalismo" (p. 177), argumentando que a lógica de operação da indústria da música hoje é concebida com uma dinâmica mais flexível, de cunho pós-fordista (Negus, 2005; Lasch; Urry, 1994). Nessa direção, corrobora a ideia de consolidação de uma nova economia, caracterizada "pela aplicação da informação e do conhecimento na

[156] O processo de comoditização, expressão derivada da ideia de commodities (bens extraídos da natureza, que não passam por transformações profundas na indústria, e que ganham a forma de mercadorias de baixo valor no mercado), refere-se à perda de valor que produtos ou serviços podem sofrer em função da concorrência de mercado. Herschmann afirma que a Internet é hoje a maior força de comoditização do planeta, uma vez que possibilita ao consumidor comparar preços e tipos de produtos, o que aumenta ainda mais a competitividade entre as empresas (Herschmann, 2007).

busca de geração de valores agregados associados aos produtos e serviços, produzindo importantes reflexos nos processos produtivos e operações comerciais" (Castels *apud* Herschmann, 2007). Para Herschmann, ainda que não constitua transformações no paradigma do capitalismo industrial, o chamado capitalismo do conhecimento – capitalismo cognitivo – compreende a passagem de uma lógica da reprodução para a inovação; de um regime de repetição para a invenção (Corsani, 2003). Dinâmica que se revela na "fala" dos agentes do tecnobrega:

> *Nessa deles (os produtores do tecnobrega) montarem estúdios próprios, pensei: "vou ter que me virar". Como estava na Tupinambá, falei pro Dinho (DJ), "vamos colocar imagens nas aparelhagens?" Eu já tinha visto nas bandas, o cara botava o projetor, as bandas tocando... Falei: "A gente vai fazer igual a essas bandas, botar as logomarcas, e aí ele gostou. Ele veio com uma aparelhagem nova com cinco projetores, e aí a coisa pegou, todas as aparelhagens vieram atrás, uma depois da outra* (METRALHA, 2008, informação verbal).

A sociologia econômica também lança luz sobre esse novo paradigma tecnológico, largamente mobilizado na observação de fenômenos culturais mediados pelas novas tecnologias. Ronaldo Lemos e Oana Castro (2008) utilizam esse lastro conceitual em oposição às teorias econômicas *mainstream*, como a neoclássica, que pressupõe a aplicação dos direitos de propriedade como garantia de retorno de investimentos, e da Escola de Frankfurt, que enfatiza a concentração do capital e a perda da autonomia da produção cultural, em sua total submissão à lógica mercantil, enfatizando a inserção dos mercados na vida social; ou seja, mercados são sempre estruturas sociais – o que parece uma maneira diferente de constatar a penetração do domínio tecnológico na vida cotidiana, ou a inextrincável relação homem X máquina.

Lemos e Castro relacionam a expansão do tecnobrega à flexibilização das regras formais do direito de propriedade, destacam seu sistema de distribuição descentralizado, sua produção de baixo custo e o acesso irrestrito às suas obras; não negam, contudo, a existência de normas nesse circuito, uma vez que consideram falsa a oposição entre a formalidade, dominada por interesses econômicos e movida pelo lucro, e a informalidade livre[157]. Defendem a originalidade e eficácia do mercado do tecnobrega, e o fato de que, apesar das relações de hierarquia, essa rede oferece possibilidades de acesso mais aberto, permitindo "o aproveitamento de talentos e habilidades locais em

[157] Os autores argumentam que o tecnobrega opera simultaneamente na formalidade, com algumas aparelhagens e festeiros, e, na informalidade, no âmbito da produção e circulação dessa música (2008).

atividades produtivas", o que, segundo os autores, favorece "o critério da eficiência no uso social dos fatores disponíveis" (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 192). O que é um fato. Mas é interessante observar que, ainda assim, os autores se interrogam sobre o potencial de afirmação sólida do tecnobrega no mercado formal, e a existência ou não de um potencial inclusivo e descentralizador que permita arranjos mais equilibrados no negócio dessa música.

4.4 Margens de manobra

Não há como ignorar a natureza democrática de uma sociedade baseada no conhecimento, ou a perspectiva de reorganização social que surge com os novos sistemas de comunicação e informação e a sua conectividade – a partilha de funções cognitivas otimizadas pelos sistemas técnicos de que fala Lévy (2000); ou mesmo o fato de os estoques de conhecimento disponibilizados hoje pelas redes funcionarem como "armas de enfrentamento político", uma vez que invertem as unidades de transferência e gestão desse acervo (Maline, 2003). Não há dúvidas, portanto, quanto o potencial libertário da difusão do conhecimento técnico. Mas tampouco é possível ignorar o fato de que o controle da infraestrutura do sistema de acesso a esse conhecimento continua nas mãos de megagrupos mundiais; o que, se não compromete a ideia de uma economia da informação baseada na livre circulação dos capitais técnico, cultural e social (Lévy, 2000), coloca em evidência a hegemonia do capital financeiro e o controle que o mesmo exerce sob as representações simbólicas[158].

Com base em outros argumentos, Feenberg corrobora essa ideia ao afirmar que o pensamento hegemônico, já naturalizado na vida social, encontra seu correspondente na racionalização tecnológica, considerando, assim como o faz Latour (1988), que as normas sociais também se estabelecem através do aparato tecnológico. Não por acaso, quando disponibilizadas à sociedade, as tecnologias oferecem uma validação material da ordem social dominante, graças aos códigos técnicos que descrevem os objetos tecnológicos de acordo com o significado social que estes adquirem e que são invisíveis

[158] São megaempresas com sedes em países dominantes que controlam os eixos da comunicação, da informática, da engenharia genética, da manipulação financeira etc. O sistema que se tornou o eixo das transformações tecnológicas mantém-se nas mãos de uma elite que manipula os símbolos em favor dos lucros (Dowbor, 2002). Da mesma forma, é possível lembrar aqui debates recentes em torno da universalidade e independência da internet, no momento em que: 1) governos estão desenvolvendo tecnologias de bloqueio de conteúdos; 2) Grandes companhias de Tecnologia da Informação começam a

porque parecem autoevidentes, de modo que cada nova instância tecnológica conforma códigos técnicos já conhecidos, a fim de que novas ferramentas sejam identificadas e aceitas. Feenberg (1999) admite que o discurso tecnocrata ainda é forte nos estudos da tecnologia, levando em conta o lugar único da *expertise* na administração das sociedades modernas, mas afirma que o "triunfo da tecnocracia" foi abafado pelos movimentos sociais dos anos 1960, com o redirecionamento da critica à exploração econômica para a critica à dominação tecnológica. Agora, para o autor, é preciso ir adiante.

> Os tempos mudaram. Há certa continuidade nos temas dos movimentos políticos contemporâneos que ainda mantêm o foco na raça, no gênero e no ambientalismo, mas o ativismo hoje é de longe mais modesto em suas ambições. Nós fomos levados a reconhecer a política em intervenções menores na vida social, às vezes chamada "micropolíticas", uma política situacional baseada em conhecimento e ação locais. A micropolítica não possui uma estratégia geral nem oferece um desafio global à sociedade. Ela envolve atividades diversas mas convergentes, com impactos subversivos de longo-prazo. Essa abordagem é particularmente relevante na esfera técnica onde é difícil conceber estratégias totalizantes de mudanças[159] (FEENBERG, 1999, p. 104).

Nesse contexto, as tensões que emergem na sociedade contemporânea precisam ser apreendidas sob a ótica daqueles indivíduos que estão imediatamente engajados nas atividades mediadas pela tecnologia, e que são capazes de compreender as potencialidades suprimidas pela racionalidade tecnológica. É isso que Feenberg chama de "racionalidade democrática", cujo princípio vai além das especificidades tecnológicas para focar na maneira pela qual essas especificidades mobilizam a população. É esse tipo de agência, explica o autor, que carrega a promessa de democratização da tecnologia, promessa esta que se contrapõe ao pessimismo da teoria crítica à sociedade administrada.

Não parece haver dúvidas quando à quebra de fronteiras (materiais e simbólicas) que a apropriação das ferramentas tecnológicas pelas populações periféricas do mundo

---

construir seus próprios territórios digitais; e 3) Proprietários de redes digitais investem em tráfegos diferenciados na Web (The Economist, setembro de 2010).

[159] Tradução livre do original: "*Times have changed. There is a certain continuity in the themes of contemporary political movements, which still focus on race, geder, and the environment, but activism today is far more modest in its ambitions. We have come to recognize politics in smaller interventions in social life, sometimes called "micropolitics", a situational politics based on local knowledge and action. Micropolitics has no general strategy and offers no global challenge to the society. It involves many diverse but converging activities with long-term subversive impacts. This approach is particularly relevant in the technical sphere where it is difficult to conceive totalizing strategies of change*".

introduz no cotidiano cultural das sociedades, borrando (mas não diluindo inteiramente) a ideia de "centro" e "periferias". O caráter global do tecnobrega reside exatamente na sintonia do seu modelo de negócios com outras cenas culturais da América Latina e do mundo, que se baseiam no princípio da informalidade e, por isso mesmo, convivem com a instabilidade. Isso explica o fato de cenas como a do tecnobrega, independente da sua capacidade de reinvenção, precisarem negociar permanentemente o seu lugar no campo cultural, enfrentando, inclusive, as adversidades estruturais. Ainda assim, o acesso às tecnologias, por si só, parece mais do que uma "promessa" de democratização.

> A tecnologia mudou a ideia de cultura. Tornou o conceito muito mais abrangente e menos elitista. Hoje, cultura é tudo. Vale a frase dos anos 1990 cunhada pelo Arnaldo Antunes: "bactérias em um meio é cultura". Isso quer dizer que o tecido cultural é hoje traçado por microações individuais, em que qualquer pessoa com acesso a um computador, em casa ou na lan house pode participar. A noção de gosto, do que é bom ou ruim, por exemplo, tornou-se relativa. Muita gente acha a música feita nas periferias ruim, seja o tecnobrega, o forró eletrônico ou o lambadão cuiabano, mas quem gosta dessas cenas não se importa com essa opinião [...] A esfera pública brasileira está se transformando. E a cultura é só a ponta-de-lança onde essas mudanças são mais visíveis (FONSECA, 2010).

O depoimento do "dono" da banda pernambucana de tecnobrega Vício Louco, Sérgio Dias, ilustra bem essa "inversão de valores" mediada pelas tecnologias:

> *O sucesso veio com a primeira música que a gente soltou. A crítica dizia que era ruim, que o cantor era desafinado, que ninguém entendia nada da música – você vai escutar e vai entender – um elogio só não veio. Não deu 15 dias e todo mundo queria a banda em todo canto, a música começou a tocar nas ruas, parecia gripe, todo mundo pegando, uma virose. Onde a gente passava, até criança gritava. A música era Às cinco da manhã. Era uma música romântica, com uma melodia diferente, não era aquela coisa chorando, era um romântico animado. A gente mesmo fez a música, gravou e copiou nos 100 CDs virgens. Em 15 dias, esses 100 viraram milhões. Cada passo que a gente dava, até dentro do ônibus, descia do ônibus, tava tocando nas carrocinhas da cidade, nem a gente acreditou. A turma só copia o que é bom, né? Pra gente é maravilhoso* (DIAS, 2008, informação verbal).

Em suas teorizações sobre a sociedade tecnológica, Feenberg desenvolve o conceito de racionalização democrática, tomando como base as proposições teóricas de Foucault, Michel de Certeau e Bruno Latour. O filósofo canadense utiliza os princípios

metodológicos de Foucault (1977; 1976)[160] para argumentar que nas sociedades modernas o poder se materializa em práticas que resultam da interação social. Sob essa ótica, acontece uma transposição do *phatos* da subjetividade para a prática. A concepção foucaultiana de poder e resistência é separada de categorias como Estado e classe social; poder e resistência se transformam no sistema único no qual os agentes emergem. A essa perspectiva conceitual, Feenberg acrescenta a revisão de Michel de Certeau aos postulados de Foucault, trabalhando com a distinção entre estratégia (institucionalizada pela ordem hegemônica) e tática (empreendida por grupos sociais excluídos como reação as estratégias de poder das quais não podem escapar). Para Certeau, a tensão entre essas forças garante a multiplicidade de códigos que coexistem na sociedade. Para Feenberg, a dominação tecnocrática usa estratégias de poder, mas há sempre margem para manobras:

> Margem de manobra não possui necessariamente implicações políticas. É inerentemente ambígua, é necessário que sua implementação seja compatível com o código técnico dominante, mas também contém potenciais incompatíveis com este código. Hoje, a administração bem-sucedida consiste em suprimir esses potenciais perigosos na preservação da autonomia operacional. Mas, sob certas condições, o dominado pode obter sucesso em alterar esse quadro, forçando a administração a aceitar mudanças que diminuem sua autonomia. Nesse contexto, a alegação de que a base técnica da sociedade é ambivalente significa que ela pode ser modificada através de respostas táticas que permanentemente abrem a interioridade estratégica ao fluxo de iniciativas subordinadas[161] (FEENBERG, 1999, p. 114).

Os usos das tecnologias voltados à produção cultural pelas periferias globais evidenciam as consequências dessas "respostas tácitas" nos campos júridico, político e econômico. No campo jurídico, Ronaldo Lemos (2008) lembra que a noção de

[160] Foucault parte de quatro princípios metodológicos: 1) O poder soberano deve se distinguir do poder disciplinar e do biopoder exercido pela ordem burocrática moderna; 2) As disciplinas científicas devem ser estudadas não em termos de sua relação com valores universais, mas sob perspectivas localizadas em práticas sociais, artefatos e relações de poder a que estão associadas; 3) As fontes de resistência devem ser apreendidas não em termos de "interesses", mas no interior das relações – resistência é um reflexo imanente do exercício do poder; 4) O conhecimento subjugado e a resistência são possíveis bases para uma recodificação da ordem social (Foucault, 2007).

[161] Tradução livre do original: "*Margin of maneuver has no necessary political implications. It is inherently ambiguous, required for implementation in conformity with dominante technical code, but also containing potentials incompatible with that code. Successful administration today consists in supressing those dangerous potentials in the preservation of operational autonomy. But under some conditions, the dominated may succed in altering the framework, forcing management to accept changes that diminish its autonomy. In this context, the claim that the technical base of the society is ambivalent means that it can be modified through tactical responses that permanently open the strategic interiority to the flow of subordinates iniciatives"*.

"*commons*" no mundo virtual permite a utilização de licenças voluntárias por meio das quais autores e criadores disponibilizam suas obras para a sociedade através de regras mais abertas e flexíveis do que as estruturas formais de propriedade intelectual[162]. É o que o autor chama de *commons* legal, "baseado na utilização do sistema do Direito para, através de licenças jurídicas, reconstituir a liberdade de acesso para determinadas obras" (LEMOS, 2008, p. 1). Lemos também ressalta a prática do "*commons social*", na qual o aspecto jurídico é subvertido em função de circunstâncias sociais nas quais a ideia de propriedade intelectual não tem aplicação por ser desconhecida, inexequível ou simplesmente irrelevante.

O exemplo do tecnobrega se enquadra nessa segunda categoria, embora haja, da parte de alguns artistas, a preocupação com o pagamento de direitos autorais pelas composições, quando sua música é incluída no repertório de outras bandas. Trata-se, no entanto, de uma prática quase isolada.

> *Eu me legalizo, eu tinha empresa, mas não consegui manter. Tenho um escritoriozinho, mantenho as coisas de uma forma legal porque minha música é executada nas aparelhagens aí o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais) vai lá e recolhe. É vantagem pra mim, dá pra ganhar um dinheirinho porque toca bastante, graças a Deus. Na verdade, esse registro é feito pra que outras bandas não venham gravar minhas músicas, o que estava acontecendo inclusive com bandas de Recife* (AMARANTOS, 2008, informação verbal).

Em termos gerais, bandas e DJs executam os *hits* do estilo que já estão "na boca do povo", sem a preocupação com a formalização de pagamentos pelas execuções. Da mesma forma, o comércio de CDs e DVDs nas ruas de Belém, em barracas ou por meio de vendedores itinerantes (Figuras 24 e 25), reúne coletâneas de músicas disponibilizadas pelos próprios compositores e/ou produtores, cujo interesse é o de divulgação.

[162] Cita como exemplo as licenças do *Creative Commons*, que permite aos criadores estabelecer pactos sociais diferenciados do regime de propriedade intelectual aplicado à sua obra.

Figuras 24 e 25 – Vendedores Itinerantes
Fonte: www.blogspot.com

> *Hoje em dia, eles (os fiscais) estão batendo muito nos DVDs, batem demais. Quanto aos CDs, eles pararam mais. Acho que por isso a força das bandas ainda não acabou no interior do Estado. É uma forma (a pirataria) de divulgação muito forte, e as bandas não estão nem aí* (METRALHA, 2008, informação verbal).

A "racionalidade democrática" referida por Feenberg parece se revelar na noção de *commons* defendida por Lemos, sobretudo em função de sua abrangência. Nela, as dicotomias centro e periferia, ricos e pobres são enfraquecidas pela apropriação das tecnologias digitais por sujeitos de "periferias" tão distintas quanto Londres (o autor trabalha com o exemplo do *dubstep*, estilo de música eletrônica que nasceu nos subúrbios londrinos e hoje se espalha pelo mundo, passando ao largo da ideia de propriedade intelectual) e Belém, berço do tecnobrega. Os *commons* sociais, diz ele, estão presentes em países pobres e ricos, Norte e Sul, centros e periferias. Mas é importante ressaltar que os matizes valorativos em torno dessas cenas culturais são mantidos – ao navegar pelo youtube, tem-se, primeiro, a inovação (as cenas culturais dos países centrais); depois, a ilegalidade (os fenômenos culturais da periferia, como o tecnobrega).

No esforço de construção de uma teoria que dê conta das intervenções (e contradições) dos sujeitos na esfera técnica, Andrew Feenberg argumenta que os dispositivos tecnológicos não são meros objetos, no sentido usual, mas parte integrante de uma ampla rede constituída na inter-relação de sujeitos e objetos – recorre aqui à *Actor Network Theory*, de Bruno Latour e Michel Callon (1986; 1987; 1988)[163], para

[163] A *Actor Network Theory* incorpora o princípio da simetria generalizada, ou seja, humanos e não-humanos devem ser integrados na mesma categoria conceitual, com as mesmas possibilidades de agência.

argumentar que objetos e máquinas se difundem no interior da sociedade. Para Feenberg, as alianças sociais, nas quais a tecnologia é constituída, são compostas pelos vários artefatos que ela mesma cria; grupos sociais não precedem as tecnologias, emergem nelas. Nos termos de Latour, humanos e não humanos são atores de uma mesma cena social, com as suas respectivas habilidades e desabilidades. Daí a reprodução de hierarquias.

Deve-se ter em mente, com base nesse argumento, que os sistemas tecnológicos não têm prevalência sobre os usuários, nem são mais importantes do que os interesses dos atores que gravitam em torno desse sistema[164]. Assim, ao princípio da simetria do sucesso/fracasso dos aparatos tecnológicos, introduzido pelo social construtivismo, e da simetria entre humanos/não humanos, defendida por Latour e Callon, Feenberg acrescenta o princípio da simetria entre o programa/antiprograma tecnológico, considerando os casos nos quais o "antiprograma" é tomado por atores capazes de construir um novo sistema ao redor deste. Essa seria a base da política democrática da racionalização tecnológica. Por acaso não seriam "antiprogramas" os softwares que permitem o download de músicas na internet gratuitamente?

É no tecido social que os efeitos "subversivos" dessa simetria – que também resulta de uma micropolítica – são apreendidos, negociados e, muitas vezes, abafados. Ronaldo Lemos (2008) lembra que a crítica à qualidade das músicas produzidas na periferia, associadas à noção de mau gosto, e a descrição do cinema produzido na Nigéria como "não cinema[165]", são articuladas no intuito de impedir que os recursos oriundos dos incentivos culturais sejam destinados para "qualquer tipo" de produção audiovisual. A elitização do mercado cultural, nesse caso, tem por base uma motivação de ordem político-econômica. Para o autor, esses são exemplos claros da ambivalência política das novas formas de economia da cultura, baseadas na globalização da informalidade.

Ambivalência também manifesta no tecnobrega, que não conta com políticas públicas de incentivo ou fomento (apesar de gerar centenas de postos de trabalho) e

---

Essa simetria entre humanos e não-humanos é o pressuposto utilizado, por exemplo, por Donna Haraway na construção da metáfora dos cyborgs e monstros (Haraway, 1985; 1988).

[164] Por isso mesmo, Feenberg defende novas categorias de análise das redes tecnológicas, desatreladas do autoentendimento dos administradores desses sistemas.

[165] A Nigéria se tornou a terceira maior indústria de cinema do mundo, embora careça de um sistema de propriedade intelectual, faturando mais de 200 milhões de dólares por ano e gerando um milhão de empregos, segundo dados da revista *The Economist* (Lemos, 2008).

continua enfrentando resistência das elites do país, mesmo em seu próprio território[166]. Isso, depois da força de sua popularidade tê-lo levado às programações das emissoras "classe A" de Belém, conquistado plateias de outros extratos sociais e, ainda, estar no centro dos discursos legitimadores em circulação na mídia *mainstream* como "nova cultura digital periférica", que, a reboque, projeta as estrelas da cena, como a "recém-descoberta" Gabi Amarantos, alimentando o sonho dos artistas pela fama nacional.

> *Todo mundo quer ser Calypso [...] Em relação às bandas daqui, oportunidade para estourar em todo o Brasil os caras tiveram. Ano passado teve muito empresário de fora aqui em Belém. O DJ Maluquinho, que era sócio da Gabi junto comigo (depois eles brigaram e se separaram), o cara veio e comprou 80 shows dele. Tá rolando, de repente, esse cara pode ser o Calypso da vez [...] Todo mundo quer ganhar muito dinheiro, mas no começo, sabe como é, né? Primeiro tem que ralar, né? No caso das aparelhagens, elas já estão ganhando muito dinheiro, tem que importar esse modelo. Os caras não saem porque o mercado absorve tudo* (METRALHA, 2008, informação verbal).

O sentido de "subversão"[167] da apropriação tecnológica observada em fenômenos culturais como o tecnobrega, sua capacidade de ocupar brechas entre a formalidade e a informalidade no mercado de música – ressalte-se que a maioria das aparelhagens atua no mercado formal de entretenimento (Lemos; Castro, 2008) -, também parece ser um bom exemplo da utilização das ferramentas tecnológicas voltada a finalidades distintas daquilo que Feenberg entende como "programa tecnológico", uma vez que o uso da tecnologia aqui foge dos códigos conformados pelos "administradores" do sistema. Lemos e Castro ressaltam exatamente o senso prático e o empreendedorismo dos agentes do tecnobrega que identificaram as fissuras de um mercado (não existem gravadoras investindo naquela cena), aproveitando a corrente natural de distribuição (informal) e constituindo outras fontes de recursos para garantir o retorno da produção. É também uma boa ilustração da base política da racionalização democrática apontada por Feenberg.

É interessante observar que as estratégias de produção e circulação empreendidas pelos agentes do tecnobrega são produto da sua contingência sociocultural; estratégias essas transformadas em "táticas"[168] paulatinamente desenvolvidas e, em certa medida, aprimoradas. Afinal, em Belém, os protagonistas da

[166] Evidentes em muitos fóruns de discussão da internet.
[167] Subversão em relação às normas das indústrias culturais institucionais.
[168] "Estratégia" aqui remete à definição léxica; "tática" ao conceito de De Certeau (1990).

cena brega sempre lançaram mão das tecnologias disponíveis ao seu tempo, desde a década de 1970, como visto no segundo capítulo deste trabalho. Músicos e produtores do tecnobrega levam adiante essa prática. A diferença hoje é precisamente a acessibilidade das tecnologias digitais que vem possibilitando o aumento exponencial da circulação das mercadorias musicais e a inevitabilidade da inserção dos sujeitos, mesmo aqueles de extratos mais populares, nesse (ciber)espaço.

Vale lembrar como exemplo que foi graças ao acesso a técnicas baratas de gravação que Marcos Nazareno deu a "volta por cima" na cena tecnobrega. Criou o personagem DJ Maluquinho (Figura 26), montou um pequeno estúdio nos fundos de casa, passou a autopiratear as músicas que criava e reencontrou o sucesso com hits como *Melô da periquita* e *Chupa Paula*[169].

Figura 26 – DJ Maluquinho
Fonte: www.blogspot.com.br

O domínio de técnicas contemporâneas de produção e circulação musicais, aliada a táticas espontâneas de atuação em uma indústria musical paralela, permite aos agentes do tecnobrega brigar por espaço no circuito informal e negociar a sua inserção no mercado formal de forma "subversiva". Os protagonistas da cena tecnobrega se mantêm conectados, utilizam redes sociais como o Orkut, o MSN (muito usado para enviar músicas prontas para os DJs de aparelhagens) e, mais recentemente, o Twitter, marcando presença nesse universo virtual como prática cotidiana[170]. Nas redes do

[169] Convertido à Assembleia de Deus em 2010, Marcos Nazareno, que foi o primeiro produtor da banda TecnoShow, diz que chegou a faturar até R$ 12 mil por semana como Maluquinho, com apresentações em casas de shows e aparelhagens. Agora, usa a cadeia produtiva do tecnobrega (gravações caseiras + pirataria) para divulgar a música gospel.
[170] Entre as redes sociais, o *myspace* é a plataforma menos frequentada pelos agentes do tecnobrega.

tecnobrega, não há engajamento político, é certo, mas nelas vem sendo lapidado tacitamente o conhecimento técnico indispensável às formas periféricas de produção cultural globalizada.

4.5 Entre Heidegger (a ontologia) e Bourdieu (o *habitus*)

O campo da filosofia da tecnologia possui uma literatura relativamente modesta para a dimensão das questões que coloca. Bruno Latour (2003) afirma que os melhores textos críticos sobre tecnologia vêm de poucos e poderosos pensadores que encontraram a tecnologia no meio de investigações mais amplas e ambiciosas, como Marx, no desenvolvimento da sua teoria do materialismo histórico, e Martin Heidegger, em um dos aspectos de sua teoria sobre a ontologia do ser. A autoridade da resposta de Heidegger à "questão da tecnologia", de acordo com Feenberg (1999), explica o enfraquecimento do campo da filosofia da tecnologia, mesmo depois do abandono do determinismo que marcou os estudos da tecnologia no pós-guerra (tecnologia como instrumento de modernização; tecnologia como agente da crise moderna), e do reconhecimento de diferenças marcantes nos processos de recepção e apropriação tecnológica.

Por isso mesmo, Feenberg entende que para se pensar em uma modernidade alternativa é preciso romper com a ideia heideggeriana da diferença ontológica entre arte/artesanato (*techné*) e tecnologia. Para Heidegger, as formas de *techné* são ontologicamente abertas, através delas se constitui a ordem do mundo, elas permitem que as *coisas* apareçam da forma que elas são profundamente, independentemente do desejo do homem. Para ele, o mistério fundamental da existência é essa automanifestação das coisas, proporcionada por uma abertura dada pelo homem. A tecnologia, por outro lado, não permite esse desabrochar, esse tomar forma. A tecnologia não abre, ela causa (Heidegger, 1955; 1962).

A materialização da tecnologia, para Heidegger, é resultado de um desejo arbitrário, e é essa premissa, segundo Feenberg, que tem sido o modelo antológico da metafísica ocidental desde Platão. O autor canadense argumenta, como contraponto, que esse universo comandado pelo desejo não se baseia em um significado intrínseco; nesse espaço, o homem não ocupa um lugar ontológico, antes, ele é apenas uma força entre outras. Para Feenberg, mesmo tendo admitido posteriormente (*Discourse on Thinking*, 1966) a indispensabilidade da tecnologia e a inevitabilidade do uso de equipamentos

tecnológicos, desde que o homem negue a esta o direito de dominá-lo[171], a relação do filósofo alemão com o Ser é incompatível com o desenvolvimento do pensamento sobre tecnologia. Daí a defesa de uma transformação nessa relação.

Para apreender o significado da tecnologia no contemporâneo é preciso prestar atenção às intrincadas conexões entre tecnologia e cultura. Afinal, exemplos de campos diversos mostram que a sociedade moderna se reestrutura em torno de alternativas técnicas que podem preservar o significado da vida social. Feenberg (1999) considera a maleabilidade da tecnologia (muito bem ilustrada pela internet) para defender outro tipo de conceitualização, com base no que ele chama de instrumentalização secundária, "focada na percepção dos objetos e sujeitos constituídos nas redes digitais e componentes tecnológicos[172]" (1999, p. 202). Com esse propósito, propõe um entendimento histórico da essência da tecnologia, que combine a perspectiva filosófica a das ciências sociais. Para tanto, inicialmente, o autor ratifica o pensamento de Heidegger quanto ao significado não técnico da tecnologia – tecnologia é uma forma cultural aberta e dependente do homem.

Seguindo a abordagem construtivista, ele afirma então que mais importante do que saber da função técnica dos aparatos tecnológicos, é entender a complexa rede de relações a partir das quais a tecnologia emerge. Nessa perspectiva, sob o ponto de vista filosófico, a tecnologia deve ser compreendida no contexto das instrumentalizações primária e secundária[173]. Ressalte-se que o projeto teórico de Feenberg compreende uma prática reflexiva capaz de situar a tecnologia historicamente, a fim de apreender as

---

[171] O autor (1966, p. 54) afirma que, se assim for, "nossa relação com a tecnologia será maravilhosamente simples e relaxada. Deixemos os equipamentos entrar na nossa vida diária e, ao mesmo tempo, os deixamos do lado de fora; isto é, os deixamos sozinhos, como as coisas que não são absolutas, mas que se mantêm dependentes de algo maior. Tradução livre do original: *Our relation to technology will become wonderfully simple and relaxed. We let technical devices enter our daily life, and at the same tima leave them outside, that is, let them alone, as things which are nothing absolute but remain dependent upon something higher*.

[172] Tradução livre do original: "*Focused on the realization of the constituted objects and subjects in actual networks and devices*".

[173] A racionalização primária constitui-se de quatro momentos de reificação da prática tecnológica: descontextualização, reducionismo, autonomização e posicionamento. Os dois primeiros correspondem à noção de "*enfraiming*" de Heidegger; descontextualização implica em separar artificialmente os componentes do contexto em que são produzidos; reducionismo se refere aos processos nos quais as coisas são simplificadas e reduzidas a sua rede de relações técnicas. Os dois últimos descrevem as formas de ação descritas na teoria de Habermas: autonomização implica no isolamento do sujeito da ação tecnológica do efeito de suas ações, sua relação com os objetos é funcional; posicionamento implica no controle dos objetos técnicos pela ação técnica através de leis. Juntos, esses momentos correspondem às formas de objetivação e subjetivação associadas às relações funcionais do mundo. Já na racionalização secundária, a técnica é integrada ao ambiente natural, técnico e social que dá suporte ao seu funcionamento. Sua realização compensa alguns efeitos da primeira instrumentalização. Aqui, a

características distintas de diferentes eras em relação às variadas estruturas de instrumentalização (primária e secundária) presentes nesse percurso. Entre estas, acredita o autor, é possível estabelecer uma relação de complementariedade. Isso porque, diferente de Heidegger, Feenberg não distingue ontologicamente as eras pré-moderna e moderna, antes, distingue-as historicamente; da mesma forma, entende que o "significado" da tecnologia não pode ser apreendido com base na diferença entre estas eras e suas orientações tecnológicas.

Para o filósofo canadense, não há nada de fundamentalmente novo nas tecnologias contemporâneas; se a tecnologia for definida exclusivamente nos termos do capitalismo moderno, argumenta, termina-se por ignorar muitas práticas marginais que pertencem ao passado, mas que podem ser centrais para o desenvolvimento da tecnologia no futuro. É nesse contexto que o autor propõe um sistema social que restaure o papel da instrumentalização secundária para determinar um tipo diferente de desenvolvimento tecnológico no qual valores técnicos tradicionais possam ser expressos de diferentes maneiras. Um sistema social que construa uma tecnologia diferente, baseada num amplo leque de potencialidades humanas e técnicas. O autor fala especificamente da criação de aplicativos tecnológicos, mas aqui também é possível pensar na apropriação dessas tecnologias. Nos termos desta pesquisa, na autonomia de produção e distribuição musicais proporcionada pelas tecnologias digitais, e no impacto dessa acessibilidade para a indústria do disco.

> *A gravadora só pagava 10% de royalties para os artistas. As bandas descobriram que elas teriam muito mais dinheiro se fossem andando por si sós, sem gravadora. Porque, se você faz as contas, veja o Calypso: a banda vende 1 milhão de cópias, tudo bem, o disco é vendido baratinho (R$10,00), em lojas, camelôs, etc. Então, para eles venderem por R$10,00 vamos supor que eles estejam entregando por R$5,00, vamos supor que eles estejam ganhando R$5,00 por cópia... Então eles ganham R$ 5 milhões em um CD. Depois que chegou a pirataria, as gravadoras começaram a perder o poder aquisitivo delas, acabaram as superproduções. Eu fazia um disco com Alceu (Valença) e a gravadora dava US$ 200 mil para ele produzir. Hoje, ela quer que Alceu banque e, em contrapartida, se compromete a lançar. Quer dizer, é uma parceria. Tanto que muita gente está sem gravadora por opção. Não vale a pena, você tem que pagar sua produção, a gravadora não tem mais poder aquisitivo para fazer o disco tocar nas rádios... Foi aí que as bandas, principalmente no Nordeste, viram que era muito mais negócio andar sozinhas* (TOVINHO[174], 2007, informação verbal).

---

indeterminação tecnológica permite que valores e interesses sociais sejam considerados nesse processo (Feenberg, 1999).

[174] Antônio Mariano Neto, músico e arranjador da Banda Calypso.

O lastro filosófico da abordagem de Andrew Feenberg à tecnologia empresta substância crítica às interpretações de autores de outros campos, que festejam a emergência de uma revolução com base nas transformações tecnológicas – para muitos, um fenômeno que só encontra paralelo na revolução industrial. A participação dos sujeitos nos processos de desenvolvimento do *design* tecnológico, em campos como a medicina, o meio ambiente, e o planejamento urbano, entre outros, é um fato apontado e estudado por muitos pesquisadores. Da mesma forma, a mediação da tecnologia nos campos da comunicação e da cultura vem permitindo novas formas de mobilização e participação sociocultural. Mas se o processo de democratização da tecnologia parece irreversível, é também evidente o recrudescimento das estratégias de dominação e a emergência de novas relações de poder. O que, a rigor, não implica mudanças estruturais na "sociedade administrada", embora abra possibilidades de agência.

É certo que, ao colocar em operação uma cadeia produtiva descolada da economia oficial utilizando a tecnologia como ferramenta de criação e produção, o tecnobrega comprova a sua habilidade em mover-se nas engrenagens de um modelo de economia mais flexível e descentralizado. Também é certo que, naquela cena musical, não é a tecnologia que medeia o conhecimento, mas a música que possibilita a difusão da tecnologia, como desdobramento de uma prática artístico-cultural que se atualiza pelo menos desde os anos 1970. O que significa dizer que a assimilação tecnológica pelos agentes do tecnobrega não reproduz usos pré-dados; antes, ela é criada com base nas necessidades desses sujeitos e suas formas de relacionar-se com o mundo, além de mudar através dos tempos. Assim, é possível apreender, nos termos de Feenberg, um processo de "instrumentalização secundária" no uso das ferramentas tecnológicas na cena tecnobrega.

A "instrumentalização secundária" referida por Feenberg pode ser observada, por exemplo, na montagem dos estúdios que proliferam nos subúrbios de Belém (figura 27). Com um computador qualquer com sistema operacional Windows e um programa de áudio como *Fruit Loops*, *Sound Forge*, *Vegas* e *Sonar*, os DJs podem criar todos os subestilos do tecnobrega. Esses agentes buscam uma inserção sociocultural que o mundo virtual não assegura, mas é também por meio das redes digitais que são projetadas essas ambições. Não por acaso o DJ Maderito disponibilizou na internet as imagens gravadas para o documentário *Brega S/A*, nas quais aparece percorrendo as ruas da capital paraense em uma limusine (figura 28).

Figura 27 – Estúdio em Belém
Fonte: www.blogspot.com.br

Figura 28 – DJ Maderito
Fonte: cena do documentário *Brega S/A*

O que se tem sob análise neste trabalho é uma cena musical que utiliza a internet como ferramenta indispensável a sua existência; o que está em questão, portanto, não é um objeto tecnológico – ou mesmo um tipo específico de tecnologia. Antes, esta investigação é focada na natureza relacional entre práticas sociais e práticas tecnológicas, com base na premissa de sua inseparabilidade. São os usos que os agentes do tecnobrega fazem das ferramentas tecnológicas que cristalizam a vocação emancipatória dessa produção musical, por isso mesmo, o caráter democrático das tecnologias é apreendido, nesta tese, como um atributo social. A tecnologia não pode ser compreendida em sua instrumentalidade, mas por meio da relação dos sujeitos com os artefatos tecnológicos em suas práticas cotidianas.

A abordagem de Jonathan Sterne (2003) à natureza sociocultural da tecnologia reforça essa perspectiva conceitual construtivista. O autor canadense entende o empreendimento tecnológico como algo que está além das tecnologias digitais, as chamadas "novas tecnologias", afirmando que o seu estudo pode elucidar tanto o lugar da tecnologia na sociologia do conhecimento, quanto lançar luz sobre os problemas teóricos do social que os objetos tecnológicos trazem à tona. Sterne argumenta que as questões mais básicas sobre tecnologia são também questões sociais, e que a tecnologia, em qualquer momento, está sempre localizada socialmente. Assim como Feenberg, Sterne acredita que, teoricamente, as tecnologias não são excepcionais nem mesmo novas. Antes, são muito semelhantes a outras maneiras por meio das quais os sujeitos organizam suas práticas sociais.

É especialmente instigante a relação que Sterne aponta entre as tecnologias e o *habitus*, enfatizando a forma de ambos organizarem o movimento social. De uma maneira mais abrangente, o autor se apropria da tríade conceitual *habitus*-campo-capital de Bourdieu (1984, 1992) afirmando que, embora Bourdieu nunca tenha confrontado os aspectos tecnológicos da vida social[175], o seu pensamento traz à tona algumas questões vitais da teoria social que hoje estão sendo muito debatidas pelos pesquisadores da tecnologia. Questões como os dualismos entre indivíduo e sociedade, criatividade e repetição, atividade e passividade, estrutura e agência, as quais, na opinião do autor, são contempladas na intercessão de conceitos como *habitus*, campo e capital.

> O *habitus* não está apenas diretamente conectado às maneiras através das quais as práticas são organizadas, mas é ele mesmo profundamente moldado pelas relações de poder em um campo, aos tipos de capital em operação e à estrutura geral da sociedade[176] (STERNE, 2003, p. 382).

Para Sterne, não se deve substancializar a tecnologia, mas lançar mão de conceitos que respondam às especificidades das práticas tecnológicas que estão em questão. Isso porque, assim como Feenberg, o autor entende que substancializar a tecnologia como categoria filosófica abstrata é deixar de fazer indagações que devem ser feitas quando se trabalha a sociologia da tecnologia. Uma vez inseridas nas práticas

[175] Autores diversos (Deleuze, 1988, Latour, 1993) argumentam que a abordagem de Bourdieu é sempre sociológica, mesmo quando ele parece tratar de questões tecnológicas, como nos estudos sobre a fotografia e a televisão (*Photography: A Middle-Brow Art*, 1990; *On Television*, 1996).

[176] Tradução livre do original: "*Habitus is not only directly connected to the ways in which practices are organized, but is itself deeply shaped by the relations of power within a field, the kind of capital at work, and the overall structure of the society*".

cotidianas, as tecnologias não podem ser entendidas ontologicamente, mas como partes do *habitus*. Para ele, o conceito de *habitus* é poderoso porque é histórico; muda através dos tempos e possui aspectos espontâneos e estruturais. Pode ser utilizado como alternativa ao estruturalismo[177] (os sujeitos carregam em si as estruturas) e à filosofia do sujeito (as ações são resultado da consciência e do desejo deliberado dos sujeitos). Segundo o autor, trata-se de um conceito espontâneo e generativo porque os agentes podem agir de maneira criativa; mas é também não espontâneo por que a sua base tem raízes na educação, na memória cultural e nas circunstâncias sociais. O *habitus* confronta os sujeitos com uma segunda natureza.

O exemplo exposto por Sterne é muito ilustrativo para a investigação aqui proposta. Referenciado no trabalho de Rose (1994), Thornton (1996) e Dimitriadis (2001), o autor retoma a história do passa-disco, lembrando que, o que era usado como recurso de *playback*, foi transformado em instrumento musical na década de 1970, como resultado das mudanças nas performances das audiências e da necessidade dos próprios músicos sem condições financeiras para comprar um instrumento convencional. Um caso clássico, segundo o autor, de pessoas positivando uma necessidade a partir da utilização de uma ferramenta tecnológica. O que também pode ser observado na criação de muitos hits do tecnobrega, marcados por *samplers* de videogames:

> *Sou viciado em game. Videogame tem um barulho que escuto e acho legal, aí eu digo "isso aqui dá música". Aí eu boto uma letra, aí na hora de gravar, pego o próprio teclado. O teclado é sempre a vítima, o pessoal pergunta "que som é esse? como é? que jogo é?", aí a gente bota o jogo no computador e encontra o barulho. A gente escuta e copia pelo teclado. Tem mais de mil funções, a gente mistura tudo. Quando não consegue fazer o som de jeito nenhum, a gente baixa. Não é nossa primeira opção baixar, só quando não tem mais opção* (DEDESSO[178], 2008, informação verbal).

O entendimento defendido pelo autor é que as pessoas criam e usam as tecnologias para promoverem certas atividades e para desencorajar outras, por isso mesmo, elas carregam uma forma particular de razão prática. Aqui, a distinção bourdieusiana entre razão prática e razão teórica serve de pano de fundo para Sterne argumentar que, nas práticas tecnológicas, o conhecimento social, consciente ou não,

[177] Autores diversos fazem uma leitura estruturalista da obra de Bourdieu, sobretudo considerando sua abordagem à cultura popular (Shusterman, 1991). No escopo desta pesquisa, entretanto, entende-se que o pensamento relacional de Bourdieu oferece um caminho interessante à análise da relação entre os sujeitos e as tecnologias.

opera a sua própria lógica conformada em uma história que se sedimenta no dia a dia (o conhecimento acadêmico, afirma, precisa ser reconhecido como um tipo de razão prática). Considerando que 'tecnologia' é um conceito acadêmico por excelência e que não é possível determinar o momento em que um objeto se torna uma tecnologia, uma vez que o seu "uso tecnológico" deriva das formas de sua utilização, Sterne reafirma a importância dos conceitos de razão prática e *habitus* para o estudo da tecnologia.

Ratifica-se aqui a ideia de que as tecnologias são estruturadas pelas práticas humanas e que elas podem estruturar as práticas humanas. Uma vez compreendida a relação entre as práticas sociais e as práticas tecnológicas (como cristaliza a célebre sociologia do *door-closer*, de Bruno Latour, 1987[179]), é possível entender a reciprocidade dessa relação, ou, nos termos de Sterne (2003), a "fisicalidade" dessas práticas. A argumentação do autor canadense parte de dois pensadores que influenciaram especialmente Pierre Bourdieu: Norbert Elias e Marcel Mauss. Elias, que explorou o conceito de *habitus* no seu *The Civilizing Process* (1939), investiga as conexões entre as mudanças nas estruturas da sociedade e as mudanças nas estruturas de comportamento das pessoas e o *habitus* físico (Elias, 2000). Norbert Elias entende que a ação social e a forma social são dois aspectos do mesmo processo; processo este relacionado ao que deve ser aprendido, assimilado e transmitido[180]. O autor relaciona a aquisição das disposições individuais (*habitus*) à maneira pela qual as pessoas aprendem a usar seus corpos.

Marcel Mauss, por sua vez, retoma essa ideia para investigar as dimensões corporais do *habitus*, argumentando que as "técnicas do corpo" (dormir, andar, correr, dançar, comer) são construídas por meio de uma educação "física". Para ele, o movimento corporal não é psicológico, mas fundamentalmente técnico, informal e histórico. A presença das ideias de Elias e Mauss na teoria de Bourdieu é clara tanto na rejeição do sociólogo francês às estruturas binárias (estrutura/agência, indivíduo/sociedade) quanto na sua ideia de *habitus* como algo físico, que precede o domínio da crença e da psicologia. É exatamente essa dimensão corporal do *habitus*

---

[178] Vocalista da banda pernambucana Vício Louco, que toca tecnobrega. Em Belém, esse recurso também é comum.

[179] Latour parte da noção de "construção social" da tecnologia a partir da análise do funcionamento do *door-closer* (cuja função é manter a porta fechada) e das relações e práticas sociais que emergem no simples mecanismo de abrir e fechar portas. O autor usa como referência uma porta do departamento de sociologia da WallaWalla University, em Washington-DC (1987).

[180] O autor refere-se especificamente a duas mudanças de comportamento no processo de civilização: a racionalização e a assimilação de emoções "viscerais" como a vergonha, a repugnância e o constrangimento (Elias, 2000).

que, na perspectiva de Sterne (2003), lança luz sobre o estudo da tecnologia. As tecnologias, para este autor, estão profundamente relacionadas à relação dos sujeitos com os seus corpos. Sterne defende a necessidade de perceber o elemento "corporificado" da tecnologia, afirmando que o não reconhecimento dessa corporificação é, por si só, parte do *habitus*.

> Como outros autores têm sugerido, os investimentos em mídia digital – especialmente computadores e internet – como algo descorporificado é em si mesmo parte da lógica do campo da mídia digital. Como o cavalheiro de Bourdieu que aponta seu chapéu em saudação e inconscientemente evoca soldados medievais, os teóricos da tecnologia descorporificada de hoje reproduzem – sem intenção consciente – um discurso secular de transcendência utópica através da dissolução do corpo, ou pelo menos a sua recusa[181] (STERNE, 2003, p. 381).

A sua maneira, a fruição do tecnobrega nas festas de aparelhagem – ou mesmo de qualquer outra experiência musical "ao vivo" – é sensorial e corporificada. Mas o tecnobrega, em função da confluência de música em altos decibéis, efeitos especiais de luz e som e imagens exibidas em imensos telões que mostram simultaneamente a festa, as performances de palco e de chão (o público), logomarcas conhecidas, e outros tantos efeitos sonoros-visuais – engrenagem manipulada eletronicamente pelos DJs no ritmo das canções – resulta em uma prática musical-tecnológica por excelência. A assimilação das tecnologias naquela cena se materializa na história social dos seus agentes. E essa corporificação, por mais incômodo que seja admitir, revela uma dimensão corporal do *habitus*.

Águia de fogo (aparelhagem Super Pop)

É o Águia de Fogo!
Está no céu...
É o Águia do Pará,
Vai tocar.

E esse Águia é diferente,
Não é como um simples animal.
Ele é moderno e envolvente

[181] Tradução livre do original: "*As others authors have suggested, the investment in digital media – specially computers and internet – as somehow itself disembodied is itself part of the logic of digital media field. Like Bourdieu gentlemen who tip their hats in greeting and thereby unconsciously evoke medieval soldiers, today´s theorist of technological disembodiment reproduce – without conscious intention – a centuries-old discourse of utopic transcendence through the dissolution of the body, or at least its refusal*".

Você nunca viu nada igual.

Ele possui metralhadoras
Carregadas com a munição.
E fogo com uma energia
Para enlouquecer a multidão.

Ele é o Águia de Fogo
E, nesse sim, eu quero me queimar
Produz calor tão excitante,
Me faz dançar.

Está no céu,
Arma e som,
O fenômeno dominou.
É o Águia de Fogo,
Super Pop, Tecno Show.
Esquenta, aquece e queima
Que eu quero suar
É o Águia, é pop,
Ele é do Pará.

Por onde passa,
O Águia arrasa
E arrasta todo o povão.
Ele desperta sentimentos
Como o fanatismo e a paixão.

Quando ele voa, eu enlouqueço,
É uma fissura ver ele passar.
Eu nem preciso de artifícios
Para a adrenalina liberar.

Meu sangue esquenta
É só alegria, o coração não para de pular.
Embarque nessa nova onda,
Vai te conquistar.

Está no céu,
Arma e som,
O fenômeno dominou.
É o Águia de Fogo,
Super Pop, Tecno Show.
Esquenta, aquece e queima
Que eu quero suar
É o Águia, é pop,
Vem lá do Pará.

Quando ele voa, eu enlouqueço,
É uma fissura ver ele passar.
Eu nem preciso de artifícios
Para a adrenalina liberar.

Meu sangue esquenta
É só alegria, o coração não para de pular.

Embarque nessa nova onda,
Vai te conquistar.

O DJ Júnior é o "Águia de Fogo" da Superpop (figura 29), objeto de adoração dos frequentadores da aparelhagem; o "T" da Tupinambá (figura 30) é o gesto simbólico de pertencimento incorporado às coreografias; DJ Dinho *pilota* cabine eletrônica como o "cacique do tecnobrega" (figura 31): a invenção de uma tradição no coração da Amazônia.

Figura 29 – DJ Júnior – Águia de Fogo
Fonte: www.blogspot.com.br

Figura 30 – "T" do Tupinambá
Fonte: www.blogspot.com.br

Figura 31 – Cacique do Tecnobrega
Fonte www.blogspot.com.br

A análise da cena tecnobrega deixa claro que há muita fisicalidade nos usos das tecnologias pelos sujeitos, apesar dos muitos argumentos em defesa da descorporificação da cultura no ciberespaço. Ratificando os pressupostos defendidos por Jonathan Sterne, defende-se aqui que o senso prático que se organiza através das tecnologias é sempre condicionado por sua localização social e pelas formas de capital disponíveis em um dado campo. As pessoas (ou grupos) vivenciam as experiências tecnológicas das formas que melhor as definem.

4.6 Práticas sociais; táticas tecnológicas

A possibilidade de trabalhar o conceito de *habitus* em combinação às noções de capital e campo[182] parece particularmente interessante a esta pesquisa. É preciso deixar claro, porém, que não se está tentando apontar nenhum tipo de homologia social na prática tecnológica. A ideia aqui defendida é a de que os usos das ferramentas tecnológicas estão inseridos nas práticas cotidianas dos sujeitos, obedecendo a lógicas próprias que conformam sentidos e possibilitam negociações. Ainda seguindo Sterne (2003), tome-se o exemplo do rádio: o autor fala sobre a presença desse veículo nos lares, automóveis e *headphones* como equipamentos meramente de recepção, o que cristaliza a reprodução de toda uma gama de fatos sociais relacionados a essas mídias:

[182] Capital referindo-se a formas específicas de agência dentro de um campo; campo referindo-se a grupos de atores sociais interrelacionados.

a) o domínio comercial das transmissões por uma imensa rede que também define o formato dessas transmissões (via satélite, cabo, internet); b) o aparato federal que reforça esse domínio (na forma de leis e regulações); c) práticas históricas de escuta que enfatizam a ideia do rádio como algo para ser ouvido e não criado pelo ouvinte (introduzidas a partir da década de 1920).

> No exemplo do rádio, algumas práticas foram apoiadas enquanto outras foram marginalizadas em função de interesses comerciais, levando à definição do rádio como uma mídia primeiramente comercial e apenas de transmissão. Como o poder permite e proíbe práticas em torno do rádio ou qualquer outra tecnologia depende da ação dos sujeitos no campo e dos movimentos que podem ser feitos em qualquer momento particular[183] (STERNE, 2003, p. 382).

Como contraponto a essa perspectiva de controle e dominação, a utilização das metamídias (Vianna, 2003) pelos agentes do tecnobrega[184], cujo elo mais forte são as festas de aparelhagem, verdadeiras "radiodifusoras independentes caracterizadas pela audiência no tempo-espaço da transmissão" (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 16), evidencia a possibilidade de agência no campo cultural. Ressalte-se, mais uma vez, a importância de um modelo de negócio com mecanismos de sustentabilidade – em coerência com o contexto sociocultural dos seus agentes – e, como consequência, a construção de um capital simbólico que garante ao tecnobrega acessibilidade ao mercado *mainstream*.

Como já visto ao longo deste trabalho, o contexto de produção do tecnobrega é semelhante a outras práticas culturais periféricas ao redor do Globo que antagonizam o *modus operandi* das indústrias culturais instituídas, embora muitas vezes as reproduzam em sua forma. Ainda assim, essas cenas contribuem para a validação de um paradigma mais inclusivo de legitimação cultural, mesmo indo de encontro (e talvez exatamente por isso) a "gama de efeitos sociais" do *establishment* cultural. Como parte do *habitus*, as tecnologias constituem-se formas de vivenciar e negociar as posições dos sujeitos dentro de um campo determinado (Sterne, 2003), o que explica as semelhanças no consumo tecnológico na cena tecnobrega e, por exemplo, na cena da cumbia villera

[183] Tradução livre do original: "In the radio example, some practices were supported while others were marginalized by commercial interest, thereby leading to the definition of a radio as a primarily commercial and broadcast only medium. How power enables and disables practices around radio or any other technology depends upon the players within the field and the moves that can be made at any particular moment".

[184] Vianna se refere a mídias "alternativas" como os áudios virtuais baixados da internet, os CDs piratas, as coletâneas em MP3 etc.

argentina. Fenômeno das classes populares de Buenos Aires, a cumbia villera movimenta uma economia baseada principalmente nas apresentações em *sound systems*[185], cuja produção fonográfica, distribuída nos moldes do tecnobrega, vem de estúdios caseiros.

O acesso à tecnologia para brasileiros e portenhos socialmente excluídos permite a disseminação de uma imensa rede de produção artística popular que, no caso argentino, já ensaia os primeiros passos no mercado latino-americano e no circuito hispânico dos Estados Unidos (Magariños; Taran, 2009). Para que fique mais claro o argumento defendido nesta passagem, é importante atentar para a experiência musical argentina e as suas afinidades com o tecnobrega. A cumbia villera é parte de um fenômeno econômico-musical mais abrangente - a Movida Tropical - que abrange dois principais gêneros: a cumbia e o cuarteto, sendo a cumbia villera um estilo subsidiário da cumbia, com suas particularidades e características. O estilo ganhou visibilidade na mesma época do tecnobrega, nos primeiros anos da década de 2000, ao imprimir à tradicional cumbia argentina uma vocação política cristalizada no adjetivo "villera", que remete às Villas Miseria, eufemismo dado ao que é "muito pobre", "vizinhança marginal", "favelas", localizadas principalmente em áreas urbanas e suburbanas da Região Metropolitana da Grande Buenos Aires (Magariños; Taran, 2009).

A temática das canções, com seu engajamento político-social, vem sendo descaracterizada ao longo da última década[186], mas o universo retratado nas canções ainda é o da pobreza, da marginalidade e da delinquência cotidiana das periferias – o que particularmente distingue a cumbia villera do tecnobrega. Magariños e Taran falam sobre o "pacto de cumplicidade" entre os artistas da cumbia villera e a sua audiência, sobretudo durante as apresentações, quando as partes estabelecem uma relação "simétrica", de compreensão mútua. A autoironia e o humor que foram sendo adotados na lírica das canções nos últimos anos estimulam a participação dos ouvintes, que são instados a dançar, cantar e participar dos shows. A cumbia villera herda sua retórica musical da cumbia, mas agrega a ela uma maneira particular de apresentação onde parece não haver qualquer limite ou separação entre os artistas e as audiências[187] (Magariños; Taran, 2009). No tecnobrega, essa comunhão pode ser sentida tanto nas

[185] Festas animadas por DJs e grupos musicais.
[186] As canções mais recentes introduzem tópicos românticos e amenizam a crítica social (Magariños; Taran, 2009).

aparelhagens (figura 32) quanto nos shows das bandas (figura 33). Letras de música como o *Melody da paz* (abaixo) também estimulam a participação dos fãs, independente de sua fidelidade a uma ou outra aparelhagem, propondo engajamento e comunhão.

Figura 32 – Público do Tecnobrega
Fonte: Cena do documentário *Brega S/A*

Figura 33 – Público do Tecnobrega
Fonte: www.blogspot.com.br

Melody da paz

Sou da galera da paz!

Vou pra balada agitar,
Não dou valor em brigar,
Minha equipe é da paz.

[187] Tradução livre do original: Cumbia villera inherits its musical rhetoric from cumbia, but adds a particular way of staging, where there seems not to bem any limito r separation between artists and audiences.

Eu curto as bandas
E as aparelhagens,
Só quero dançar.

Sou da galera da paz!

Quem é do Pop, pede paz.
(Paz! Paz!)
Quem é do Mega, pede paz.
(Paz! Paz!)
Quem é do Rubi, pede paz.
(Paz! Paz!)
Quem é do Hiper, pede paz.
(Paz! Paz!)
Quem é do Leão, pede paz.
(Paz! Paz!)
Quem é tecnomelody, pede paz.
(Paz! Paz!)
Quem é do Papão, pede paz.
(Paz! Paz!)
Quem tem orgulho do Pará, pede paz.
(Paz! Paz!)

Como na cena tecnobrega, DJs são atores importantes na cumbia villera, desempenhando múltiplas funções nos negócios, nas apresentações e na criação de tendências (musicais e de comportamento). Suas práticas musicais seguem as tendências do mundo: as músicas que ouvem são baixadas da internet; as que produzem, ganham a forma de CDs piratas, compilações ou discografias em MP3. O repertório da cumbia villera é disponibilizado na internet para *download*, é transferido para celulares, copiado de CDs para CDs, e, ainda pode ser escutado na programação temática de rádios e emissoras de TVs populares. Paula Magariños e Calos Taran ressaltam que, para consumir a cumbia villera, não é necessário possuir um computador com acesso à internet:

> É muito comum entre os jovens fãs da cumbia que não têm acesso a essas ferramentas pedir a um amigo ou a alguém da família que tenha computador com acesso à internet ou visitar *cibercafes* ou *lan houses*, onde pagam uma média de AR$ 1 (USD $0,29) para acessar as músicas baixando plataformas: redes P2P, como a Ares; redes sociais, como a Taringa; sites específicos do movimento Tropical, como o www.muevamueva.com [188] (MAGARIÑOS; TARAN, 2009, p. 12).

[188] Tradução livre do original: "It is very common among cumbia youngsters, who have no access to these, to turn to a friend or a Family member who owns a computer with internet access or to visit cybercafés or Lan Houses, where they pay an average of AR$ 1 (USD $0,29) to access a number of music

Certamente, não se apreende nessa forma de consumo musical um *habitus* social, mas uma prática incorporada à experiência musical contemporânea global. Afinal, é certo que diferentes grupos sociais usam a tecnologia de maneiras distintas e em momentos diversos, mas é falaciosa a associação de práticas tecnológicas específicas a determinados grupos de pessoas (Sterne, 2009). Entretanto, as especificidades nos usos da tecnologia visando à criação e à difusão da música que produzem, considerando as dificuldades materiais de acesso ao mercado e o estigma desses atores no campo da música popular, evidenciam um tipo de apropriação tecnológica partilhada social e culturamente pelos sujeitos das periferias globais. O que se pretende aqui é apontar uma apropriação tecnológica baseada nas potencialidades de indivíduos historicamente excluídos, que se fortalece nas tramas de uma complexa rede de relações articulada a partir do *habitus* desses atores.

Na pesquisa de campo realizada em Belém para esta tese, DJs, artistas e produtores afirmaram que a fórmula utilizada para a construção de hits do tecnobrega é simples e comum a todos. Com os equipamentos[189], os DJs montam os efeitos e as batidas que desejam. A fase seguinte, segundo explicam, é a busca por ideias e temas para as músicas. Basta um DJ (que geralmente desempenha o mesmo papel do produtor) e um cantor, que grava em um microfone condensador, para capturar frequências cheias. "*Tenho uma ideia e faço as bases. O Maderito, que é vocalista da Gangue do Eletro, ouve e vai tendo novas ideias. Daí, gravamos*" (SQUASH, 2011, informação verbal). Na cena tecnobrega, Waldo Squash é conhecido por usar um sistema de gravação mais "sofisticado", uma vez que ele utiliza uma placa de som especial, que captura sons com menos ruídos do que a placa que vem no computador. Gabi Amarantos (2011) lança mão dos mesmos recursos.

> *Trabalhamos em estúdios caseiros equipados com PC e microfone condensador para a voz. Esses estúdios são quase sempre adaptados na sala da casa do produtor ou no seu quarto* (informação verbal).

downloading platforms: P2P nets, such as Ares; social networks, such as Taringa; specific websites of the tropical movement".

[189] Relacionados na seção 4.5 deste capítulo.

A técnica de gravação é a mesma para os DJs David Sampler, Betinho Izabelense e Joe[190]. Na fase de produção, a maior preocupação desses agentes é com as "novas ideias" que terão que ser desenvolvidas para chegarem às festas de aparelhagem, o que passa necessariamente por outra tecnologia.

> Uso a internet para buscar algumas coisas que não encontro nos programas de áudio. Por exemplo, a risada do Muttley (clássico personagem de cartum de Hanna Barbera, do desenho animado *Corrida Maluca*) (SAMPLER, 2011, informação verbal).

Assim como músicos, DJs e produtores da cumbia villera argentina, que participam de fóruns na internet, partilhando plataformas para *download* de músicas, salas de bate-papo e troca de notícias/informações, a grande maioria dos protagonistas do tecnobrega possui o 4share entre seus sites favoritos (www.4shared.com), onde armazenam arquivos no formato MP3 para *download*. As redes sociais (Orkut, Facebook, Twitter e, principalmente, MSN) têm um papel extremamente importante na construção do acervo de arquivos, porque é por meio delas que artistas e produtores divulgam suas músicas e a dos parceiros. O que vale para todos, inclusive os que não possuem computador com acesso à internet em casa, que também apelam aos amigos e às lan houses da periferia de Belém, onde a banda larga ainda é uma novidade inacessível.

Em relação aos artistas do tecnobrega, os agentes da cumbia villera parecem mais ágeis na assimilação das mídias digitais na propagação de sua música, considerando que a mídia mais popular de armazenamento, troca e escuta da música que produzem são os telefones celulares (Magariños e Taran, 2009), ainda pouco utilizados para esse fim pelos paraenses. Os jovens fãs da cumbia villera costumam baixar as músicas da internet para os celulares, reproduzindo o conteúdo de celular para celular, inclusive na forma de *ringtones*, com os trechos de canções selecionados pelos próprios fãs (Magariños; Taran, 2009). Em Belém, por outro lado, os CDs piratas e as aparelhagens mantêm-se como as mídias de ponta desta cena. O que pode ser interpretado tanto como singularidades culturais dos locais de origem dessas produções, quanto como resultado de um consumo tecnológico diferenciado entre a periferia de uma importante capital sul-americana e a periferia de um estado periférico do Brasil.

[190] Evidentemente, a qualidade da gravação final (mixagem, masterização etc) vai depender da habilidade do produtor/técnico em manipular os softwares e recursos disponíveis.

Ainda assim, é importante ressaltar que a assimilação tecnológica pelos paraenses, embora muitas vezes de forma precária, em função dos equipamentos disponíveis[191], não deve ser descrita como de "segundo grau". Haja vista as modernas estruturas das grandes aparelhagens, que carregam, em caminhões fechados, caixas de som gigantes, canhões de luzes, telões, máquinas de fumaça, estrutura de gravação de CDs, filmadora e unidade de controle multimídia com sistema hidráulico que permite movimentos (Costa, 2004); ou os equipamentos utilizados por alguns produtores da cena, como Beto Metralha, que montou o primeiro estúdio de vídeo de Belém inteiramente dedicado ao tecnobrega, com tecnologia de última geração: cinco câmeras de vídeo HD Panasonic HVX 200, cartão P2, grua de cinco metros, além de uma ilha de edição que opera no programa Vegas, que permite a edição tanto de áudio como de vídeo. No caso desse produtor, a web é utilizada prioritariamente para "subir" o trabalho de alguns de seus clientes para o YouTube.

A circulação de mercadorias musicais na rede é uma prática incorporada ao campo da produção musical globalmente, independente de gêneros e estilos musicais. Mas entende-se aqui que a relação de produtores que não possuem um capital cultural com as práticas tecnológicas se distingue daquelas empreendidas por sujeitos situados em outro contexto social. Pode-se pensar aqui, por um lado, na forma como a manipulação de programas e aplicativos tecnológicos na cena tecnobrega é assimilada como *status* de conhecimento e interpretada como habilidade para driblar barreiras sociais, visando uma legitimação sociocultural; e, por outro, como o domínio tecnológico para produtores e artistas com outra "marca de origem" (BOURDIEU, 2007, p. 64), é naturalizado em uma relação causal, como evidência de uma natural acessibilidade à tecnologia. Nesse sentido, a manipulação dessas ferramentas representa mais do que o domínio técnico; atesta uma teia complexa de forças e orientações sociais.

> Autodidata e sem falar uma palavra em inglês, Beto aprendeu a mexer em programas como Acid Pro, SoundForge e Fruity Loops, iniciando assim a sua carreira como DJ e produtor audiovisual. Atualmente, vive apenas dos programas de TV que produz e dos comerciais de TV, bem como de vinhetas e DVDs de artistas de tecnobrega" [...] Morador do bairro do Bengui, um dos mais pobres e violentos de Belém do Pará, Márcio Vetron é um dos responsáveis por selecionar e distribuir os últimos lançamentos do tecnobrega entre os camelôs da cidade. De bicicleta, percorre os estúdios atrás das novidades e produz, em um computador comprado à prestação, coletâneas com as composições que acha mais interessantes. Depois, as vende para os camelôs de

[191] Principalmente na etapa de produção.

> Belém, que as reproduzem em milhares de unidades (CUNHA, 2008, informação eletrônica).

O consumo tecnológico na cena tecnobrega é caracterizado por uma espécie de reverência simbólica. Não por acaso, as cabines de controle em que atuam os DJs são associadas à ideia de divindade ou de grande poder de alcance, como o Altar Sonoro, da Tupinambá; a Nave do Som, da Rubi; a Águia de Fogo, da Super Pop, e o Duplo Cyber Comando, da Ciclone (Lemos; Castro, 2008). Assim como nas festas da cumbia villera argentina, nas aparelhagens, o público raramente dá as costas às cabines (somente quando está dançando) estabelecendo uma relação "simétrica" de comunhão, acentuada pela possibilidade de se ver nos telões em meio a efeitos especiais impactantes.

> Os enormes equipamentos são um espetáculo à parte. Eles próprios são objetos de adoração do público do circuito tecnobrega. As torres de caixas de som atingem mais de três metros de altura. Ao contrário da maioria das festas de música eletrônica de outras regiões, nas festas de aparelhagem o lugar ocupado pelas cabines e DJs é central e de grande exposição. Eles voltam-se para o público e mantêm interação com ele o tempo todo (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 64).

Uma guerra de lasers no ponto máximo da festa (figura 34), a imponência dos equipamentos e o equilíbrio na arrumação do palco, muito antes da abertura dos portões (figura 35), atestam a reverência ao maquinário e à "modernidade metalizada".

Figura 34 – Guerra de Lasers
Fonte: www.fotolog.com.br

Figura 35 – Palco Festa Tecnobrega
Fonte www.blogspot.com.br

A popularidade dos DJs, segundo muitos, tão importantes na cena quanto as próprias aparelhagens, é proporcional a sua capacidade de programar um *set list* que não deixe ninguém parado, a sua habilidade de manipular em cena equipamentos como *notebooks* e efeitos de raio laser e fumaça e a sua inventividade, quase nunca dissociada da tecnologia. Em menor proporção, bandas e produtores partilham esse capital simbólico, desfrutando de prestígio e influenciando comportamentos, mas sempre em função de suas performances e esquemas de produção. Dessa forma, o público se entrega ao desfrute dos ídolos e seus objetos tecnológicos, em conexão com os circuitos dos espetáculos da música pop e do consumo tecnológico globais, sem precisar abrir mão de seus referentes socioculturais. A assimilação tecnológica na cena tecnobrega, pode-se dizer, é um capital e espelha um *habitus*.

Tal afirmação encontra paralelo na observação de Bourdieu (1990) sobre a relação da prática da fotografia por fotógrafos amadores na França e a sua condição social, cuja expressão do entusiasmo por equipamentos baratos (o aspecto técnico da máquina em si) é lançada como meio da valorização de suas habilidades criativas e, ao mesmo tempo, como reconhecimento das dificuldades financeiras para adquirir câmeras mais sofisticadas. Há uma espécie de desdém com o maquinário sofisticado de modo a destacar o talento criativo e a capacidade de superação desses fotógrafos.

> Essa espécie de atitude “do-it-yourself” resiste à sedução do objeto técnico tanto quanto sucumbe a ele [...] Mostrar um desdém pelo

> refinamento do técnico é a forma mais realística de reconhecer sua inacessibilidade sem renunciar sua sofisticação[192] (BOURDIEU, 1990, p. 18).

Em uma relação invertida, na cena tecnobrega, o domínio das ferramentas tecnológicas é um *status* que precisa ser reafirmado. Nesse sentido, o consumo tecnológico no circuito tecnobrega vai muito além da necessidade da tecnologia em si; trata-se de uma atitude que se materializa em práticas socioculturais que emergem do conhecimento prático e que cristaliza operações incorporadas ao *habitus*. Na perspectiva defendida nesta tese, essas disposições têm um caráter transformador uma vez que permite aos agentes desse circuito negociar a sua posição no campo da música popular, como expressão musical periférica sintonizada com as práticas musicais globais, com base em uma vocação "cosmopolita", como defende Guerreiro do Amaral (2009). Pode-se afirmar, ainda, que tal agência corrobora a validação dos estilos musicais periféricos, inclusive aqueles socialmente estigmatizados, graças a uma habilidade técnica que garante a circulação e o consumo massificado da música produzida por esses atores.

Ressalte-se, mais uma vez, que o fato da música popular contemporânea se constituir como ferramenta por meio da qual as tecnologias se difundem entre as classes populares não garante o apagamento do *locus* social ocupado pelos sujeitos. Lembre-se o comentário de Thimoty Taylor (2003), citado por Guerreiro do Amaral, que, debruçado sobre a mudança cultural da música aborígine tailandesa, fala sobre a ambiguidade da relação entre o comportamento musical contemporâneo, que se utiliza de processos técnicos como mixagem e *samplers*, e o estigma de ser "primitivo".

> [...] avocar a si o primitivismo é, de um lado, privar-se do restante do mundo por via dos seus diversos panoramas globais; de outro, é recusar-se a reconhecer a si próprio deste modo, para não correr o risco de ser considerado "puro", no sentido de original e obsoleto (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 93).

Esse paradoxo se faz presente na cena tecnobrega em sua ambivalente sintonia com a cultura digitalizada global e com os signos estéticos das periferias. Não é por acaso que muitos produtores dessa cena incorporam noções de cosmopolitismo em suas práticas culturais/musicais e discursos sonoros, ao mesmo tempo em que se fazem valer

[192] Tradução livre do original: "This sort of "do-it-yourself" attitude resists the seduction of technical object as much as it succumbs to it… Affecting a disdain for the refinement of the technician is the most realistic way of recognizing their inaccessibility without renouncing their sophistication".

da condição de estigmatizados para reivindicar o caráter de “resistência” de sua música. Como visto ao longo deste trabalho, é clara a ambivalência do tecnobrega em sua relação com os novos modelos de produção musical globalizada e com os referentes regionais de uma tradição musical renegada pelo *establishment* cultural. Mas, mais do que apontar essa ambivalência, esta pesquisa se lança ao desafio de compreender as razões e as maneiras pelas quais a apropriação tecnológica pelas periferias impacta nas formas de apreensão da música popular, contribuindo para a constituição de novos paradigmas críticos.

É inegável que as respostas tácitas dos protagonistas do tecnobrega a uma indústria em crise e à sua própria exclusão das engrenagens do mercado institucional cristalizam uma atuação micropolítica, nos termos de Feenberg (1999). Afinal, o domínio das ferramentas tecnológicas pelos artistas e produtores do tecnobrega corrobora a constituição de uma cadeia produtiva que pode funcionar sem a mediação de sujeitos e/ou aparatos midiáticos estranhos à própria cena, cujos interesses divirjam dos interesses desses agentes. Além disso, a circulação de um *know how* tecnológico na periferia de Belém possibilita formas de intervenção nas estruturas do *establishment* cultural, com real potencial de transformação, haja vista o vigor da cena localmente, em suas engrenagens formal (aparelhagem) e informal (produção e circulação de CDs), e a sua projeção nacional com o status de *cult* graças à inventividade do circuito de produção que inaugurou.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a ambivalência nos processos de aferição de valor dessa música não ofusca a sua vocação emancipatória. Afinal, como visto ao longo deste trabalho, apesar de baseado em conhecimentos e ação localizados em um contexto específico de produção musical, esse estilo está em completa convergência com outras práticas culturais ao redor do Globo, cujas atividades, ainda que independentes, se encontram no movimento de circulação global de mercadorias culturais; das sonoridades às formas de produção (sobretudo a produção latino-americana). O que termina por impactar, necessariamente, nas formas de escuta dessa música e no conhecimento musical especializado, seja como resultado das micropolíticas que envolvem atividades diversas e convergentes com impactos subversivos de longo-prazo (Feenberg, 1999), seja como produto das transformações do próprio campo da crítica musical (Ochoa, 2006).

Sabe-se que não é mais possível observar o fenômeno da globalização sem considerar a atuação das tecnologias digitais no trânsito de informações culturais. Mas,

mais do que apontar a importância das mídias digitais na produção cultural contemporânea, ou mesmo compreender as dinâmicas de apropriação e usos das tecnologias pelos agentes do tecnobrega, o que se busca aqui é compreender a dimensão da agência que o conhecimento tecnológico pode proporcionar aos sujeitos que vivem e produzem nas periferias e que estão reconfigurando a cartografia da cultura periférica global, embora ainda não se saiba em quais proporções.

Com base na análise dos dados levantados nesta investigação, o que parece de fundamental importância é o entendimento de que os discursos que hoje validam estilos musicais populares marginalizados como o tecnobrega atendem a estratégias de incorporações de novos e diferentes significados das mercadorias musicais. Trata-se de uma tendência mercadológica que, em sua feição mais progressista, abre frente no terreno midiático à "economia da cultura" gestada na informalidade das "novas indústrias culturais". E que, em sua linha mais conservadora, evidencia a necessidade de reinvenção do *establishment* cultural, com base na constatação da irreversibilidade do acesso horizontal às formas culturais em circulação.

Dessa forma, um modelo de negócio paralelo ao mercado institucional, que se baseia na apropriação de ferramentas tecnológicas que garantem economia, velocidade e autonomia aos processos de produção e circulação, como o praticado pelo tecnobrega, já é por si só, um fenômeno paradigmático. Ressalte-se, porém, que embora o capital simbólico dos agentes do tecnobrega contribua, à sua maneira, para o processo de recontextualização da música brega no país, ainda se põe como dúvida a possibilidade de rompimento do estigma de classe associado a essa música.

5 Considerações finais

5.1 Um paradigma mais inclusivo

Independente das infindáveis discussões sobre julgamento de gosto que, como visto neste trabalho, vão muito além da busca por uma qualidade substantiva das mercadorias colocadas em circulação pelas indústrias culturais, assiste-se hoje a uma quebra de hierarquias no *establishment* cultural. Descentralizados, produção e consumo aceleram o processo de diversificação de gêneros e estilos em circulação e, paralelamente, a multiplicidade de nichos de audiência em todos os campos da cultura global. Não se trata de um fenômeno exatamente novo, uma vez que a produção industrializada dos artefatos culturais, desde as primeiras décadas do século XX, implicou na abertura de mercados e no entendimento do papel de mediação da cultura popular entre valores e interesses dos grupos sociais. No entanto, o momento atual parece indicar mudanças nos paradigmas de validação cultural também na esfera da produção do conhecimento, seja na esfera científica seja na esfera da comunicação de massa, no *corpus* desta tese.

No campo da música, essas transformações são mais do que latentes. A análise da cena paraense do tecnobrega é um testemunho da existência de uma "nova esfera pública musical" (Ochoa, 2006), relacionada tanto ao aumento da circulação do acervo musical produzido globalmente, quanto à acessibilidade das ferramentas tecnológicas que possibilitam autonomia de criação e de distribuição. Os discursos midiáticos de legitimação da música produzida na periferia de Belém estão em sintonia com o reconhecimento do poder de comunicação das culturas periféricas digitalizas e do fenômeno econômico que as mesmas protagonizam, evidenciando o lugar da informalidade nas "novas" indústrias culturais globais. A análise do tecnobrega é especialmente relevante nesse contexto, considerando tratar-se de um estilo musical que, apesar de gestado sem o aval de gravadoras ou de conglomerados midiáticos, está longe do *undergound* cultural frequentemente positivado em suas representações. O tecnobrega, afinal, ainda é uma música socialmente estigmatizada.

A perspectiva defendida nesta tese é a de que a percepção de uma "nova esfera pública musical" não equivale à afirmação da diluição completa das distinções valorativas historicamente constituídas, mas de uma abertura nos modos de apreensão da música popular em circulação. O que, evidentemente, inclui as expressões populares

produzidas nas periferias globais. É curioso observar, por exemplo, como uma música cujo termo descritivo, brega, carrega o peso semântico de uma estética "que vai de encontro ao gosto dominante" é consumida massivamente por sujeitos de extratos sociais diversos. É certo que as formas de consumo dessa música estão inextrincavelmente associadas ao capital cultural dos ouvintes – o que explica as reações de "desdém" até mesmo da parte daqueles que admitem algum tipo de prazer na sua escuta – mas o fato é que, seja pela identificação com os seus temas e sonoridades, seja por motivações mercadológicas, ideológicas ou sinestésicas, o consumo do tecnobrega é um fenômeno local que se horizontaliza na medida em que ganha o Brasil.

Pode-se afirmar que essa é a lógica da cultura de massa. Mas o que parece relevante na hipótese de reconfiguração do paradigma crítico é a sua conexão com as "culturas da circulação" que, a partir da interrelação de objetos culturais no espaço social – de diálogo ou de confronto –, criam matrizes de reconhecimento público, com base nos contextos globais nos quais esses objetos estão inseridos, a partir das quais os sujeitos os validam ou recusam. São critérios de julgamento abertos e em permanente processo de "transfiguração", nos termos de Gaonkar e Povinelli (2003), e/ou "recontextualização" (Ochoa, 2006). A ideia de materialidade das formas culturais explorada neste trabalho lança luz exatamente sobre a maneira como os estilos e gêneros musicais se tornam "palpáveis" e reconhecíveis pelos consumidores, que os apreendem em contextos diversos, mas familiares. Como visto neste trabalho, nas culturas da circulação, música é mais do que forma porque sua práxis sonora se materializa no cotidiano dos sujeitos.

É interessante observar como os processos de reconhecimento das mercadorias culturais pelos sujeitos ganham uma nova dinâmica com a proliferação de gêneros e estilos musicais disponibilizados virtualmente em plataformas de som e imagem, que se somam às mercadorias ofertadas pelas mídias institucionais. A circulação de músicas (e musemas[193]) de origens diversas que invadem o cotidiano dos sujeitos submetendo-se a um processo de fragmentação, reutilização e diluição (o *sampler* é bom exemplo), que embaralha as noções de "lugar de origem" e os critérios de julgamento instituídos. Nesse cenário, as tecnologias de gravação e de distribuição digitais são protagonistas de um mundo em mutação, transformando não apenas as formas de consumo, mas a

[193] Philip Tagg define as unidades mínimas de significação musical como "musema" (1982).

produção do conhecimento musical, o que pode ser constatado em estudos dos campos da música e sociedade, na crônica musical jornalística e até mesmo no mercado.

Ganham força as construções discursivas que relacionam "invenção" e tecnologia, processos criativos e interação, criatividade e autonomia econômica. Assim, a afirmação de uma mudança no padrão de reconhecimento da música brega – do tecnobrega, especificamente – deve ser entendida no contexto de reestruturação das indústrias culturais globais, da comoditização da economia da cultura (Herschmann, 2007) e da emergência de novas relações de produção e circulação de bens culturais. Como fenômeno de massa, o tecnobrega deve ser observado, ainda, em um cenário de legitimação da cultura produzida nas periferias, em um percurso histórico de validação dos movimentos culturais urbanos periféricos por intelectuais, artistas e outros grupos de *status* do país, que enfatizam a importância de expressões culturais que nascem das dificuldades materiais dos sujeitos com uma vocação eminentemente "proativa", como o tecnobrega.

Diante desse panorama, a primeira indagação que surge é sobre o modelo de validação desse paradigma crítico. Trata-se de uma "virada" efetivamente inclusiva e democrática? No percurso dessa investigação, percebe-se que, embora construções discursivas se confrontem na esfera midiática – "*Tecnobrega, música em forma de lixo*", Tropposfera Blog, janeiro de 2009 (www.troppos.worldpress.com); "*Viva o tecnobrega*", Overmundo abril de 2006 (www.overmundo.com.br) – o elogio à cadeia produtiva do tecnobrega e à capacidade criativa dos seus agentes reverberam com muito mais potência e legitimidade do que os argumentos dos detratores do estilo. Talvez em função do "lugar social" dos grupos que acolhem a sua expressão (intermediadores com grande penetração na mídia de massa, artistas e intelectuais com trânsito em muitas esferas da vida cultural do país), do acolhimento ao "politicamente correto" (afinal, está se falando da democratização da cultura), e da demanda pelo "novo" que caracteriza o mercado cultural. Argumentos que esvaziam as discussões centradas na "qualidade substantiva" de um estilo musical.

Mas, daí, surge uma segunda indagação. Ao subestimar (muitas vezes ignorar) o debate sobre a contribuição estética do tecnobrega à música popular brasileira, optando pelo elogio à assimilação tecnológica pela periferia, os discursos em circulação na esfera pública musical podem esconder preconceitos históricos contra gêneros musicais excluídos dos padrões canônicos de validação cultural, reafirmando, apenas, o mito do progresso tecnológico do capitalismo. Novas questões então se apresentam: a mudança

de abordagem que demarcaria uma "virada crítica" seria inclusiva a ponto de legitimar esteticamente uma tradição musical popular, cada dia mais pasteurizada (lembre-se que essa música vem passando por um processo de "simplificação" melódica, ganhando mais programações eletrônicas e repetições de padrões musicais)? O valor de uso das mercadorias culturais teria efetivamente aberto "avenidas emancipatórias" (Huyssen, 1996, p. 109) e superado preconceitos históricos na crítica musical?

Obviamente, esta tese não oferece respostas definitivas a essas questões. É interessante observar, contudo, como as dinâmicas das "culturas da circulação" transformam criatividade em ativo econômico. Nesse contexto, é a lógica mercantil que estabelece as bases de um paradigma de apreensão musical atrelado a um processo irreversível de descentralização da produção. Ressalte-se que não estão em questão aqui os vetores de disputas e negociações valorativas entre "comunidades de sentido", que estão "sujeitas a um conjunto de regras de seleção e combinação" e que caracterizam as práticas discursivas dos gêneros musicais (Janotti, 2003).

A hipótese de mudança de abordagem à música popular aqui defendida, afinal, refere-se especificamente aos discursos em circulação na mídia, por isso a afirmação de que a influência e longevidade do tecnobrega estão coladas ao seu modelo de negócio. Por isso, ainda, o entendimento de que o atual debate público sobre música popular é inclusivo na medida em que se refere a um acervo musical global ilimitado (somente em Belém, são lançadas semanalmente 100 novas músicas de tecnobrega), tanto quanto é dirigido a um universo de consumidores em crescimento exponencial, entre todas as faixas etárias e sociais.

5.2 A *velha* questão de classes

Não parece precipitado afirmar que a legitimação do tecnobrega pelas elites intelectualizadas do país assinala uma mudança no referente de construção de valor da música brega, historicamente associada às ideologias de classe, e, consequentemente, ao que é considerado vulgar e de mau gosto. A natureza democrática desse suposto padrão de valoração musical pode ser atestada em exemplos diversos na própria cena tecnobrega, como se, na esfera pública musical, não existisse mais um grupo de pessoas "de bom gosto" para apontar o que é bom ou ruim (Lemos, 2008), ou o que deve ou não ser validado culturalmente. Não se pode ignorar que a pluralidade das experiências musicais em circulação coloca em evidência processos de exclusão históricos que, de

alguma maneira, são apreendidos e ressignificados, embora não necessariamente interrompidos. Há, parece, certa predisposição para se colocar o "outro" em pauta, mesmo quando esse "outro" está situado no "andar de baixo da MPB" (Araújo, 2007). O que, por si só, indica uma atitude de inclusão.

Acontece que esses processos de significação, baseados no pressuposto de horizontalização do consumo cultural e da necessidade de abertura às novas economias da cultura, não parecem suficientes ao apagamento da "marca de classe" de expressões populares como o tecnobrega que, por operar sob esse novo paradigma econômico (a informalidade) e, ao mesmo tempo, manter-se fiel ao seu localismo periférico, possui a marca da ambivalência. Assim, a análise do tecnobrega, cuja mobilidade valorativa vai da noção de "resistência" ao mercado *mainstream* à ideia de cultura kitsch suburbana, permite afirmar que, na esfera do consumo cultural, os conflitos de classe não estão diluídos, mas em permanente tensão, negociação.

Entende-se que o capital simbólico dos agentes do tecnobrega – atrelado à assimilação tecnológica pelas periferias e à inventividade da cadeia produtiva que os mesmos põem em operação – garante a essa música o *status* necessário às disputas por legitimação características do campo, especialmente nesse momento de reconfiguração da produção cultural global. Ressalte-se que o *habitus* (Bourdieu, 1984), neste trabalho, é apreendido como um dos elementos que se manifestam nas dinâmicas relacionais do campo cultural e, por isso mesmo, sujeito a ressignificações. Não se defende aqui, portanto, a existência de homologias sociais no consumo cultural, nem mesmo a prevalência da esfera do econômico na conformação dos valores sociais – ressalte-se, mais uma vez, que o determinismo econômico não nos ajuda a compreender os processos de afiliação/recusa dos sujeitos aos estilos musicais do seu "gosto" – embora se reconheça o lugar das estruturas (forças produtivas em confronto com as relações de produção) na conformação do acervo de ideias da sociedade.

Note-se que o referente social (o "lugar de fala") do tecnobrega não se descola das construções discursivas em torno dessa cena quando se fala de sua cadeia produtiva e do impacto de sua lógica de produção nos negócios da cultura. Menos ainda quando estão em questão os seus clichês musicais e melódicos e a estética do universo descrito como "brega". O que pode ser comprovado no *corpus* desta pesquisa: das entrevistas de campo às matérias publicadas em jornais, revistas e sites; da literatura acadêmica específica aos vídeos e documentários sobre o tema. Entende-se, assim, que: 1) as hierarquias sociais que emergem nas discussões sobre o gosto são correlatas ao capital

cultural dos sujeitos posicionados no campo cultural, podendo indicar abertura ou fechamento a novas formas de percepção estéticas; e 2) que o *locus* social do tecnobrega ainda figura entre as determinações que se articulam entre os referentes que orientam a construção de valores da música popular em circulação.

Considera-se aqui que as disputas travadas por diferentes grupos sociais na complexa engrenagem de legitimação social também se articulam em ações concernentes à práxis sonora, materializada no cotidiano dos sujeitos e em permanente processo de conformação. Seja por meio de confrontações ideológicas (Gramsci, 1971; Hall, 2003), seja em função das dinâmicas da circulação e suas relações de poder (Gaonkar; Povinelli, 2003), os processos de positivação/negativação de mercadorias musicais estigmatizadas como o (tecno)brega estão inseridos nas "cadeias de significação" (Hall, 2003) por meio das quais os significados são construídos e modificados no curso da história. Entende-se que, ao agregar novos referentes à música brega, o tecnobrega potencializa as disputadas em torno do significado do termo "brega", como fenômeno que inaugurou novas bases de produção e circulação culturais, introduzindo novos elementos ao inventário de valores e premissas que constituem o senso comum.

Na tentativa de apreensão desse processo, trabalha-se aqui com os conceitos de "articulação da diferença", que pressupõe uma dinâmica de combinação de diferentes significados operando por meio de sistemas de classificação, e de "articulação de sentidos" (Vila, 1996), que trata da luta contínua pela conformação dos sentidos com base no pressuposto da relativa autonomia dos elementos culturais. Mobilizadas na observação do tecnobrega, essas ferramentas teóricas lançam luz sobre o contínuo processo de ressignificação dos artefatos culturais que as transformações processadas na esfera da produção global vêm gerando. Construções discursivas que hoje validam estilos musicais populares historicamente marginalizados podem ser interpretadas como estratégias de incorporação de novos significados musicais atrelados à assimilação tecnológica e às noções de inventividade nos processos produtivos e meios de difusão.

É certo que as exterioridades do campo, já há algum tempo, vêm sendo levadas em conta na produção do conhecimento musical em circulação na esfera midiática. Mas o que parece característico do momento atual é o entendimento da irreversibilidade das transformações operadas pelas tecnologias digitais, no que diz respeito à produção e ao consumo musicais, e a dificuldade de delimitar o lugar do local, frente à disponibilidade de sons mediados pelas indústrias culturais, formais e informais, que asseguram

processos inesgotáveis de apropriação e/ou “relocalização”, nos termos de Ochoa (2006).

É interessante observar como o elogio ao tecnobrega, de alguma maneira, tenta distanciá-lo da música brega de outras regiões do país, comparando-o a cenas internacionais como o reggae jamaicano, o palenque colombiano, o kuduro angolano, e outras tantas expressões musicais que se baseiam no culto ao som grave, pesado e dançante (lembre-se que o tecnobrega é uma música produzida prioritariamente para as festas de aparelhagem). Em todas essas cenas periféricas, a reprodução do som em altos decibéis demonstra o domínio tecnológico como um valor em si, como na cultura *rave* que, vale lembrar, originalmente era produzida nas “margens” por *outsiders* nômades e neo-hippies. Assim, a legitimação dessas sonoridades passa pelo reconhecimento da tecnologia como estilo de vida, orientação estética e de comportamentos.

Se a música popular não tem valor intrínseco (Frith, 1996; Araújo, 2007), mas atribuído, e se não há mais a necessidade da busca por uma originalidade diferenciadora, é preciso que se observem critérios de validação descolados dos padrões estabelecidos pela crítica “letrada”, acostumada a prescrever a estética apropriada. A contradição nesse padrão de legitimação, efetivamente mais democrático e inclusivo, são as distinções de classe que permeiam as construções discursivas sobre a produção musical da periferia, o que pode ser atestado tanto no silencio sobre o valor estético do fenômeno tecnobrega, quanto na descrição de uma estética que fala diretamente “às massas” – ainda que nem sempre isso signifique apreendê-la como uma manifestação “menor”. O que cristaliza a ambivalência dos processos de recontextualização/transfiguração das músicas em circulação, ante a necessidade de acolher o “novo” reprocessado e manter as tradicionais hierarquias do (bom) gosto. Não por acaso, a mesma música é apreendida de maneiras diferentes por pessoas e grupos até mesmo dentro do mesmo contexto.

Ressalte-se, ainda, que embora o consumo cultural não seja apreendido como prática homóloga às disposições sociais, nesta tese, entende-se que as novas relações de produção introduzidas pelo acesso às tecnologias digitais não alteraram a estrutura econômica da sociedade, que estabelece as hierarquias de influência e poder – as disputas entre a formalidade e a informalidade na indústria da música se constituem de reações do capital instituído muito mais eficazes (pelo menos até este momento) do que as ações do campo cultural paralelo. E isso se deve, principalmente, à vulnerabilidade estrutural do mercado informal e das incertezas quanto à sustentabilidade de iniciativas

que dependem exclusivamente dos esforços dos seus agentes para garantir uma sobrevida nas engrenagens da cultura de massa, sob o julgo da dominação econômica e o imperativo da competição. Há, portanto, um componente de classe que merece ser considerado sempre que estiver sob análise o julgamento de valor de expressões musicais periféricas.

5.3 O capital simbólico da tecnologia

Em um cenário de profundas mudanças culturais proporcionadas pelas chamadas "novas" tecnologias, a investigação de uma cena musical situada às margens do mercado institucional, que se utiliza de ferramentas tecnológicas para colocar em operação uma indústria musical paralela, deve ir além da constatação do caráter inclusivo de sua economia informal. A hipótese aqui levantada é a de reconfiguração do paradigma crítico da música popular produzida no mundo, baseado nos usos que sujeitos e grupos fazem das tecnologias, levando a processos produtivos menos verticalizados, com impacto direto no mercado. Mas parece necessário compreender o alcance emancipatório da aquisição desse conhecimento técnico considerando: 1) a dimensão intersubjetiva da partilha de um *know how* tecnológico mediado pela música entre sujeitos socialmente excluídos, assim como o grau de intervenção/participação desses agentes na cultura instituída; e 2) o impacto desse capital nas construções discursivas em torno de uma música historicamente estigmatizada.

Ratifica-se aqui a noção de tecnologia como forma de ação política e campo de agência (Feenberg, 1999), afinal, as práticas tecnológicas no contemporâneo estão inseridas no cotidiano dos sujeitos, independente de classes sociais. A assimilação dessas ferramentas pelos agentes do tecnobrega, portanto, está atrelada ao seu cotidiano social, originando-se das suas necessidades, como conhecimento necessário a manutenção de uma cena musical que se atualiza desde os anos 1970. A diferença hoje é a acessibilidade dessas tecnologias que, além de intensificarem o fluxo de produção, colocando sistematicamente novos agentes no mercado, possibilitam a assimilação e o reprocessamento de informações e referências culturais globais, cristalizando um processo de rearticulação do local de maneira muito mais intensa e veloz do que em um passado recente. Não é por acaso a mudança operada nas relações da indústria *mainstream* com as indústrias musicais paralelas.

O domínio das técnicas de gravação possibilita aos protagonistas do tecnobrega autonomia de criação e ritmo de produção. Mas não é o bastante para a sua sobrevivência no mercado. A criatividade na manipulação das ferramentas digitais, a manutenção de redes de relacionamento, e o desempenho midiático dos artistas – mais do que saber *pilotar* bem uma aparelhagem, é preciso abrir outras frentes nas mídias disponíveis – são requisitos indispensáveis à longevidade de bandas e DJs. Como visto ao longo desta tese, o tecnobrega está ajustado à dinâmica industrial de produção musical, ainda que opere em um segmento paralelo. Deve-se ressaltar que a despeito do seu caráter de independência e inclusão, o negócio do tecnobrega também se caracteriza pela divisão social do trabalho, como mostra o circuito das aparelhagens e a relação destas com os "festeiros" (patrocinadores).

O que se defende aqui, no entanto, é que apesar da natureza hierarquizada das relações que emergem no mercado e do lugar da estrutura no empreendimento tecnológico – a capacidade de investimentos em equipamentos, por exemplo –, no tecnobrega, os usos que os sujeitos fazem da tecnologia se configuram como espaço de lutas sociais que abre margem a intervenções democráticas. A assimilação tecnológica na cena tecnobrega possui um potencial de transformação política na medida em que materializa disputas ideológicas diluídas em práticas cotidianas. É interessante observar que o tecnobrega não se insurge contra a cultura instituída – apesar do discurso de "resistência" propagado por muitos dos seus agentes – e que opera visando à inserção no mercado, informal e formal, e que é exatamente para ocupar as "brechas" desses circuitos que artistas, DJs e produtores se articulam. A sobrevivência artística, nesse caso, depende de táticas (Certeau, 1980) criadas ao sabor das circunstâncias.

Foi assim que o brega pop ficou 100% eletrônico, que a pirataria foi incorporada à rede de distribuição dessa música, que estúdios caseiros começaram a se espalhar pelos subúrbios de Belém, que o som das aparelhagens chegou às rádios "classe A" de Belém, que diversos subestilos do tecnobrega foram conquistando fãs na capital e no interior, e mesmo em outras regiões do país. É possível vislumbrar, nesse contexto, uma atuação política localizada, uma "micropolítica", baseada em atividades cotidianas mediadas pelas tecnologias. É nesse sentido que se ratifica aqui a ideia da "racionalização democrática" (Feenberg, 1999) empreendida por sujeitos que, conscientemente ou não, compreendem as potencialidades suprimidas pela racionalidade tecnológica sem deixar escapar as oportunidades que essas ferramentas lhes oferecem. Não há um projeto coletivo de mudança social na cena tecnobrega – uma

atuação política no sentido clássico – mas a partilha do conhecimento técnico mobilizado na sua cadeia produtiva tem uma dimensão "subversiva" na medida em que transgride o *modus operandi* da indústria *mainstream*.

Se o que está em questão é a relação dos sujeitos com os artefatos tecnológicos em suas práticas cotidianas e se o paradigma crítico musical atual tem em alta conta as formas criativas de apropriação dessas ferramentas, também parece importante observar as maneiras que as tecnologias organizam o conhecimento social. Como visto no quarto capítulo desta tese, as normas sociais se estabelecem no aparato tecnológico (Latuor, 1988), que adquire significado social em função de códigos técnicos já validados. Há uma conformação da ordem material dominante a cada novo empreendimento tecnológico, assim como há margens de manobras para alterar os códigos do "sistema" tecnológico. Como se sabe, a indústria musical pós-internet é caracterizada pelos embates operacionais entre o *establishment* fonográfico e iniciativas autônomas de produção/circulação. E é exatamente a dimensão cultural e o alcance comercial dessas "táticas" que repercutem, de forma inclusiva, no debate público sobre música popular.

A análise da cena tecnobrega permite afirmar que o potencial de transformações social, cultural e política alardeados pelos entusiastas das tecnologias digitais está nas maneiras que os sujeitos vivenciam as práticas tecnológicas mobilizando-as em função dos seus próprios interesses. Ratifica-se aqui o paradigma do "capitalismo cognitivo" no que diz respeito à "potência criativa" (Corsani, 2003; Herschmann, 2007) que emerge da articulação entre conhecimentos abstratos (o domínio técnico) e conhecimentos tácitos (adquiridos no dia a dia) para afirmar que, em culturas digitais periféricas como o tecnobrega, o "código técnico" (Feenberg, 1999) é permanentemente desafiado por respostas tácitas subordinadas. Os sujeitos têm a prevalência sobre o sistema tecnológico e os mercados estão inseridos na sua práxis social.

A sobrevivência desses agentes no mercado, no entanto, é uma questão mais complexa. Partindo do pressuposto de que o senso prático que se organiza através das práticas tecnológicas é condicionado pelo *locus* social e formas de capital dos sujeitos em um dado campo (Sterne, 2003), e que os usos dessas ferramentas obedece a uma lógica que se sedimenta no cotidiano, há que se levar em conta o imediatismo imposto pelo negócio do tecnobrega e, da mesma forma, a competitividade que demanda desses agentes uma incansável capacidade criativa. Embora fora do escopo desta pesquisa, como visto na introdução desta tese, a atual crise na cena aponta para uma saturação do mercado, agravada pela acessibilidade das tecnologias de gravação e o

“descompromisso” das novas gerações com a manutenção do capital simbólico de uma cena musical criativa e rentável – o que sugere desdobramentos de pesquisa.

De todo modo, o período de investigação da cena tecnobrega contemplado nesta pesquisa – de sua emergência no início da década de 2000 a 2011 – demonstra que a partilha de um conhecimento tecnológico mediado pela música potencializa a capacidade de intervenção dos sujeitos nas estruturas de poder (haja vista o impacto dessa cena na indústria musical formal), põe em evidência talentos individuais (como atesta a ascensão de Gabi Amarantos ao showbiz nacional) e fortalece uma complexa rede de relações articulada a partir de uma identidade de classe – apesar do risco dos patrulhamentos, afirma-se aqui que as dificuldades materiais dos agentes do tecnobrega e o estigma do estilo que defendem no campo da música popular contribuem para a validação dessa música como expressão da capacidade criativa das periferias nos processos de assimilação tecnológica.

Para indivíduos socialmente excluídos, o conhecimento tecnológico potencializa sua capacidade de ação de uma maneira diferente da apropriação realizada por sujeitos de outros estratos sociais. O domínio das ferramentas tecnológicas é um *status* que precisa ser permanentemente mantido e reafirmado. Afinal, esse é o capital que os sintoniza às práticas musicais globais e que permite a esses agentes negociar o seu lugar no campo da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁGICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação de massa. In COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da cultura de massa*. 6ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

AHMAD, Aijaz. Problemas de classe e cultura. In: WOOD, Ellen M.; FOSTER, John B (orgs). *Em defesa da história*. Marxismo e pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999, p. 107 – 121.

ALABARCES, Pablo. Posludio: Música popular, identidade, resistência y tanto ruído (para tan poca fúria). In: *Transcultural Music Review*, v. 12, 2008.

ALBUQUERQUE, C. O Brazil que conhece o Brasil. *Jornal O Globo*, 12 jan. 2011.

ALBUQUERQUE, C. Tecnobrega se reinventa com novos estilos e mantém a independência. *Jornal O Globo*, 10 out. 2010.

ALBUQUERQUE, F. Gabi Amarantos conquista plateia alternativa. *Revista O Grito*. Disponível em: <http://www.revistaogrito.com/page/blog/2010/02/15/boas-surpresas-no-segundo-dia-do-rec-beat>. Acesso em 15 fev. 2010.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do estado*. 9ª edição. São Paulo: Edições Graal, 2003.

_____. *For Marx*. Londres e Nova Iorque: Verso/New Left Books, 2005.

AMARAL, Márcio Douglas Brito. *Estado e políticas urbanas na Amazônia*: A experiência das intervenções urbanas na orla fluvial de Belém. Encontro Nacional da Anpur (Associação Nacional de Pós-Graduação em Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional). Anais. Belém: Campus Universitário do Guamá, 2007.

ANDERSON, Chris. *The long tail*. Why the future of business is selling less of more. Nova Iorque: Hiperion, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música* (1929 – 1942). Rio de Janeiro: Martins Editora, 1976.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARAÚJO, Samuel. O fruto do nosso amor. In: NESTROVSKI (org.), Arthur. *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *Revista Opus*, v. 6, disponível em: <www.anppom.com.br/opus>. Belo Horizonte: ANPPOM, 1999. Acesso em: 12 jan. 2011.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. Gabi Amarantos faz pose de diva. *Diario de Pernambuco*, 16 fev. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: o autor. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENNETT, Tony. Popular Culture and the turn to Gramsci. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture* - a reader. 3ª edição. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

BÉRUBÉ, Michael. *The aesthetics of cultural studies*. Oxford: Blackwell, 2004.

BIKER, Wiebe; LAW, John. General introduction. In: the authors (eds.). *Shaping technology/Building society*. Massachusetts: MIT, 1992, p: 1–13.

BONFIM, Carlos. *Quando o rock e o brega se encontram: saberes musicais diversos na América Latina*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2005.

BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. *Revista do Laboratório Psicanálise e Aprendizagem*, Instituto de Psicologia, UFRGS: Mato Grosso do Sul, 2002. Disponível em <http://65.55.133.121/att/GetAttachment.aspx?file=1252713c-aaf2-4bf-4-9cc6-67a531813c5>. Acesso em: 8 de fev. 2008.

BORGMANN, Albert. The promisse of technology and the device paradigm. In: The author. *Technology and the Character of Contemporary Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

BORN, Georgina. *Rationalising culture*: IRCAM, Boulez and the institutionalization of the musical avant-garde. Berkeley: University of California Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção* – crítica social do julgamento. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Estudos, 2004.

_____. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p: 67 – 138.

BREGA S/A – Produção Greenvision, documentário de Vladimir Cunha e Gustavo Godinho. Belém: 2009. Son., color. Disponível para *download* na página da Greenvision (www.greenvision.com.br).

BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Cambridge (EUA): Cambridge University Press, 1995.

BROWN, Nicholas. Bossapósbossa, or postmodernism as semipheral symptom. *The New Centennial Review*, v. 3, issue: 2, october 28, 2003, p: 117 – 159.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. Estética da periferia, diálogos urgentes. Recife e Rio de Janeiro, 2006.

BURNETT, H. O lugar do Tecnobrega. *Site a.r.t.e (música)/uol*, fev. 2009.

_____. Viva o Tecnobrega!. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/viva-o-tecnobrega>. Acesso em: 16 abr. 2006.

CAMPANELLA, Bruno. O Big Brother como evento multiplataforma: uma análise dos impasses dos estudos de audiência. In GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo; COCCO, Giuseppe. *Capitalismo Cognitivo*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASTRO, Gisela. Consumindo música, consumindo tecnologia. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (org). *Novos rumos da cultura da mídia*, indústria, produtos, audiência. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 411-429.

CASPURRO, Helena. A improvisação como processo de significação. Uma abordagem na Teoria da Aprendizagem Musical de Edwin Gordon, 1999. Disponível em helenacaspurro.basepoint.pt/downloads/Docencia Investigacao/A Improvisacao_como_processo_de_significacao_final.pdf.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano* – 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Editora Vozes, Petrópolis, 1994.

CHANG, Jack. No Brasil, artistas se unem à rede informal. Miami Herald *(Site Cultura Livre), outubro, 2007.*

COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Tese (doutorado em antropologia social), Universidade de São Paulo, 2004.

CORSANI, Antonella. *Elementos de uma ruptura*: a hipótese do capitalismo cognitivo. In GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo; COCCO, Giuseppe. *Capitalismo Cognitivo*. Rio de Janeiro: DP&A Editora: 2003.

COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da cultura de massa*. 6ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

CUNHA, Vladimir. As estrelas de Belém. *Revista Rolling Stone*, jan. 2008.

CURRAN, James; Gurevitch, Michael (orgs). *Mass Media and Society*. 4th edition. New York: Oxford University Press, 2005, p: 122 – 149.

_____. Teoria midiática e cultural na era do liberalismo de mercado. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs). *Novos rumos da cultura da mídia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

DIAS, Caio S.; DIAS, Solange. Belém do Pará: *História, urbanismo e identidade*. Belém: Faculdade Assis Gurgacz – FAG. Disponível em: <http://www.fag.edu.br/professores/solange/PRODUCAO%20CIENTIFICA/5%BA%20ECCI/BEL%C9M%20DO%20PAR%C1%20-%20Caio.pdf>. Acesso em: 14 de jul. 2010.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DORIGATTI, Bruno. *Ritmo louco, negócio sério*. Disponível em: <http://www.literal.com.br/artigos/ritmo-louco-negocio-serio>. Acesso em 20 mar. 2010.

DOWBOR, Ladislau. *Economia da comunicação*, setembro de 2002. Disponível em: <http://dowbor.org/artigos.asp>. Acesso em: 24 de mar. 2010.
DUFFY, Gary. Tecnobrega beat rocks Brazil. *BBC News* (Click), fev. 2009.

ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto, In: o autor. *Apocalípticos e integrados*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Como se faz uma tese*. 23ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

ENGELS. Frederick. Letter to Joseph Bloch. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture* - a reader. 3a. edição. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

FEENBERG, Andrew. *Questioning technology*. New York: Routledge, 1999.

_____. Interviewed by Darin Barney at http:/media.mcgill.ca/en/node/746.

FABBRI, Franco. A Theory of musical genres: Two applications. In: HOM, David, Hom; TAGG, Philip (eds). *Popular music perspectives, papers from the First International Conference on Popular Music Research*. IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Ensaio de interpretação sociológica. 5ª edição. São Paulo: Globo, 2006.

FISKE, John. *Understanding popular culture*. London e New York: Routlegne, Taylor & Francis Group,1998.

FOUCE, Hector. Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido. *Revista ECO-Pós*, v. 9, nº 1. Disponível em: <www.e-papers.com.br>. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006. Acesso em: 8 de abr. 2010.

FRITH, Simon. *Performing rites*: on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

_____. Moda, estilo de vida e distinção social: quando o brega vira fashion, In VILLAÇA, Nízia; CASTILHO, Kátia (orgs). *Plugados na Moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi Ltda, 2006.

_____; HERSCHMANN, Micael (orgs). *Novos rumos da cultura da mídia*, indústria, produtos, audiência. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

_____; JANOTTI JR, Jeder. *Comunicação & música popular massiva* (orgs). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.

FONSECA, Mariana. Tecnobrega, o ritmo mais popular do Brasil. *Jornal Le Monde Diplomatic*, set. 2010. Disponível em: <http://diplomatique.uol.com.br/artigo.php?id=782&PHPSESSID=2992afb2cd65c8594faad2ff286459fc>. Acesso em: 14 de nov. 2010.

FONTANELLA, Fernando Israel. *A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 23ª edição. São Paulo: Edições Graal, 2007.

GABBAY, Marcello M. O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, 2007.

GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo; COCCO, Giuseppe. *Capitalismo Cognitivo*. DP&A Editora: Rio de Janeiro, 2003.

GAONKAR, Dilip P., and POVINELLI, Elizabeth A. (2003). *Technologies of public forms: circulation, transfiguration, recognition*. @Public Culture, v. 15 (3), 2003, p: 385 – 397.

GAUTIER, Ana Maria Ochoa. *Sonic transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America*. @Social Identities, v. 12 (6), 3006 p: 803 – 825.

_____. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2003.

_____. *Música en transición.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.

GERALDO, José. História e Historiadores da música popular no Brasil (Criticism regarding the works of historians of moderns urban music in Brazil). *Latin America Music Review*. Press University of Texas, 2007. Disponível em: <accessmylibrary.com/coms2/sumary_0286-35227348_IJM>. Acesso em: 28 fev. 2009.

GOOD Copy, Bad Copy. Documentário dirigido por Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke. Dinamarca: 59 min., son., color.

GRAMSCI, Antonio. Hegemony, intellectuals and the state. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture - a reader*. 3. ed. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

_____. *Selections from the prison notebooks*. New York: International Publishers, 1971.

GREENVISION. Criado em estúdios precários e improvisados e vendido ao grande público através de discos piratas e gravações caseiras, o tecnobrega é a trilha sonora oficial da periferia de Belém do Pará. Disponível em: <http://www.greenvision.com.br/2009/>. Acesso em: 14 ago. 2010.

GUERREIRO DOAMARAL, Paulo Murilo. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: Etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese (Doutorado em Musicologia/Etnomusicologia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

HEIDEGGER, Martin. The Question Concerning Technology and The Turning. In *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York, Philadelphia, St, Louis, San Francisco, London, Singapore, Sydney, Tokyo, Toronto: 1977.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO do Brasil, 2003.

_____. The rediscovery of ideology: Return of the repressed. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture* - a reader. 3. ed. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

HERSCHMANN, Micael. Alguns apontamentos sobre a reestruturação da indústria da música. In FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs). *Novos rumos da cultura da mídia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

_____. *Lapa*. Cidade da música. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

_____. Espetacularização e a alta visibilidade: a politização da cultura hip hop no Brasil contemporâneo. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (orgs). *Comunicação, cultura e consumo*. A (dês) construção do espetáculo no contemporâneo. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

HUYSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. A logica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JANOTTI JR, Jeder. *Música popular massiva e gêneros musicais*: a produção e consumo da canção na mídia, v. 3, nº 7. São Paulo: ESPM, 2006.

_____. *Heavy metal com dendê*. Rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
JOHNSON, Jim. Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer, 1988. *Social Problems*, Vol 35 (3), 298-310.

JOSÉ, Carmem Lúcia. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Editora Marco Zero, 2001.

JÚNIOR, José Geraldo Simões. *Cenários de modernidade*: Os projetos urbanos das capitais brasileiras no início da república. Encontro Nacional da Anpur (Associação Nacional de Pós-Graduação em Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional). Anais. Belém: Campus Universitário do Guamá, 2007.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. Pos-marxism without apologies. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture - a reader*. 3. Ed. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

LEMOS, Ronaldo. Tecnobrega, o ritmo mais popular do país. *Jornal Le Monde Diplomatic*, setembro de 2010.

_____. *Revista Caros Amigos*, julho de 2006. Disponível em: <www.carosamigos.terra.com.br/do_site/sonosite/entrev_jul06_ronaldolemos.asp>. Acesso em: 15 abr. 2008.

_____; Oana Castro. *Tecnobrega*. O Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2008.

LATOUR, Bruno. Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern. *Critical Inquiry*, v.30, 2004, p: 225-248.

LASH, S; URRY, J. *Economies of sign and space*. California: London and Thousands Oaks, 1994.

LEE, Benjamin; LI PUMA, Edward. Cultures of circulation: The imaginations of modernity. *Public Culture*, v. 14(1): 191 –213.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

MACHADO, André. O Futuro é Tecnobrega - Fenômeno de produção digital e distribuição diferente de música põe o Brasil entre os pioneiros do modelo open business. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 9 abr. 2007. Caderno Info Etc.

MAGALHÃES, J. C. Pará quer transformar tecnobrega em patrimônio cultural do Estado. *Folha de São Paulo*, 20 mai. 2010.

MAGARINÕS, Paula; TARAN, Carlos. Argentina cumbia villera research. *Open business Models* (Latin America), phase II, final report, 2009. Disponível em: <http://www.idrc.ca/uploads/userS/12677965571Cumbia_Villera_Research_Final_Report_July_10th_2009.pdf>. Acesso em: 24 set. 2010.

McNALLY, David. Língua, história e luta de classe. In: WOOD, Ellen M.; FOSTER, John B. *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

MALINE, Fábio. A informação como arma política: do confinamento ao descontrole. In: GALVÃO, Alexander P.; SILVA, Gerardo; COCCO, Giuseppe. *Capitalismo cognitivo*. Trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MELO DINIZ, Amanda Tavares de. *A música popular nos circuitos da elite*. (Monografia), Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

MARCUSE, Herbert. *One-Dimensional Man***.** 2ª edition. Boston, Massachusetts: Beacon Press Book, 1991.

_____. A arte na sociedade unidimensional. In: COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da cultura de massa*. 6ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

_____. *On essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

MARTÍN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Fredrick. *The communist manifesto and other writings*. New York: Barnes & Noble Classics, 2005.

_____. Rulling Class and Rulling Ideas. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture - a reader*. 3. ed. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

_____. Base and Superstructure. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture - a reader*. 3. ed. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

MASSUMI, Brian: MANNING, Erin. Technologies of lived abstraction. *Hyperlink* Disponível em: <http://www.senselab.ca/Book%20Series%20Proposal.doc.pdf>. Acess em: 5 dez. 2009.

MATTELART, Armand. *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em 27 out. 2010.

MICTHELL, W.J.T. Showing Seeing, a critique of visual culture, In: MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. USA and Canada: Routledge, 2005.

MIDDLETON, Richard. From me to you: popular music as message; Lost in music? Pleasure, value and ideology in popular music. In: the author. *Studing popular music*. EUA: Open University Press, 1990.

MITSCHEIN, Thomas A.; MIRANDA, Henrique R.; PARAENSE, Mariceli. *Urbanização selvagem e proletarização passiva na Amazônia: O caso de Belém*. Belém: CEJUP/NAEA/Universidade Federal do Pará, 1989.

MOLES, Abraham. *O kitsch*: a arte da felicidade. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

MORLEY, David. Answered question in audience research. *e-Compós Magazine.* São Paulo: 2006.

MOTA, Nelson. Tecnobrega revolution. Jornal O Globo*, 21 nov. 2008.*

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Segundo a canção*: Engajamento Político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *A música popular e sua crítica no Brasil – a canção critica e outras canções*. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/desigualdadediversidade/media/Naves_desdiv_n3.pdf>. Acesso em 20 jul. 2010.

NEGUS, *Géneros musicales y la cultura de lãs multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

ORTIZ, Renato. *Trajetos e memórias*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 7ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

_____. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PEREIRA DE SÁ, Simone. *Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem*. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <textoslabcult.files.wordpress.com/2007/10/sa-simone-pereira-musica-eletronica-e-tecnologia-reconfigurando-a-discotecagem.PDF>. Acesso em: 15 ago. 2010.

_____: MARCHI, Leonardo de. Notas para se pensar as relações entre música e tecnologias da comunicação. *Revista ECO-PÓS*, vol. 6, n.2, Rio de Janeiro, 2003.

PINCH, Trevor; BIJKER, Wieber. The social construction of facts and artifacts: or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other. In: The authors and HUGHES, Thomas P. *The social construction of technological systems*. Cambridge, Massachussetts: Massachussetts Institute of Technology (MIT), 1992, p: 17-50.

PINE, B. Joseph; GILMORE, James. *O espetáculo dos negócios*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

PINTO, L. F. Tecnobrega: lixo em forma de música. *Jornal Pessoal*, jan. 2009. Disponível em: <http://troppos.wordpress.com/2009/06/22/tecnobrega-lixo-em-forma-de-musica/>. Acesso em 22 jun. 2009.

PUCHNER, Martin. *The world of Karl Marx, Friedrich Engels, and The Communist manifesto*. In: The Communist Manifesto and other writings (Int). New York: Barnes and Noble Books, 2005, p: xiii – xxx.

RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Borá-Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do rock brasileiro dos anos 80*. Dissertação (mestrado em Sociologia e Antropologia), Instituto Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

RONSINI, Veneza V. Mayora. *Mercadores de sentido*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

SANCHES, P. A. Artistas enxergam internet como aliada. *Folha de São Paulo*, 23 dez. 2003.

SANDRONI, Carlos. Mudança de padrão rítmico no samba carioca, 1917 – 1937. *Transcultural Music Review*, v. 2, 1996. Disponível em: <http://www.sibertrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>. Acesso em: 13 set. 2010.

SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1990.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SHIRAI, Mariana. Ela é brega. Ela é diva. Ela é a Beyoncé...do Pará. Caros ouvintes, 13 jul. 2010. Disponível em: <http://www.carosouvintes.org.br/blog/%3Fp%>.

SINGER, Paul. *Marx*. São Paulo: Edições Loyola, Coleção Mestres do Pensar, 2003.

SMITH, Terry. Visual regimes of colonization – aboriginal seeing and european vision in Austrália. In MIRZOEFF, Nicholas (Org). *The visual culture reader*. London and New York: Routledge, 1998.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

SONTAG, Susan. *Notas sobre o camp*. Contra a interpretação. Porto Alegre. LP & M, 1987, p: 318-337.

STERNE, Jonathan. Bourdieu, technique and technology. *Cultural Studies*, v. 17 (3/4), 2003, p: 367 – 389. Disponível em: <http:// www.tandf.co.uk/journals>. Acesso em: 23 nov. 2009.

_____; LEACH, Joan. The point of social construction and the purpose of social critique. *Social Epistemology*, v. 19, nos. 2-3, abril/setembro, 2005, p: 189 – 198.

STOREY, John. *Cultural theory and popular culture* - a reader. 3. ed. Inglaterra. Pearson Education Limited, 2006.

STRAW, Will. The circulatory turn (2009). In: CROW, Barbara, LONGFORDL, Michael, and SAWCHUK (eds). *The Wireless Spectrum*: The Politics, Practices and Poetics of Mobile Media. Digital Futures Series. Toronto: University of Toronto Press, 2009 (Forthcoming).

_____. *Response to Georgina Born*. Montreal, Canada, 2009 (Forthcoming).

_____. Systems of articulation, logics of chance: scenes and communities in popular music. *Cultural Studies*, Vol. 5, nº 3, 1991, p: 368 -388.

SVAMPA, Maristela. *La sociedad excluyente*. Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus, 2005.

TAGG, Philip. *Introductory notes to semiotics of music*. Versão 3. Liverpool, Inglaterra: 1999. Disponível em: <www.tagg.org>. Acesso em: 11 jul 2007.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *O século da canção*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TECNOBREGA no Orkut. Disponível em: <www.cowboyinthesand.blogsome.com/2007/04/24/tecnobrega>. Acesso em 24 abr. 2007.

THE FUTURE of the internet, a virtual counter-revolution. *The Economist*, United States of America, set. 2010.

THOMPSON, E.P. Preface from the making of the english working class. In: STOREY, John. *Cultural theory and popular culture - a reader*. 3. ed. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1988.

TROTTA, Felipe. *Música popular e qualidade estética*. III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). Anais. Salvador: maio/2007.

_____. *Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Salvador: 2007.

_____; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forróeletrônico no Nordeste. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, E-compós, v.11, n.2. Brasília: agosto 2008.

TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair. Cidadania e (re)produção do espaço urbano em Belém. In: D'INCAO, Maria Angela; SILVEIRA, Isolda Maciel da. *Amazônia e a crise da modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994, p. 271 –277.

URBAN, Greg. Metaculture: *How Culture Moves through the World*. Menneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y musica. *Revista Transcultural de Música – TRANS*, nº 2. Disponível em: <www.sibetrans.com/trans>. Acesso em: 17 mai. 2007.

VIANNA, Hermano. *Paradas do sucesso periférico*. Disponível em: <www.overmundo.com.br/banco/a-musica-paralela>. Acesso em: 20 jan. 2009.

_____. *Tecnobrega: música paralela*. Disponível em: <www.overmundo.com.br/banco/paradas-do-sucesso-periferico>. Acesso em: 14 dez. 2007).

_____. De olho nos ritmos urbanos. *Revista ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, Ed. E-Papers, v.6, n.2, 2003.

_____. Tecnobrega consolida uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs. *Jornal Folha de São Paulo*, 13 de outubro, 2003.

VIANA, L. F. Site amplia discussão sobre a liberação do direito autoral. *Folha de São Paulo*, 3 mar. 2006.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave – Um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Editora Shwarcz Ltda, 2006.

WOOD, Ellen M.; FOSTER, John B (orgs). *Em defesa da história*. Marxismo e pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

XIMENES, Laura A. Saré. *A população indígena da cidade de Belém: algumas formas de sociabilidade. Encontro Nacional da Associação Nacional de Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), dezembro/2007*. Anais. Belém: Campus Universitário do Guamá, 2007.

Fontes documentais

IBGE-2007
Pará, Anuário, 2008, jornal O Liberal
Dados do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconomicos (Dieese)
www.ministeriodaculrura.org.br
Secretaria do Estado de Cultura do Pará – Secult
Secretaria de Segurança Pública do Pará (Segup)
Empresa de Processamento de Dados do Estado do Pará (Prodepa).
Assessoria de Comunicação/criminalidade

Anexos

ENTREVISTAS QUALITATIVAS SEMI-ESTRUTURADAS (EM PROFUNDIDADE)

ANTONIO MARIANO NETO (TOVINHO), músico e arranjador da banda Calypso – Entrevista realizada em 11/10/2007

Como chegaríamos à definição do "brega" como um gênero/estilo musical?

O que você quer dizer com "brega"? Porque, por exemplo, eu estava pensando comigo, o axé é brega, mas para os baianos não é, porque é a música deles... quer dizer, o que é brega? É a música cafona de antigamente ou essas bandas pop, por exemplo, de forró, tipo Magnificus, Limão com Mel, isso também é brega?

Não sei... Estou querendo entender...

Pra mim, o gênero brega é aquela música mais cafona antiga, voltando no tempo, é Waldick Soriano, e não sei mais quem. O problema é que hoje tudo fundiu. Tinha o brega mesmo, aquele brega que só quem ouvia eram as classes C, D e E, que era o Waldick, o Odair José... Numa linha mais romântica, a dor de cotovelo... Aí foi fundindo, começaram a aparecer essas bandas, tipo Calypso, que tomaram o Brasil. Hoje a classe A gosta da Calypso, então é difícil dizer o que é brega... A Calypso é brega? Não sei. Se você olhar pelo conteúdo das letras, o conteúdo é o mesmo de Odair José, mas ela atinge a classe A. O que você mais vê é filhinho de papai abrir o porta-malas do carro e colocar pra tocar Limão com Mel, Calypso...

Você falou das letras, será que poderíamos dizer que o brega deve ser descrito em função de todos os seus elementos, digo da interpretação, da autoria, da intensidade de voz, do ritmo etc?

Hoje em dia está tudo muito colado. Se você olhar pra cantora do Babado Novo, ela canta igual, gemendo, como as cantoras de brega. Babado Novo é axé, então por causa dessa velocidade da mídia que a gente tem hoje, as coisas então meio confusas... Então se você observar determinadas bandas feito Limão com Mel, parece uma banda de rock. A postura deles no palco é de banda de rock. Superprodução no palco, música com guitarra, quer dizer, coisas que fazem parte do rock e que foram incorporadas... e é forró! Quer dizer, é meio confuso... Quando você falou nisso eu pensei: "como vamos separar as coisas?"

Mas não há nada que descreva o brega especificamente?

Hoje em dia não tem não. Eles (as bandas de brega) usam *loops* de computador igual ao Lenine. O que diferenciava era isso. A música de Lenine é violão e uns *loops* de sintetizadores, sopros. O brega usa sopros e *loops* do mesmo jeito. Tudo bem, talvez a diferença seja na letra, no que a pessoa está cantando.

O que canta o brega?

O amor, mas é o amor não correspondido, é o amor sofredor. Veja que é o amor sofredor de uma forma diferente do pop, porque o pop também canta o amor sofredor. Ana Carolina é só tristeza. Mas é diferente... É aquele amor mais sofrido... Acho que é a linguagem, é a maneira que ela diz "Você me trocou por outra", e o brega diz "Você é uma rapariga porque você tomou meu homem". Quer dizer, acho que a diferença hoje é só essa.

Isso poderia ser entendido como uma música feita por e para o povão?

Sim, mas só que hoje, pela força que eles têm (os artistas), é diferente. Antigamente tinha as gravadoras. A gravadora só pagava 10% de royalties para os artistas. As bandas descobriram que elas teriam muito mais dinheiro se fossem andando por si sós, sem gravadora. Porque, se você faz uma conta, uma banda como Calypso vende 1 milhão de cópias, tudo bem, o disco é vendido baratinho (R$10) em lojas, camelôs... Então, pra eles venderem por R$10, vamos supor que estejam entregando por R$5, vamos supor que estejam ganhando R$5 por cópia... Então eles ganham R$5 milhões em um CD. Depois que chegou a pirataria, as gravadoras começaram a perder o poder aquisitivo delas, as gravadoras caíram, acabaram as superproduções. Quando eu fazia um disco com Alceu (Valença), a gravadora dava U$200 mil (dólares, viu?) pra ele produzir o disco. Hoje, ela quer que Alceu banque e ela lança. Quer dizer, é uma parceria. Tanto que muita gente está sem gravadora, por opção. Não vale a pena, você tem que pagar sua produção, a gravadora não tem mais aquele poder de comprar as rádios para fazer tocar... Foi aí que as bandas, principalmente do Nordeste, viram que era muito mais negócio andar sozinhas. É melhor eu fazer meu disco, eu mesmo vendo, o dinheiro é meu e, se que quiser, pago as rádios pra tocarem... É um mercado que deve ser respeitado.

A gente pode dizer que foram as bandas de brega que abriram esse caminho, esse nicho independente, que elas são pioneiras?

É, essas bandas do Nordeste são pioneiras, aquele cara lá de Fortaleza (Emanuel Gurgel) foi o pioneiro com o Mastruz com Leite. Ele foi o primeiro a dizer assim: "vou fazer uma banda de forró, não quero gravadora, eu mesmo vou lançar pelo meu selo", ele mesmo lançou o selo dele... O Mastruz com Leite fez um tremendo sucesso no Nordeste, o cara ficou milionário (ele já era rico), porque uma banda "estourada" é um negócio, é uma empresa que ganha R$2 milhões por mês.

O dinheiro dessas bandas, assim como no tecnobrega, vem mesmo dos shows?

Os shows são imprescindíveis para eles. Tanto que algumas bandas não fazem questão de vender discos, algumas bandas fazem o CD, mandam fazem 100 mil cópias e entregam na pirataria, igualzinho no tecnobrega. Entregam como ingresso de show, porque quanto mais pessoas ouvirem o trabalho, mais pessoas vão para o show. São essas pessoas que eles querem, é esse dinheiro que eles querem... Então hoje, voltando ao problema de classe social, por eles terem tanto dinheiro para comprar programa de televisão, comprar programa de rádio, estarem na grande mídia o tempo todo, a classe A termina gostando. Hoje você diz que vai ter um show da Calypso no Chevrolet Hall a R$40, e tá lá lotado. Quer dizer, R$ 40 paus não é classe C, ninguém da classe C pode pagar isso. É a classe A que tá lá pagando isso. Então eu acho que hoje a diferença é só cultura mesmo, de tribo. É você dizer "eu odeio brega porque eu gosto de reggae" ou sei lá que outras preferências, mas não é mais poder aquisitivo... É complicado separar assim.

A cena brega no Recife é muito forte, mas parece diferente do tecnobrega...

Recife é um caldeirão brega, as bandas explodem aqui. Magnifícus, Calypso, elas explodem aqui. É engraçado, por um lado, temos a melhor música, a música mais criativa e original é a da gente, mas parece que, por outro lado, temos um caldeirão brega fortíssimo. Parece que é a guerra dos mundos. Temos também a pior música, assim o pior brega vem daqui. As bandas emergem aqui para tomar o Brasil. Não sei por que não. Mas sei que o mercado brega daqui não tem a dinâmica do de Belém.

Qual o perfil dos músicos dessas bandas? Eles são da periferia?

Geralmente são músicos humildes porque as bandas têm um dono. Na verdade, essas bandas de hoje têm aquela filosofia de banda de baile dos anos 1980 no Recife: tinha um dono que contratava os músicos e independente de quanto a banda ganhava, os músicos continuavam ganhando a mesma coisa. É diferente, por exemplo, de uma Jota Quest. Até as bandas baianas são assim. Por exemplo, quando você fala Chiclete com Banana... Na Chiclete com Banana, só quem ganha dinheiro é Bel, o irmão dele que é o tecladista e o outro irmão que é o que opera a mesa, o resto dos músicos são contratados, não sei exatamente quanto ganham, mas com certeza não ganham R$ 100 mil numa apresentação, como o Bel.

Isso que dizer que os músicos serão sempre coadjuvantes? A estrela será sempre quem canta?

Qualquer banda dessas que a gente tá falando... veja o Calypso... os donos são Joelma e Chimbinha, e os músicos são contratados. Não há um rateio, um percentual, tipo "se a banda explodir vou ganhar mais". Não. É "eu sou contratado, portanto vou continuar ganhando isso".

São músicos de formação?

São, porque a globalização, também nesse sentido, acabou com essa coisa... Por exemplo, os estúdios. Você vinha gravar aqui, mesmo que fosse uma banda, você tinha que contratar os músicos profissionais para eles fazerem o seu disco – mesmo que você já tivesse uma banda. Isso porque poucos músicos tinham acesso à escola, vídeo-aulas, coisas assim... Hoje, onde você estiver tem internet e aí você pega as lições, se você quiser, se estiver interessado. O que tem de músico bom espalhado pelo Brasil é bem diferente da década de 80. Era um de cada Estado – fulano é um bom baterista, sicrano toca bem guitarra – hoje quantos bons bateristas têm no Recife? Mesmo entre os bregas, eles tocam bem, tocam pau a pau com a galera. São músicos bons embora sejam figurantes e embora toquem uma música simples, porque a música brega é simples.

Qual a estrutura musical básica do brega?

São os arranjos mais simples possíveis, embora venham se sofisticando de uns tempos pra cá. Já tem bandas que fazem arranjos mais complexos, mas me parece que para atingir o público deles, vamos dizer, quem gosta desse tipo de música, a música tem que ser simples, se não, eles não absorvem bem. Por isso que muita banda ruim faz sucesso,

francamente falando. Tem uma banda chamada Anjo Azul. É uma banda de forró tipo Limão com Mel, que tem a nata dos músicos daqui, mas se você vê eles gravando é o feijãozinho com arroz. Eu mesmo quando faço Calypso, não toco nem um terço, sem falsa modéstia, não toco nada do que sei tocar... São acordes simples, músicas compostas com três, quatro acordes no máximo, introduções que lembram o refrão da música. Normalmente quando você ouve essas bandas, esses cantores, quando você ouve a introdução, ela já parece com o refrão, quer dizer, é pra vender. A ideia já entra com a repetição. É diferente quando você ouve, por exemplo, Pedro Mariano. A introdução da música não tem nada a ver com o que ela traz depois. Normalmente aquela introdução não se repete. Já esse tipo de música, é comercial mesmo, tem uma introdução, canta a música, no meio volta à introdução, canta a música novamente, termina no refrão para que as pessoas decorem aquele refrão. Acabou.

Como músico, você acha o brega pobre musicalmente?

Não sei se pobre, mas não é autêntica.

Como assim? Quais as referências musicais do brega?

É porque o brega hoje está se regionalizando. Você tem o brega do Norte, que são as bandas como Calypso. Você tem o brega pernambucano, que ainda é aquela coisa de Waldick Soriano – fizemos a mesma coisa – pegamos aquelas coisas, colocamos uma menina bonitinha, com a bunda de fora... Tem uma banda, um monte de luz, aí você diz "uau!". Do mesmo jeito que os baianos fizeram com o axé, do mesmo jeito que os sulistas fizeram com o sertanejo. Aquele movimento, o funk carioca, é brega? O subúrbio consome, as letras são baixas, qual a diferença pro Labaredas? A única diferença é que uma é no Rio – é no contexto deles – e a gente pegou as nossas. Não vejo diferenças entre o Bonde do Tigrão e a Banda Labaredas. Não vejo diferença. Lembra que Renato Russo dizia o que a geração da gente queria ouvir? É impressionante como o cara sintetiza. Então, de repente, é como se eles conseguissem sintonizar o que as classes C, D e E querem ouvir, então, quando a menina ouve "quero transar com você, mas eu tenho 16 anos", ela se lembra da realidade dela. Uma menina de 15 anos que nunca frequentou uma escola, ou então que vai àquelas escolas que só abrem uma vez por ano... O que essas meninas têm na cabeça? Então, eu acho que é só sexo mesmo. É isso que as bandas estão tocando.

A interpretação é a importante nesse circuito?

É. É a fórmula da música que os produtores dão de cara, que é essa fórmula simples, começa pela introdução parecida com o refrão, canta a música, depois volta à introdução. A fórmula é essa. Quando o cara não tá muito preocupado com o comercial, ele experimenta mais. Você vê o Nação Zumbi, às vezes começa a música com um diálogo não sei de quem, a música começa, ele não tá muito preocupado com uma fórmula comercial. As bandas bregas não, a ideia é vender!

Fazer sucesso, vender, ganhar dinheiro...

Isso. Quando você falou na entrevista, eu pensei, por exemplo, nas roupas que antes eram um diferencial entre artistas bregas e os, vamos dizer, da elite. Isso já não existe mais. Eles ganham dinheiro, podem comprar Armani, se quiserem, eles ganham o suficiente. Eles vestem o que eles querem. Você vai ver um show de Zezé di Camargo e Luciano, eles estão bem vestidos. Hoje eles pagam pessoas, personal stylists. O cara diz "a moda é essa, cheguei da Europa e essa é que é a roupa" e pronto.

Mas você está usando a Calypso como parâmetro...

Zezé di Camargo é brega? O sertanejo verdadeiro não é Zezé di Camargo. O verdadeiro sertanejo eram aquelas primeiras duplas, que era até feio de ouvir. Acho que Zezé di Camargo e Luciano fizeram pra música sertaneja a mesma coisa que o Limão com Mel fez pro forró. O verdadeiro é o de Luiz Gonzaga, mas chega um nível que tem que atingir a massa, e você não consegue isso falando de Asa Branca. Não consegue. Então, pega-se o ritmo, bota uma banda tocando, e muda a letra, o povo cantando "meu amor, eu te amo". Foi isso que esse povo fez. Então Limão com Mel, Magníficus, Calcinha Preta, esses grupos fizeram pro forró o mesmo que Zezé, Leonardo, Sérgio Reis, fizeram para a música sertaneja. Pegaram aquela coisa do sertanejo, da terra deles, dos bois, das fazendas, dos amores, mas da forma deles. Mas como fazer isso chegar ao Brasil? Porque fica aquele problema da região, porque não dá pra um paulista chorar quando ouve "já faz três noites que não chove, não relampeja" e "asa branca". Não dá. Um paulista não tem noção do que é seca, sertão, então como atingir esse público com o forró? Ou como Alceu, que toca forró, mas toca forró colocando rock, ele obriga as pessoas a entenderem por causa do som, é o som que comunica, e ele fala igual a Luiz Gonzaga. Ou igual a Lenine, que não fala igual a Gonzaga, mas a cara da música de Lenine é pernambucana, ainda. Mas como ele atinge a galera? Colocando *loops*, batidas,

modernizando... A maneira de Zezé di Camargo foi essa, de mudar a letra, ao invés de falar de Goiás, do Pantanal, fala de “meu amor, eu te amo”... É a mesma coisa.

Pelo que você está falando, tem a questão regional e tem o universal, global. Mas, em uma mesma comunidade, o brega está próximo, por exemplo, do rap?

Não vejo diferença. No fundo, o rap dessas comunidades ou é extremamente violento, tipo “vou pegar a arma” e tal, ou diz “vou pegar a mina, vou comer a mina”. O discurso é o mesmo. Acho que a maneira de escrever é que é outra, além do ritmo, claro. O que eles têm lá? Muito sexo, muita violência. É o mundo que eles vivem.

Pode-se dizer que o brega atual é uma música de jovens?

Geralmente sim. Os donos de bandas brega preferem jovens solteiros porque eles viajam muito. Uma banda quando estoura, começa a fazer turnês. E como eles têm aquele conceito de banda de baile, eles andam de ônibus e não de avião. É também uma questão de economia, fica mais barato pra contratante. É remanescente da ideia de baile. Reduz o preço das passagens. Como eles só tocam no Nordeste, raramente uma banda dessas toca fora. Calypso, Magníficus foram há uns anos. Na verdade, eles tocam na região Norte/Nordeste e os bregas deles lá tocam por lá. Tem umas 30 mil duplas em São Paulo que fazem esse circuito. Tudo de ônibus, um músico desses às vezes passa seis meses sem ir em casa.

Existe um espírito comunitário entre os artistas?

É mais o lance do mercado. Muita gente toca sem gostar, por conta do gênero que faz sucesso. Eu tô desempregado, aí o cara diz “vamos tocar na Calypso” aí eu tô lascado e pronto. “Vamos embora!”. Mas a maioria gostaria de sair, mas é profissão. Alguns (geralmente os donos, que são milionários) gostam muito. O sonho da maioria desses músicos é ter uma banda instrumental pra tocar em barzinho, mas eles sabem que não dá pra sobreviver, mostrar que sabe tocar. Chimbinha, Joelma, eles adoram o que fazem, tem verdade no que eles fazem, mas eles estão ricos.

JOSÉ ROBERTO, jornalista editor do site Brega Pop – Entrevista realizada em 29/12/2007

Como funciona o circuito de shows de tecnobrega em Belém; a estrutura de palco das aparelhagens é muito diferente da estrutura montada nas casas de shows?

A estrutura de uma banda de tecnobrega é bem mais simples, visto que geralmente é composta de poucos músicos, tipo guitarrista, baixista, tecladista, vocal e dançarinos. Já uma festa de aparelhagem é bem diferente, visto que a estrutura de uma aparelhagem é bem maior. As maiores têm mais de uma carreta que transportam toda a estrutura da aparelhagem como caixas de som, telões, mesas de controle, computadores, iluminação, etc. No entanto, algumas bandas que não possuem, alugam algumas estruturas de palco como PA (som) e iluminação. As aparelhagens se apresentam em diversos locais (sedes, casas noturnas, boates, etc.). Existem ocasiões em que no mesmo evento as aparelhagens se apresentam juntando tanto artistas nacionais consagrados com de artistas locais.

Como é o processo de criação das bandas; qual o uso que fazem dos recursos tecnológicos (os programas que baixam da internet, as sonoridades que criam, as temáticas das músicas).

Devido à facilidade de se criar uma banda, às vezes acontece de alguns integrantes saírem de uma banda e formarem seu próprio grupo musical. Ainda mais banda de tecnobrega que praticamente precisa apenas de vocalista, guitarrista, baixista, tecladista e um DJ. Muitas produções atualmente são realizadas em estúdios caseiros, com recursos mínimos, como, por exemplo, um computador, uma mesa de som, um amplificador, caixas acústicas e microfone. A grande maioria dos produtores de *tecno melody* aqui de Belém usa praticamente só o programa Sony Vegas para criar as músicas do ritmo. A maioria dos temas é sobre o mundo que envolve as aparelhagens e os DJs, mas eles produzem músicas até sobre as galeras e fã clubes que acompanham as aparelhagens.

Como é o processo de gravação e distribuição do tecnobrega? E a venda de CDs nas ruas? Há algum tipo de incentivo oficial a essa produção (do governo, da prefeitura, de empresários)?

Geralmente as bandas gravam seus próprios discos em estúdios caseiros e vendem seus discos nos shows. Também realizam a distribuição de suas músicas a diversos estúdios, DJs, rádios e aparelhagens para divulgação. Daí, para as bancas de camelôs é um pulo. E, pelo que eu saiba, não existe nenhum tipo de incentivo oficial de nenhuma camada do governo, seja ele municipal, estadual ou federal.

Como você acompanha de perto a movimentação da cena tecnobrega, atualizando as notícias no site, gostaria que você falasse um pouco sobre o circuito. Há muita competitividade? As bandas trabalham em esquema de cooperativa? Existe união ou impera a "lei do mercado"?

Olha, cada banda se vira do seu jeito. Muitos recorrem a estúdios caseiros para produção de suas músicas e outras possuem seus próprios estúdios. De vez em quando algumas bandas se reúnem para produzir músicas em conjunto, mas no geral é cada um por si.

Ainda existe algum tipo de preconceito no Estado? E no resto do Brasil? Como jornalista, o que acha do tratamento que a imprensa dá ao tecnobrega?

Até algum tempo atrás a discriminação era intensa, principalmente pela qualidade musical do tecnobrega, que era ruim mesmo. Hoje, a cena é bem diferente, visto que a nova versão do tecnobrega – o chamado melody ou tecno melody – está presente em toda a programação das principais rádios FM de Belém, sem contar com os programas específicos do gênero.

Que programas são esses?

Atualmente temos, na Rauland FM – 95,1, 11h e 12h, a *Festa do Guerreiro Tupinambá*, apresentado pelo DJ Dinho da aparelhagem Tupinambá; na mesma rádio, das 17h às 18h, a *Festa Pop*, apresentado pelos DJs Elison e Juninho da aparelhagem Super Pop. Na rádio 99FM, das 12h às 14h, o programa *Na Onda*, apresentado por Aldrin Gonçalves e DJ Alex da aparelhagem J Cei. Na Marajoara FM – 100,9, das 12h às 14, o programa *Mexe Pará*, apresentado por Silvinho Santos (filho do músico Carlos Santos, pioneiro do brega em Belém); a mesma rádio transmite também, das 14h às 15h, o programa *Meteoro*, apresentado pelos DJs Junior Calado e Nanda Fly da aparelhagem Meteoro; e ainda, das 16h às 17h, o programa *Batidão do Prícipe*, apresentado pelos DJs Edilson e Edielson da aparelhagem Príncipe Negro; e, das 18h às 19h, o programa

Poderoso Rubi, apresentado pelo DJ Gilmar da aparelhagem Rubi. Tem também na Radio Liberal FM, 97,5, das 16h às 17h, o programa *Frequência Liberal*, apresentado por Flávia Lorraine.

Então o tecnobrega está nas rádios comerciais da cidade?

O tecnobrega vem se desenvolvendo em Belém desde o veraneio de 2001 e atinge praticamente todas as classe sociais. É um ritmo que, além do Pará, é bastante forte no Amapá e no interior do Maranhão. Agora o resto do Brasil está conhecendo o ritmo e o site Brega Pop tem o objetivo principal de divulgar, visto que além dos lançamentos, temos em nosso banco de dados a maioria das músicas que fizeram sucesso aqui em Belém.

Quem é o público consumidor do tecnobrega?

O público do tecnobrega está principalmente na periferia, mas em qualquer lugar que você estiver em Belém toca o ritmo, especialmente devido aos diversos programas de rádio FM. Você vê que na maioria dos horários o ritmo está tocando. Pra você ter uma ideia, eu passei o réveillon de 2006 para 2007 no município de Salinópolis, onde a grande maioria das pessoas de Belém vão por conta das praias oceânicas da cidade. E na praia do Atalaia, a grande maioria das músicas que tocava nos carros era o nosso tecno melody, acho que seguramente 90% da música que se ouvia por lá.

Incomoda ser descrito como brega? A pecha de cafona é inconveniente?

O nome brega incomodou muito, durante muito tempo. O problema é que as pessoas confundiam o termo “brega” com a moda cafona, sabe? Mas hoje, com essa cena, a coisa é diferente. Isso por que o nome que todos passaram a usar foi o melody.

Então para ser aceito o tecnobrega precisou virar tecno melody?

Não acho que seja isso. Mas o melody soa melhor.

BETO METRALHA, DJ e produtor (Alberto Araújo Formigosa, 30 anos) – Entrevista realizada em 08/03/2008

Como você começou a fazer música? Muita gente diz que você criou o tecnobrega, é verdade?

Trabalhei nove anos como DJ de boate, cena *disco* normal. Sempre mexi com tecnologia. Aqui em Belém a gente só sabe das coisas através da internet. Não tem curso de nada, a gente aprende tudo sozinho. Foi uma coisa assim, eu já mexia no computador para fazer meus jingles (eu tinha uma produtora que não era aqui ainda, era mais lá embaixo, um estúdio pequeno, menor que essa sala). Mas eu só fazia jingle para rádio, TV. Foi quando eu conheci a Gabi (Amarantos); ela chegou no estúdio e falou "Beto, vamos fazer música?" Eu nunca tinha mexido com música. A primeira vez que eu mexi com música foi quando criei a batida tecnobrega, estava mexendo em um programa de bateria eletrônica, montei uma batida brega e aí gravei.

Então se pode dizer que você inventou a batida tecnobrega?

Eu criei a minha batida, mas o tecnobrega já existia. Ele começou com o Tony Brasil (DJ). Sempre explico para o pessoal que parece que tem dois tecnobregas: o tecnobrega pós-TecnoShow (a banda) e o de antes. Porque depois do TecnoShow, o movimento explodiu, e ele já estava ali há uns dois anos, mas ninguém gostava muito. Já quando fizemos a TecnoShow, eu e a Gabi começamos a botar a parte romântica na música. Quando conheci a Gabi, como era DJ de boate, conversei com ela que a gente devia fazer as versões das músicas, porque as versões ... o povo assimila mais rápido as versões. Como o forró (que é a febre das versões), mas aqui não era comum. Então, a gente começou a fazer isso no tecnobrega. Começou a pegar só nas aparelhagens. Depois é que começou a pirataria e aí virou uma febre que a gente nem imaginava que fosse ocorrer. Todo mundo dizia "rapaz, isso é passageiro, isso vai terminar", e hoje em dia, cara, se você for numa festa vai ver. É uma loucura de gente. A cidade inteira. A (aparelhagem) Tupinambá este ano deu uma queda, mas ficou quatro anos consecutivos em primeiro lugar. Existe um *ranking*, tipo essa aparelhagem tá melhor que a outra, não vou mentir, trabalhei uns quatro anos direto com a Tupinambá e essa aparelhagem conseguiu varar todas as barreiras possíveis de classe social. Hoje em dia tem aparelhagem que não consegue tocar o que a Tupinambá tocou. Clube de elite, a

Tupinambá tocava e lotava. Só que a galera de hoje, a Super Pop, por exemplo, é mais discriminada. Acho que é devido a Dinho (DJ e proprietário da Tupinambá) ser muito conhecido, ter nome nacionalmente famoso, ter aparecido no *Fantástico* (TV Globo), a Regina Casé ter feito entrevista com a gente, acho que isso abriu mais as portas. As outras continuam meio marginais. A Super Pop deu uma subida, está em primeiro, hoje tem uma festa muito boa deles no Cidade Folia, que é pro pessoal de classe mais de cima, e era pra Tupinambá estar tocando lá, se estivesse no auge, mas como o público tá melhor, a Super Pop vai trabalhando.

E de onde veio o tecnobrega?

Eu criei uma batida usando bateria eletrônica, fiz um sampler dela, botei na trilha e aí fui pegando os solos do *house* (estilo da música eletrônica), que estava na moda na época. Falei "a gente vai pegar essa melodia e tentar chegar o mais próximo desse solo aqui, mas jogando ele com tecnobrega", aí o pessoal pirava porque já tinha assimilado. Como o brega não era o tal da hora, o pessoal curtiu muito em boate. A pessoa falava "pô, esse cara fez esse brega, versão daquela música lá".

Quais são as influências dessa música?

O tecnobrega não mistura nada do carimbo, guitarradas. É totalmente eletrônico, o tecnobrega basicamente foi a retirada de todos os instrumentos acústicos do brega original, a bateria não é acústica, percussão também não, metais... Agora, a banda é teclado ou DJ, guitarra, baixo, voz e bailarinos. O DJ fica tocando a batida lá atrás, já gravada ...

E isso foi intencional (torná-lo 100% eletrônico) ou foi na base da experimentação?

Isso foi porque o pessoal tentou muito botar a bateria normal e não conseguia porque o público não gostava, chegava na hora e a batida era completamente diferente. Porque o cara ouvia uma coisa no disco e chagava lá, era outra coisa. O baterista nunca conseguia chegar no ritmo que ela é realmente tocada, porque é muito mais rápido do que o brega-calipso.

Por que o brega e não outro ritmo?

Acho que o brega foi uma coincidência. Já estava escrito alguma coisa, porque, na verdade, quando comecei a gravar os CDs no meu estúdio, eu não tinha nem repertório

de brega pra gravar. O pessoal chegava e perguntava. Eu não ouvia, eu só ouvia *house* porque só tocava *house* em boate. Aí o brega foi entrando assim e quando foi entrando o negócio pegou...

Como surgiu a ideia de levar tecnologia às aparelhagens, digo, essa coisa de combinar telões gigantes com imagens da festa, logomarcas, efeitos especiais no palco?

Fizemos algumas mudanças no tecnobrega pra diminuir o custo; hoje o custo é realmente muito baixo, as bandas só ganham dinheiro com os shows. Como o custo é baixo, abriu-se o caminho pra elas montarem seus próprios estúdios. Só que nessa deles montarem seus estúdios, eu pensei "vou ter que arranjar um outro negócio, vou ter que inventar algo". Como eu estava trabalhando na Tupinambá, falei pro Dinho "vamos botar imagem nas aparelhagens?" Eu já tinha visto em shows de bandas, o cara botava o projetor, as bandas tocando, falei "gente, podemos fazer igual e ainda botar as logomarcas", ele gostou. Aí ele veio com a aparelhagem nova, com cinco projetores, e a coisa pegou. Todas as aparelhagens vieram atrás, uma atrás da outra. A Tupinambá já está com uma tela de LED, igual a da Ivete Sangalo, da banda Calypso, uma tela dessas custa uns R$ 300 mil, não sei de onde vem tanto dinheiro (risos).

Por falar nisso, como circula o dinheiro no circuito tecnobrega?

Olha, dinheiro entra, mas eu só sei que não vem pra mim (risos)... O dinheiro vem das aparelhagens mesmo. As bandas aqui funcionam com um esquema de dono, mas em Belém só tem dois locais pra tocar, duas casas de show, a Pororoca e o Quarup. O resto não existe e os cachês são baixos ainda. E pra rolar o show, essa banda antes tem que gravar as músicas no seu estúdio mesmo, encapar o CDzinho e trazer para mim, porque eu faço um programa diário na rádio FM, com o Dinho, e aí a gente toca a música dessa banda, leva pra aparelhagem, manda pra pirataria, e aí a música vai explodindo. Começa a tocar nas outras rádios, que não tem programa de brega, toca na própria programação e assim a banda vai divulgando seu trabalho... derrubamos o jabá em Belém. Tinha rádio aqui que não tocava brega nem pagando. Hoje em dia, tá na programação diária mesmo. A Rádio Liberal, que é a rádio classe A de Belém, se você ouvir 30 minutos de rádio, 10 são de brega. Foi um trabalho de formiguinha. A mídia ignorando e a gente se espalhando de uma forma muito rápida. Não teve como eles vencerem a gente. E aí tem esse lance dos pirateiros "ah porque tu faz pirataria...", mas meu amigo, eles dão uma

força que tu nem imagina pra gente. Se o cara faz uma música boa e cai no gosto da galera, a tua música chega no Estado inteiro sem tu mandar nem CD pra lá. Tem hit tecnobrega estourado em Macapá. O cara liga e pergunta se tu é daquela banda e tal, aí diz que é de Macapá, que quer contratar a banda. Você nem sabe como chegou lá.

A pirataria é liberada nas ruas de Belém?

Hoje em dia eles estão batendo muito nos DVDs piratas, batem demais. Quanto aos CDs, como a maioria é CD mixado de brega, eles pararam. Acho até que por conta da força da pirataria o tecnobrega é tão forte no interior do Estado. É uma forma de divulgação, né? E as bandas não estão nem aí para a fiscalização. Começou agora uma safra boa até pro meu lado de gravação de DVD. A gente pega um cinegrafista barato pra fazer o registro do show, show aos vivo da banda, coloca uns efeitos, coisa bem básica, e joga na pirataria "olha o show da banda tal". Os pirateiros espalham os DVDs, isso é uma forma de divulgação muito grande.

Como você define o repertório tecnobrega?

As músicas mudaram muito. Hoje em dia o pessoal não tá fazendo mais muita versão, o pessoal começou a escrever letra mesmo. Não digo que a gente parou, mas acho que 60% das músicas não são mais versões. O pessoal parou e disse "vou escrever minhas músicas" e aí a música mudou totalmente. As músicas falam de amor, traição, sentimento, as coisas do cotidiano, e a batida eletrônica continua a mesma. O pessoal vai só regulando mais, mudando alguns tons, os tons da bateria, essas coisas, mas continua a mesma levada. E aí a galera tá aí, curtindo até hoje, graças a Deus. Olha, tem muitas bandas aqui, algumas são referência, mas tem muitas que vou te contar... cada dia se cria uma nova por conta do pessoal levar o estúdio pra dentro de casa, da facilidade de gravar. Tem uma rotatividade muito grande, tem gente que chega às vezes só pra tentar a sorte, o cara chega e diz "vou gravar três músicas pra ver, se der sorte eu fico". Não deu, ele pode gravar com nome de outra banda e assim o cara vai mudando.

O DJ programa tudo na hora das apresentações?

Não, na maioria das vezes já está tudo programado. Às vezes o show já tá todinho fincado. É só a performance. Ele vai lá e toca ou bota uma vinheta da banda, ele tá ali só figurando no palco. O DJ leva o notebook, tem muita música estourada ali. As coletâneas continuam rolando a partir do que estourar. Ainda agora acabei de dar um

CD para um taxista. Ele ouve e reproduz. Na verdade não sei identificar quem é pirateiro, porque todo cliente que chega e pede “faz uma seleção de música pra mim e mixa pra mim”, pode ser e pode não ser. Não tem como a gente saber.

Dá para mudar de vida com tecnobrega? Essa coisa de ascender socialmente?

Olha, vou falar, como expliquei antes, as aparelhagens estão muito mais fortes que as bandas. Teve uma época que não, que as festas estavam muito em baixa. Mas do surgimento do tecnobrega pra cá, elas superaram as bandas e estão muito na frente. Porque as aparelhagens têm estrutura de bandas do *showbiz* nacional. Se você olhar as estruturas das aparelhagens, olha tem uns R$ 700 mil aqui... o cara vai te mostrar o que é que tem de iluminação, telão de LED, tudo próprio... gerador de R$ 30, R$ 50 mil. Você vai, liga o gerador e ele mesmo toca. O detalhe aqui é o seguinte: tem os festeiros - aqui a gente chama de festeiros - que fazem as festas. As aparelhagens cobram um cachê e esse festeiro ganha mais dinheiro que os donos das aparelhagens porque esses não sabem fazer a festa ou então têm medo de perder dinheiro ou qualquer coisa assim. Tipo assim, o dono da Super Pop é o Sr. Elias, hoje é sábado e tem uma festa no Cidade Folia, o cachê dele (da Super Pop) deve estar custando uma faixa de R$ 20 mil. Ora, R$ 20 mil é um show nacional, que vem de fora, que tu compra. E aí o festeiro faz R$ 15 mil na sexta, R$ 20 mil no sábado, R$ 20 mil no domingo, R$ 12 mil na segunda. Então, esses R$ 70 mil que ele ganha por semana tá bom (risos). Só que o festeiro não ganha apenas os R$ 70 mil, ele ganha R$ 200 mil, porque ele ganha bilheteria, o bar. É um trabalho enorme e um lucro enorme também.

E os DJs das aparelhagens, ganham muito assim também?

Falou em aparelhagem, falou em família. Veja, na Super Pop não, os donos são os pais dos meninos (os DJs), Edson e Juninho. Na Meteoro, os DJs são os filhos de Luiz Fernando; na Rubi, o DJ é o Gilmar, que também é dono; Na Tupinambá, Dinho, é dono e DJ, e tem também Toninho, que é filho do Dinho, e Dieguinho, já vai na terceira geração. Essas festas sempre existiram, mas antigamente eram muito mais fechadas, não tocavam em clubes, assim, classe A e B, nunca. Hoje em dia, uma, duas vezes por mês, tem que tocar num clube classe A. Não tenho conta segura pra falar quantas aparelhagens existem, a FGV compilou mais de 300, incluindo pequenas médias e grandes.

O tecnobrega tem um bom mercado local, mas o pessoal alimenta a ambição de estourar lá fora?

Todo mundo quer ser Calypso. Acho que precisa ter mais audácia pra isso, mas as pessoas ficam meio trancadas, se enrolam. Olha, em relação às bandas daqui, oportunidade pra estourar em todo o Brasil os caras tiveram. Ano passado teve muito empresário de fora aqui em Belém. Veio um cara aqui que comprou 80 shows do DJ Maluquinho, que era sócio da Gabi junto comigo (nós brigamos e nos separamos). Ainda tá rolando, pelo Maranhão, de repente, esse cara pode ser o Calypso da vez. Todo mundo quer ganhar muito dinheiro, mas no começo, sabe como é, né? Primeiro tem que ralar. No caso das aparelharens não. Elas não saem daqui porque já estão ganhando muito dinheiro, tem mais é que importar esse modelo. Os caras não saem porque o mercado absorve tudo. Se tivesse pelo menos dois Tupinambá, um pra ficar e outro pra sair, aí sim, mas o custo é muito alto.

Vocês têm contatos fora do Pará?

Já toquei três vezes fora. Duas em São Paulo e uma no Rio. No Rio foi com o pessoal da TV Globo, a gravação foi no Rio, foi a matéria do lançamento do CD de Regina Casé (*Central da Periferia*). E eu me surpreendi quando fui tocar no festival Hype, no Sesc Pompéia, em São Paulo. Até desci do palco. O pessoal elogiou muito. E lá foi uma mistura danada, saiu nosso show de brega, entrou uma DJ de Bangra, não sei de onde. O cara falou "tira esse ritmo, entra outro". É uma quebrada mesmo, e quando desci do palco, o cara falou "eu nunca tinha ouvido a música de vocês, cara, vocês estão de parabéns". Até agora, graças a Deus, não sofri nenhum tipo de preconceito. Até pelo fato de ter brega no meio, o tecnobrega pega essa palavra brega e já imagina uma coisa, tem o estigma no meio. Foi por isso que a Calypso mudou o nome do ritmo, não foi por acaso. Mas na cena aqui, graças a Deus, nunca tive essa infelicidade de lidar com o preconceito.

Como é a relação de vocês com o pessoal do funk e do hip hop?

Fiz uns amigos no Rio, o pessoal do funk. Eles acham que é quase a mesma coisa. Começou assim no morro, uma coisa mais fechada, foi uma batalha grande pra eles. Mas acho que a nossa vantagem é que estamos um pouco mais rápidos que o funk, tipo, já dominamos todas as rádios, coisa que lá foi muito difícil, só as rádio comunitárias que tocavam, lá foi muito mais pesado. E aqui não, em cinco anos a gente já conseguiu

dominar as rádios. Hoje em dia, a maioria das rádios já tem programa de brega: Marajoara, Liberal, só o Dinho que apresenta. Eu faço a mixagem.

Você e Gabi (Amarantos) ainda compõem juntos?

Eu era muito amigo da Gabi, mas não somos mais há muito tempo. Briga por dinheiro é muito sério. Ela agora em também tem uma banda de pop rock, porque ela queria mais uma alternativa de mercado. Toda semana ela toca pop rock, quando não tem pop rock, ela toca brega. É um ou outro segmento, ela está superbem.

O que você anda fazendo atualmente?

Agora eu faço mais a parte de vídeo das aparelhagens, quando você for à festa vai ver, todas têm vários efeitos, todas estão usando telões de LED. Isso começou em 2004, quando eu montei a imagem na aparelhagem, que foi com projetor, como já disse, foi na Tupinambá, que usava cinco projetores, com telas de projeção, e tinha que colocar as imagens, aí eu fui fazer as imagens... São as logomarcas das aparelhagens, efeitos abstratos, nomes dos DJs, fotos...

E com relação à música, você deixou de produzir?

Atualmente não estou fazendo, porque a cena da música mudou muito rápido depois que as bandas começaram a construir seus próprios estúdios. Basta um cara, tipo o dono da banda, comprar um computador, ficar na casa dele... e aí todas as bandas têm seus próprios estúdios. Antes, alguém gravava pra todo mundo. E eu fazia isso. Eu fazia muita música. Em 2002, eu fazia cerca de 8 a 12 músicas por dia. Era direto, começava 9h da manhã e ia até 2h da madrugada, direto, só fazendo música... Agora a coisa tá bem diferente...

GABI AMARANTOS, cantora da banda TecnoShow (Gabriela Amaral dos Santos, 29 anos) – Entrevista realizada em 09/03/2008

Como foi o início de sua carreira?

Comecei cantando na igreja, música gospel, no bairro onde nasci e moro até hoje. As igrejas me convidavam, cantava na Igreja Santa Terezinha, no meu bairro. O povo me convidava, "vem cantar na nossa banda", mas eu não queria, eu dizia que queria cantar na igreja. Até que um amigo que até hoje trabalha comigo, João Kléber, meu produtor musical, ele é o grande responsável por eu estar cantando. Ele realmente mostrou que eu deveria seguir carreira, ele me dizia que eu chamava muita atenção. Nesse mesmo dia, eu fui cantar com ele, e não parei mais. Era MPB, pop rock, não cantava brega, mas eu sempre gostei do brega. Cresci ouvindo no meu bairro, o Jurunos. Aí sempre cantava um ou dois breguinhas e quando a gente via, todo mundo já estava dançando. Era o *flash brega* (mais antigo que o calypso), foi ali onde tudo começou. Bem anos 1960, 1970, foram os artistas dessa época que começaram o movimento. A gente até está com o projeto de fazer um show em homenagem a esses cantores, tipo Juca Medalha, alguns deles ainda na ativa... Tem um no Japão, outros viraram evangélicos, cada um tem uma história bem legal. Enfim, a gente tocava e virava bagunça. Aí o pessoal dizia "Gabi, você tem na veia essa coisa!" e aí veio o tecnobrega. Vem inconscientemente antes mesmo do Beto Metralha, antes do Silvinho, antes do Tony Brasil. Foi uma tentativa da galera gravar mais barato. O tecnobrega não tem pai nem mãe. Ele nasceu porque tinha que vir, porque era muito caro gravar antes. Era R$ 3, 4 mil pra gravar uma música e a gente não tinha condições de gravar. Aí o que foi que os caras inventaram? O eletroritmo, que é uma batida do teclado (com efeito de guitarra) e aí fica bem mais barato, já corta 80% das despesas. Foi uma maneira de gravar mais barato, foi aí que o tecnobrega surgiu. Começaram a usar as batidas criadas no teclado e aí a galera foi sampleando, a galera como o Beto Metralha, DJ Iran... Vários DJs começaram a tirar as batidas no computador e começaram a surgir, cada um com uma batida diferente. Foi assim que surgiu a banda TecnoShow e cada um começou a ousar, criar e ai surgiu o tecnobrega, de 2000 pra cá.

Mas quem criou o nome tecnobrega?

Quem criou o nome foi Jurandir, foi ele quem batizou. Ele disse "não, isso aqui é o tecnobrega". Ele foi o cara que assumiu e pegou o nome pra ele. Ele virou o rei do

tecnobrega. Ele era cantor, e aí as pessoas começaram a chamar o ritmo de tecnobrega. Mas foi com a TecnoShow que o ritmo ficou conhecido, porque o que Jurandir fazia uma música descriminada, era de periferia, de pobre, que nem o funk. A gente fez com que as pessoas valorizassem e vissem que era um movimento que tinha raiz, que vinha de uma música que era descendente do brega pop, brega calypso, e que era a modernização disso tudo, porque a gente começou a usar várias coisas pra modernizar essa música. E aí veio Hermano Vianna aqui, com a Regina Casé, e o Hermano começou a mostrar nosso trabalho de cantor. Foi ele quem levou a gente pro Faustão (já em 2003). Hermano e Regina foram meio que padrinhos da história, eles dizem pra todo mundo que vem de fora, "Vai lá e procura a Gabi, Gabi que é a pioneira, que inventou e tal". Hermano meio que me deixou como referência, e eu sei que eu acabei virando referência.

Você falou que havia preconceito com relação ao brega, que era uma música feita para periferia, mas o que o tecnobrega fez de diferente?

Foi a qualidade das músicas. O pessoal gravava muito de fundo de quintal, e o Beto Metralha, que é um cara que era nosso produtor (foi nosso primeiro produtor), então ele tinha uma placa com qualidade melhor. Ele sabia manusear os equipamentos e os programas, ele sabia colocar a minha voz de uma forma mais equalizada, mas bem mixada. Então foi essa a qualidade que ele trouxe, e também um pouco da minha interpretação e do meu timbre, que é uma coisa mais jazzística. As cantoras queriam todas imitar a Joelma, que é do Calypso e o Calyspo é um sucesso. Então eu fui a única que criei meu próprio caminho, que não quis imitar. Eu tenho um timbre mais grave, de cantora americana, então queria aplicar isso com a nossa marca regional, do carimbó, com as nossas batidas que estão no meu sangue, do samba, que eu tenho uma família de sambistas. Minha família tem escola de samba (em Belém há uma tradição muito forte, tem escolas de samba, grupos de samba, chorinho) e eu venho dessa tradição. Então eu apliquei tudo isso no tecnobrega e foi isso que fez a diferença. Aí o povo fala "pô, mas ela canta bacana, tem mais qualidade, é mais bem arranjada, tem uma produção melhor"; então comecei a chamar atenção, porque o Jurandir vinha com umas músicas falando do peito, do bico do peito, essas coisas... A gente faz umas brincadeiras mais safadinhas, que eu gosto também, mas com outro andamento.

Qual a temática das músicas da TecnoShow?

A temática é a mesma do tecnobrega geral: também fala de amor, mas fala de aparelhagem, tem umas brincadeiras, fala de bagaceira. Tem uma música nossa que está estourada que fala da bagaceira, vamos cair na putaria, vamos pro Super Pop, vamos pro Rubi. Então a gente tenta brincar de tudo, brincar de amor, falar das aparelhagens, da dança, do ritmo, de Belém, de pintura. Por isso que a TecnoShow tem muita tradição, porque usa a batida pra falar das aparelhagens e até pega as batidas do *drum n' bass*, uma MPB (do maestro Waldemar Henrique) e coloca na batida do tecnobrega, mostra para as pessoas que essa batida te possibilita fazer várias coisas.

É uma música original?

Sem dúvida, quando o tecnobrega surgiu, quando eu montei a TecnoShow, o tecnobrega tinha uns três meses de batizado, de conhecido. Aí muita gente disse "isso é uma moda, isso vai passar, tu vai te dar mal e vai ficar tachada como isso". E eu disse que não, que a gente não está se referindo só ao tecnobrega, mas à tecnologia, batidas eletrônicas, essa música que a gente está fazendo aqui é moderna. E graças a Deus esse ritmo perdura até hoje e cada vez mais as pessoas querem saber o que é, como é... Isso de 2002 pra cá.

Como é a formação da banda?

Começamos só com o teclado, as ferramentas eletrônicas, ao DJ a gente agregou bateria eletrônica e computador, o *sampler*. Hoje são 14 pessoas. Tem uma bateria eletrônica, teclado, baixo, guitarra, computador, o notebook, né? Que solta na hora das batidas das vinhetas, dos *samplers*. Uma banda completa. No palco, metade é acústico, metade é eletrônico. Quando é brega, a gente toca eletrônico, quando não, a gente toca outros ritmos (forró, axé, rock, tudo) aí entra o acústico.

Você começou a compor músicas especialmente para a Tecnoshow?

Na verdade eu componho desde antes. A gente pegava uma versão tipo do Double You e fazia uma versão. Aí depois eu falei "pô, a gente tem uma capacidade de compor, vamos fazer música!!". Aí eu comecei a tentar fazer, comecei a fazer músicas que viraram grandes sucessos. Aí o Kléber, que é o cara que voltou a trabalhar agora comigo, é meu grande parceiro, ele compõe comigo. Eu comecei ouvindo música eletrônica, sempre me liguei nessa coisa de modernidade. Sempre me liguei muito no que a galera estava fazendo na Europa, nos EUA, que a TV tá produzindo, o que

sicrano tá produzindo, quero sacar os sons que eles estão usando e que é pra usar aqui, ficou um pé lá fora... na China, porque os caras têm muita tecnologia, no Japão, sempre me liguei muito, sempre fui muito aberta à música mundial e isso eu trago pra cá, pro tecnobrega. Estou sempre navegando, a internet é minha fonte.

Do momento inicial até hoje, o que mudou?

Tudo é muito veloz, as aparelhagens têm o seu tempo, hoje estão bombando, aí daqui a pouco, não estão mais. Aí tem uma banda que emplaca um ritmo, daqui a três semanas já não é mais... Acho que, na verdade, só o que mudou foi essa aceleração. Porque antes, uma música durava um ano, depois seis meses e agora, três meses. Então essa busca por novidades exige o máximo de demanda por novidade. Tu queres virar uma cantora de tecnobrega? Queres aparecer? Então monta uma banda nova. Por exemplo, a "*Banda da Caneta*", aí todo mundo quer saber. Se daqui a cinco meses essa banda acabar, então não fica com ela, monta uma banda nova, a "*Banda do Copo*", com a mesma galera, sabe? É essa coisa por novidade. Tem que matar um leão todo dia, porque todo mundo faz de tudo pra criar uma novidade. Agora a gente vai pro eletrônico, agora a gente vai ver o raio laser... Porque se não, a outra vem com uma novidade e ninguém quer saber mais daquela. Então é muito rápido. A TecnoShow é a única banda que ainda resiste, porque teve uma história muito diferente de mídia nacional, e a gente teve várias fases. Sempre com novidades e a banda continuou. As outras bandas respeitam muito a TecnoShow, "não, realmente, a Tecno Show é uma banda diferente". Tem gente que era dessa época e tem banda com outro nome porque não conseguiu manter as estruturas. A gente conseguiu e temos um nome no mercado.

E o dinheiro?

Dá pra viver legal, agora mesmo tem viagens pelo Nordeste, aqui em Macapá, acabaram de me ligar de lá, querendo músicas novas, dizendo que a *Bagaceira* está estourada por lá. Estamos chegando em Manaus, no Recife... Antes só chegava até o sul do Pará, agora estamos nos expandindo... O pessoal do Rio e de São Paulo já me liga querendo saber quando vou lá, querendo me divulgar, querendo que eu faça uns programas, tem umas boates... Eu sou rainha GLS, todo ano é esse negócio de parada gay, o pessoal já conhece as músicas.

E as pessoas do resto do Brasil conhecem o tecnobrega?

É um movimento que o Brasil ainda não conhece como deveria conhecer. As pessoas já ouviram falar, já viram, mas não conhecem nenhuma música, não sabem dançar. Nossa luta agora é para que realmente o Brasil passe a conhecer esse novo ritmo, que tenha mais uma opção de lazer, de dança... É muito divertido!

Você encontra resistência nas pessoas de outros estados com relação ao ritmo?
Não mais. Hoje em dia isso acabou. Tanto que a gente é muito grata ao Hermano, à Regina, à própria banda Calypso, que abriu espaço, de certa forma, só por dizerem que são paraenses. Eu já estive no Rio, já estive em Brasília, em São Paulo e todo lugar que eu chego as pessoas querem saber, "é do Pará? Que massa! O Pará é demais!". A gente não chega totalmente desconhecido, as pessoas dizem "lembro de vocês naquele dia lá no Faustão". Já nem tenho lembrança da resistência. A imprensa me procura demais, principalmente internacional. Em janeiro agora saí na Rolling Stones, na Folha de São Paulo, num jornal de Londres. Aí tem repórter dos EUA, toda semana tem alguém me procurando pra entrevistar, pra saber como a gente grava, que programas a gente usa. E têm produtores tipo Miranda, Nelson Mota, grandes nomes da música nacional que já tiveram aqui, já pesquisaram e já falam "Ah, lá em Belém tem a Gabi que tá fazendo tecnobrega".

Vocês têm ambições de grandes gravadoras, de estourar no Brasil?
Olha, não com grandes gravadores. A gente já conhece os esquemas, inclusive o próprio esquema que a Calypso seguiu, que não precisa mais de grande gravadora. Então a gente já sabe. O que a gente sofre aqui é com a falta de incentivo porque, por exemplo, se fosse igual à Bahia, já estaríamos estourados, porque era o que precisava pra levar a música pro Brasil, pra fora, pro mundo. O tecnobrega é uma música muito moderna, o Hermano ficou impressionado "Cara, não imaginei que aqui em Belém vocês produzissem uma música tão moderna com uns programas tão simples, o Sonar" (que o pessoal em SP usava há 15 anos, e é o que usamos aqui). Ele fala "vocês tiram leite de pedra". A gente não tem acesso aos programas que eles usam lá, programas caros, tem que ter equipamento de estúdio pra poder manusear... Mas com o pouco que a gente tem, a gente vai fazendo e é isso que conta, que faz a diferença.

E o que mais precisa pra estourar?

Bom, precisa do incentivo do Estado, de um grande empresário que tenha grana, que diga "vamos divulgar pra todo o Brasil, vamos te colocar na TV, nos programas, vamos vender os shows da banda". Hoje a gente tem um pouco do Pará, um pouco do Nordeste. Não te engano, dizer que eu conheço realmente o Sudeste, o Sul, eu não conheço, as grandes bandas, fazer os grandes eventos... A gente precisa realmente de alguém pra investir. Já vieram alguns produtores afim de, tipo assim, "eu sou *a pica*, tu é *o cu*, e tu não vai ganhar nada!!!". Sabe? Só com proposta assim: "eu vou te dar 2%, 5%...". Ah, eu tô ralando desde que surgiu essa onda do tecnobrega pra o cara vir e só ele ganhar? Ah não, eu prefiro estar aqui com a minha estrutura pequena, mas que eu conheço meu território, que eu sei trabalhar e que eu consigo viver legal. Se um dia eu tiver que aparecer ou conseguir um parceiro que possibilite isso, se isso tiver que chegar, vai chegar. Acredito que o movimento vai crescendo devagarzinho e que um dia ele vai chegar lá.

Queria que você falasse um pouco sobre come se dança o tecnobrega, esse é um elemento importante para o sucesso do tecnobrega?

É uma mistura de dança marcial com gafieira, com twist. É uma dança que eu digo, "meu Deus, só a gente pra inventar isso!". É uma dança do povo, uma dança que veio do povo mais humilde da periferia, o povo mais malandro, aquela ginga mesmo. Quem criou isso não foi ninguém da academia, não tem nenhuma técnica. A dança veio do povo e é aí que tá a grande coisa, é fantástico. Eu uso bailarinos, a gente dança a coisa de forma mais simples porque a gente quer vender o show pra fora... Então a gente não pode dançar muito forte, com muita acrobacia, porque senão o povo não vai aprender a dançar isso. É o básico que a galera faz. A dança é sim muito importante.

E as aparelhagens? Os caras estão ricos mesmos? Você acha esse circuito legal?

É um movimento muito mais forte do que o nosso. Veja que o tecnobrega não tem nem 10 anos e o movimento das aparelhagens já tem mais de 60. Tem aparelhagem que tem 69 anos. É um movimento muito antigo, tem cara aí na ativa há muito tempo e só agora que eles estão colhendo. Havia as aparelhagens, só que eram menores, tocavam o *flash brega*, música de gafieira, carimbó, música que fazia sucesso na época, muito bolero, músicas de zona mesmo. Era só aquilo mesmo, não tinha repercussão nenhuma, tocavam nos lugares mais excluídos mesmo, mas já era itinerante... Aí os caras foram crescendo, investindo em tecnologia, música naquela época não fazia tanto sucesso,

tocava jovem guarda, sabe? As músicas da época. Eles vieram crescendo, crescendo, e vieram percebendo, pelos anos 1980, 1990, que eles podiam investir mais nos equipamentos deles, e então eles investiram. Quando chegou em 2000, os caras começaram a comprar, eles encontraram o que as bandas não encontraram: empresários que bancassem! Cara, todos eles, todas as aparelhagens, os caras chegavam e diziam "vou botar meio milhão pra investir". Aí botavam aquela estrutura. Rubi foi a primeira que estourou, veio a nave, a pedra rubi... O Rubi era um fenômeno, não tinha um lugar que o Rubi tocasse que não lotasse, era uma loucura. Foi quando a nossa música estourou e era a música do Rubi, o Rubi e a TecnoShow. Foi uma loucura. Só que tudo tem uma época que acaba, se tu não criar um elemento novo. Aí veio o Tupinambá, com aquele negócio de índio, veio também com uma música nossa. A gente deu sorte de toda vez que uma aparelhagem estourava, vinha com a TecnoShow. Antes do Tupinambá, veio o Super Pop, que não era Super Pop, era Águia de Fogo. Eram quatro aparelhagens: pop 1, pop 2, pop 3 e pop 4. Eram só eles que comandavam. Aí o povo enjoou deles e veio a Tupinambá. É a velocidade, o povo quer descobrir novidades. Aí veio Regina Casé e descobriu a Tupinambá, aí pronto, estourou a história. Aí o povo cansou do Águia de Fogo, aí virou Super Pop, aquela história da águia que sobrevoa, sai fogo da aparelhagem, tiveram que criar outra coisa pro povo voltar pra eles. O povo daqui é fogo, é preciso estar sempre inventando moda.

Qual sua opinião sobre a pirataria?

Belém é o único lugar que encontrou uma forma de trabalhar lado a lado com a pirataria. A gente faz as músicas e dá para os caras. A pirataria é muito forte, não tem como combater. Até nas festas de aparelhagens, você foi ao Super Pop ontem? Pois já saiu o CD daquela festa. E olha, pode comprar o CD daquela festa, aí amanhã, se você for no centro, já tem o DVD da festa pra vender. A gente não ganha nenhum dinheiro da pirataria, só com o show, divulgação. Eu sou uma das poucas artistas que tenho os direitos registrados, recebo direitos autorais.

Como assim? Isso não é contraditório?

Eu me legalizo, eu tinha empresa, mas não consegui manter. Tenho um escritoriozinho, mantenho as coisas de uma forma legal porque minha música é executada nas aparelhagens aí o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais) vai lá e recolhe. É vantagem pra mim, dá pra ganhar um dinheirinho porque

toca bastante, graças a Deus. Na verdade, esse registro é feito pra que outras bandas não venham gravar minhas músicas, o que estava acontecendo inclusive com bandas de Recife. Elas vinham e gravavam muitas músicas minhas. Fui lá, inclusive, ver isso. Tinha até uma banda Vício Louco, que se intitulava Suíngue do Pará, tive lá, os caras só faltaram morrer "por favor, não prende a gente!" e eu disse "calma, não vim prender ninguém, só vim divulgar as minhas músicas". Eles tiravam o nome da TecnoShow e gravavam o nome deles. Pra mim foi bom porque fui divulgada lá. Me receberam como "a rainha do tecnobrega". Fiz aqueles programas lá do Beto Café, Deni Oliveira, todos aqueles programas lá eu fiz. Os caras botavam tapete vermelho pra "rainha do tecnobrega". Saí na Folha de Pernambuco, no Diario de Pernambuco. Foi uma repercussão muito bacana. Os caras me deram uma moral lá, mas depois, não gosto nem de falar... Mas foi o pessoal da Calypso que bloqueou nosso espaço lá. Não queriam que a gente estourasse lá, não queriam que o tecnobrega estourasse. Aí eles abafaram o movimento lá e a gente veio embora. Eles têm cacife pra isso, grana, etc. Não dá pra disputar com os caras mais poderosos. E estamos aqui, graças a Deus, trabalhando e esperando a vontade de Deus. O nosso vídeo foi a gente quem produziu tudo. João, que é meu produtor, foi quem dirigiu. Como a gente não tem empresário, a gente não tem produção musical, a gente vai se virando pra dirigir, produzir.

Alguns artistas paraenses foram este ano a França se apresentar. Por que você recusou o convite?

Não quis ir. Foram os artistas que o governo reuniu pra mostrar lá fora, só que um show muito caxias, que não mostrava realmente o que está acontecendo aqui. Então parece assim que fizeram um grande grupo de carimbó e mandaram, sabe? E nesse começo de inverno (estamos no inverno aqui!) a gente tem que plantar pra colher no verão. A gente tem que estar nas festas divulgando, a gente tem que estar gravando, tem que estar tocando nas rádios, "olha, isso aqui é minha música nova". Então era um negócio que ia prejudicar o meu trabalho. Preferi não ir. Se fosse uma coisa específica do Tecno Show até que eu teria ido, seria a única artista que iria como Gabi, mas achei que não foi um formato legal. Preferi ficar aqui. Foi um projeto da Secretaria de Turismo, com apoio do governo.

Como anda seu trabalho atual?

No CD, só são músicas novas. O DVD é recente, de um show do ano passado. O show da banda é bem diferente, esse é um show pra imprensa, pra divulgar. Agora a gente tá produzindo o DVD novo. A gente grava toda semana, no mínimo umas três músicas, toda semana. Música pra aparelhagem, pra DJ, pra programa de rádio, pra todo mundo, atende as encomendas, tipo Clube, equipe de reggae... Aí o cara vai lá, pergunta por quanto eu faço, eu faço, e aí toca na aparelhagem a música dele. Ele divulga o nome do fã clube e também da TecnoShow. Esse é o nosso ritmo.

Sente algum tipo de preconceito em relação a música que você defende?

Olha, fui a primeira artista do brega a receber o Prêmio Cultura de Música 2006, que teve entrega no Teatro da Paz (um santuário da terra), quebrando preconceitos (Melhor Cantora Popular). Nossa música não é cultura? Por que não? A música é mais forte onde quer que se vá. Mas acho que uma andorinha só não faz verão. Temos que abrir caminhos, eu luto muito pra isso. Fazer do ritmo um sucesso no Brasil, igual aos baianos.

SILVINHO SANTOS (Sílvio Carlos Bahia, 33 anos, produtor e proprietário da Rádio 100,9 FM, em Belém) – Entrevista realizada em 09/03/2008

O seu pai, Carlos Santos, é tido como o artista que iniciou o movimento brega no Pará, nos anos 70, misturando as sonoridades caribenhas com o iê-iê-iê. Era muito diferente de hoje?

Meu pai começou como camelô no mercado Ver o Peso, foi crescendo, vendendo em bancas. Primeiro, era uma portinha; depois foi crescendo mais. Seu modelo era Sílvio Santos, achava que podia crescer igual a ele. Decidiu gravar um compacto em 1974. Ele já estava interessado nos cantores da terra. Entrou com uma pequena participação nas rádios Guarajá, Liberal, ambas AM. Também entrou na sociedade da Rádio Marajoara. Virou dono de todas. Olha, essa coisa de sucesso do tecnobrega... meu pai vendeu 3,5 milhões de discos em 1980, em todo o Brasil, com o *Carlos Santos Vol. IV*, gravado em SP com músicos paraenses. Vendeu mais que Roberto Carlos, na época, com a música *Quero Você*. Saiu na Revista Contigo, O Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho) convidou ele para aparecer no programa Fantástico, mas ele disse que não ia porque não queria ser "mais um". Ele tocou na Argentina, Paraguai, Venezuela, Equador, Suriname...

Aqui em Belém vi que existem controvérsias quanto à "paternidade" do tecnobrega, você mesmo afirma ter lançado o estilo, como foi isso?

Em 1996, formei a banda Beleza Pura, tocando brega pop, o brega calipso. Em 1997, gravei o primeiro CD, e em 1998, participamos da I Bienal de Música Internacional, na Aldeia Copacabana. Em 2000, lançamos o *Beijo na Boca*, que vendeu 80 mil cópias, música tocada em Manaus, Macapá, Maranhão. Já era então tecno calipso.

Por que tecno?

Estávamos cansados da música analógica, pensei no funk do Rio de Janeiro, tudo eletrônico. Pensei no hip hop de São Paulo, chamei o DJ Beto Brasil e o produtor Benezinho X, falei "vamos criar uma música eletrônica, pegando a tradição do brega e a história do meu pai". Passamos um mês no estúdio, começamos com as batidas *sampleadas* com o ritmo chacudum com o pitch (aceleração): acelera e desacelera. Usávamos música internacional, *dance music*.

E depois?

A banda fazia sucesso, as músicas tocavam nas aparelhagens. Só que não tocava nas rádios. Isso foi no final dos anos 1990. Ai eu criei o programa *Mexe Pará*. Era a minha vingança por o brega não tocar nas rádios. Queria criar um movimento para redirecionar a música paraense. Esse programa vai ao ar de segunda a sexta, das 12h às 14h. Toco música de todo mundo, inclusive dos cantores de brega que se apresentavam nas aparelhagens antigas (os bregões). Começamos a gravar, a lançar discos, e a coisa foi pegando. Mas eu dei uma guinada quando virei evangélico. Tenho certeza que meu programa abriu muitas portas. Quando comecei, os donos das aparelhagens nem tinham carro... Hoje em dia eles têm Civic, Mercedez, etc. Compram equipamento de R$ 1 milhão!

As aparelhagens são concorrentes ou existe uma relação de cumplicidade?

Não posso negar que há divisão. Eu critico essa divisão da cena. Se fôssemos mais unidos, poderíamos ser igual a Bahia, poderíamos ir muito mais longe. Prefiro não falar sobre isso.

A rotatividade é muito grande na cena, hoje, quais as aparelhagens mais importantes de Belém?

É tudo muito rápido mesmo. As aparelhagens mais importantes hoje são Super Pop, que tem uma estrutura de R$ 1 milhão e é a mais frequentada, Príncipe Negro, Rubi, Meteoro, Ciborg, essa é nova, pertence a um fazendeiro que investiu R$ 2 milhões, e a Tupinambá.

Quem frequenta essas aparelhagens?

Todas as classes estão nas aparelhagens, mas 70% do público é do povão mesmo. Só 30% é da classe média. Olha, nem de longe as festas de aparelhagem se comparam aos bailes funk. Aqui é tudo muito tranquilo.

E as bandas, como é o sucesso para elas?

Também tudo muito rápido. A Tecno Show já caiu, ela foi o que hoje é a AR-15. A TecnoShow não tá tocando nem na aparelhagem. A Beleza Pura foi a primeira banda a estourar com um CD, há sete anos, quando ainda se vendia 80 mil discos. Esse disco foi lançado pela Gravason, que pertence a mim e o estúdio Atração, de São Paulo, que era

dirigida por Wilson Souto, presidente da Continental. Fizemos shows em São Paulo e no Rio. Mas hoje as coisas são bem diferentes. Tudo é muito rápido. Uma música fica em evidência um mês e meio, no máximo. O volume de músicas é muito grande. Chegam até mim de 15 a 20 músicas novas por semana. É o povo quem escolhe as que serão sucesso. As de amor sempre agradam mais.

Você acha que o tecnobrega ainda pode se expandir?

Eu vou lançar o tecnobrega gospel. Já tenho cinco bandas nesse projeto. Vou lançar tudo junto, e ainda quero criar um programa de rádio nesse nicho. Pode ficar certa que pode dar certo.

Qual o lugar da pirataria nessa cena?

O tenobrega cresce pela pirataria, que também faz a música circular fora do Estado. Tem fiscalização, o cara é preso, mas no outro dia ele está lá. O movimento é uma potência, gera milhões, tem uma amplitude nacional que ainda não é reconhecida. Acho que o movimento vai permanecer, mas ele vai ficar mais forte localmente. Com o Calypso, a MPB abriu espaço em função de uma demanda (abriu para o sertanejo, o axé, o pagode, o funk, o forró). A indústria tinha carência de um novo ritmo.

Você sente preconceito contra o tecnobrega?

No meu arquivo da rádio tem mais de 100 bandas, de 1999 até hoje, de 7 a 8 mil CDs (com uma, duas, três, quatro músicas). Posso afirmar que o Estado ainda tem preconceito com o brega, incentiva mais o MPP (Movimento de Música Popular Paraense), música regional, tipo guitarradas. Mas o público não.

Qual o seu envolvimento com a cena hoje?

Eu apresento o programa Mexe Pará, na Rádio Marajoara FM, que só toca música brega: toca tecnobrega, calypso, melody. Foi o primeiro programa nesse segmento e já vem sendo veiculado há noves anos, em 1º lugar no Ibope.

Helder Aragão (DJ Dolores) – Entrevista realizada em 09/01/2008

Qual a sua relação com o tecnobrega? De onde vem o seu interesse pela música brega?

Acho que tem primeiro o interesse estético e alguma identificação, porque afinal a gente cresceu ouvindo aquilo que na década de 1970 chamava-se "música cafona". Eu era muito garoto, mas sabia cantar todas aquelas músicas. Era inevitável. Se os pais não ouviam, a moça que trabalhava em casa ouvia e você ouvia na rádio. Essa coisa está acima do bem e do mal, do bom e do mau gosto, é uma coisa que faz parte do seu DNA intelectual. Esse tipo de música tem muito da herança da música cafona, essa coisa dramática, melodramática e super-exagerada do ponto de vista do povão, diferente da MPB, que é uma coisa que eu nunca gostei. A MPB dos grandes compositores nunca me atingiu. Depois que estava mais velho, o que me atraía era a preocupação com o visual, com o show, porque é uma espécie de mímese do padrão, do pop mundial, do *mainstream*. Acho que o pessoal tem consciência do brega, ninguém é besta, eles sabem o que estão fazendo, eles também têm consciência do lugar deles no mercado. Quando a Gabi veio aqui promover um DVD que ela estava lançando, eu disse "deixa eu tentar organizar um show pra vocês em algum lugar, especialmente para os jornalistas, pra galera"; aí ela falou "mas a galera não vai gostar da minha música. Toco pra outro tipo de gente". E ela acabou ficando com uma puta resistência e acabou não fazendo nada, por decisão dela. Outra coisa que me atrai, além dessa mímese do *mainstream*, é o fascínio pela tecnologia, que é igualzinho a essa cena mangue daqui. Os caras são totalmente fascinados por tecnologia. Essas bandas de tecnobrega que são mais eletrônicas, o TecnoShow da Gabi ou aqui o Vício Louco, os caras são vidrados em videogame, computador. São jovens, são realmente pobres. A Gabi é uma grande celebridade. Você andar com ela por Belém é uma experiência incrível, parece que você está andando com um astro. Ela é cantora e se destaca porque compõe também. A cena de Belém está fincada em versões, a Madonna lança uma música, eles fazem uma versão que não tem nada a ver com a original, e a Gabi se destacou porque ela mesma compõe as músicas.

Para você, o que há de especial nesse fascínio pela tecnologia?

Eles são realmente vidrados em tecnologia, nesse universo do videogame. Tem a ver com a popularização dos computadores. Muita gente, assim como eu, só pode fazer

música por causa dos computadores. Porque nós não somos instrumentistas, a gente programa, não toca nenhum instrumento. Programando, faço qualquer coisa. A coisa provavelmente funciona assim. Claro que tem alguns músicos incríveis. Conheci um cara em Belém super jovem que é compositor. Há um ano e meio, ele começou a trabalhar com Gabi. Ele é multiinstrumentista, chama John, e era o autor dos hits do momento, tanto do tecnobrega, quanto do melody. O cara é muito bom...

Qual o papel da pirataria no universo do tecnobrega?

No brega, a pirataria é economia colaborativa. Você vê, até a banda Calypso faz parte desse circuito não oficial. Uma parte dos discos da banda é auto-pirataria, uma parte é produzida e distribuída para os camelôs e outra parte é oficial. Mesmo os trabalhos atuais. Eles pirateiam para baratear, é uma coisa meio deliberada, mas eles são uma empresa, têm contabilidade, pagam impostos. Desse esquema totalmente informal, a Gabi deve ser a maior vendedora de discos.

Existem hierarquias no negócio das bandas tecnobrega?

Tem bandas que têm dono, mas acho que no caso de Belém, é muito mais empresa de fundo de quintal. Não é cooperativa. No caso do (grupo pernambucano) Vício Louco, tem o núcleo familiar. A menina é empresária, a outra faz figurino, o irmão dela é cantor, aí tem o cara que compõe pra várias dessas bandas da periferia do Recife, ele é o autor daquele hit incrível do *Pica-pau*... Eu tô até escrevendo nesse edital agora (edital do Fundo Pernambucano de Inventivo à Cultura - Funcultura) um documentário pra descobrir melhor esses números, porque quero fazer uma abordagem do ponto de vista econômico, de como essa atividade sustenta um monte de gente. A viabilidade econômica é impressionante. Tem uma coisa que é importante ressaltar que está super claro, é que eles vivem com gente que trabalha com pirataria, mas esse esquema não é ilegal, ele é informal – o que é totalmente diferente. Eles não pagam imposto, mas eles cedem e às vezes pagam pro camelô divulgar, pra botar a música em compilação. Então, existe um acordo entre o artista e o cara que vende, o Estado não entra em lugar nenhum. Acho que é tão pouco dinheiro que seria até covardia, cruel, botar em cima desses caras. Veja bem: é pouco dinheiro, mas se juntar todo mundo que está vendendo, dá muita grana. Porque nem todo mundo chega a ser um Calypso ou um Calcinha Preta, que estão em outro nível. Já são empresas, tem muita gente trabalhando. Essas outras bandas, tem pouca gente trabalhando em torno delas. Tem um produtor, os músicos,

eventualmente um figurinista, um diretor de cena, que bola as coreografias. Em Belém, é a continuação das guitarradas, do carimbó, uma tradição tão genuína quanto a tradição que Ariano Suassuna respeita e quer manter, só que é uma tradição urbana, que obviamente se renova muito mais rápido... Mas é super-coerente com todo passado da história de Belém.

Como funciona o circuito dos shows de tecnobrega?

Tem várias aparelhagens. Tem grandes, pequenas, tem aparelhagens que são só um carrinho e o cara vai e toca, ou toca na abertura de um show de uma aparelhagem grande. Tem aquelas que são grandes mesmo. A última vez que eu fui lá, no último momento, fui em uma num hangar, ao lado do aeroporto, que os caras alugaram pra fazer uma festa. Aí os caras chegaram com três caminhões de som... Deixamos as coisas no aeroporto e fomos pra festa. Na abertura, ainda pegamos os carrinhos tocando, chegamos cedo. Tem uma aparelhagem, que esqueci o nome, começou tocando jovem guarda, música caribenha. Essa era mais voltada para coisa antiga, música do passado. Vai gente com mais idade. Aparelhagem define os sistemas de som, e não o estilo da música. Tem umas que tocam mais *house* eletrônica, outras mais funk. São os caras na hora que vão programando. "Programando" é a palavra mais certa porque eles não usam nem vinil, nem cassete, é programa de computador. Os DJs *standers* usam computador, mas tem programa que tem um vinil que não tem nada, você toca aquele vinil, manipula, faz *scratchs* e isso está ligado ao computador... Então ele puxa a música que está lá, mas manipula os vinis. No caso deles, está tudo abolido, é só computador. Puro fascínio... Eu já toquei numa das grandes aparelhagens de lá, a Tupinambá. Cheguei cheio de CDs e quando olhei, não tinha lugar pra colocar CD nenhum, só havia telas de computador. Eu tive que pôr os CDs na gaveta do computador, tornava tudo mais complicado, então nem deu pra ficar por muito tempo.

E o público, quem frequenta as aparelhagens?

É o povão. A classe média vai por curiosidade. Apesar da popularidade, é uma música que não toca no rádio. Você já viu a elite brasileira deixar o povo se dar bem? Em que momento da história isso aconteceu?

E as festas que levam 40 mil pagantes? Não se pode falar em quebras de hierarquias nesse circuito?

Quais eram as bandas? A grande atração era o Calypso, que rompeu, né? Que ultrapassou essa barreira, realmente os caras são uma empresa, uma grande banda. E eles renegam o rótulo de brega porque sabem muito bem como essa coisa de brega está associada ao povão, ao mau gosto... Eles querem outra coisa. Quando é brega já não serve.

Todo show de tecnobrega é uma aparelhagem?

Não, como falei, aparelhagem é o sistema de som. Os shows geralmente são incríveis... Showzaço. Eles ocupam casas de espetáculos, etc...

É um ambiente de tensão, violência?

Rola uma tensão sexual muito forte, é muito erotizado, mas nunca vi violência.

Como é o processo de criação durante as gravações?

Geralmente eles usam um programa de PC que já vem como software pirata, e depois grava-se a voz. Não precisa ser nada sofisticado, tudo é muito caseiro. Está ligado à facilidade tecnológica, porque a produção é feita em casa, por isso é viável. A reprodução das cópias também é feita em casa. Lá em Belém tem um cara que passa semanalmente nos estúdios caseiros para saber qual é o hit da hora, aí ele recolhe e faz compilações. Ele faz as coletâneas e distribui para os camelôs, porque cada semana tem um hit novo nas aparelhagens. Então, os produtores dão o disco para esse cara e se a música deles estiver tocando, eles trabalham mais. Esse é o princípio deles, que subverte completamente a lógica da indústria fonográfica do jeito que a gente conhece.

Quais as referências musicais do gênero?

Muita coisa local e cultura pop de modo geral. Britney Spears, Mettalica, o que toca na MTV e é conhecido. Eles têm muita referência, é um troço altamente competitivo.

Quais as especificidades da cena? As pessoas almejam o *mainstream*? É uma etapa para se lançar, a exemplo do que fez a Calypso?

Acho que é muito difícil entrar no circuitão. De qualquer modo, eles acabam no *mainstream* do terreno deles. Há uma certa insegurança com relação ao circuitão. O caso da Gabi é exemplar. Ela ficou insegura de tocar para um público que ela não conhecia, ser vaiada e tal. Pô, a mulher é a rainha dessa parada. Acho que pode existir o

desejo, mas eles têm consciência que é difícil sair desse rótulo. Não é para todo mundo. O Calypso, no caso, foi uma história interessante. O cara trouxe o grupo para o Recife porque ficava mais fácil circular pelo Nordeste. Foi um produtor local que comprou o pacote com o show do Calypso. Aí financiou a banda, entrou com a grana, os caras montaram um show legal. Eles começaram a se apresentar pelo Nordeste – o cara era um produtor conhecido do brega, Paulo André conhece ele – e lá pelas tantas, a banda percebeu que estava perdendo dinheiro, então eles compraram o passe de volta, por R$ 3 milhões. E aí a banda já era um estouro. E aí, o empresário montou uma banda chamada Cia do Calypso (risos).

A banda Calypso se utiliza dos mesmos recursos eletrônicos do tecnobrega?

Calypso é uma banda mais careta. O Chimbinha era produtor desses bregas com baixo, bateria, guitarra. Era o grande produtor nos anos 90. Era o brega com essa sonoridade, depois é que entra o tecnobrega.

Pode-se afirmar que o tecnobrega já é um fenômeno nacional?

Não. É muito do Norte e Nordeste. Uma vez tentei levar um desses grupos pra São Paulo, pra um show que fiz no Sesc Pompéia. Eu chamei o cara que inventou a batida eletrônica do tecnobrega (Beto Metralha). Foi meio esquisito. Aconteceu, interferi muito pouco. Deixei a banda tocar, mas foi estranho, as pessoas ficaram paradas, olhando. Classe médica cabeça... No final, chegaram muitas pessoas pra dizer pros caras que era legal – e era bem brega mesmo, não era nem como o Tecno Show, que já é mais legal, bem tocado, muita energia. Lá era brega de dançar agarradinho. O DJ leva o notebook pro palco. Mas foi estranho.

Quais os instrumentos usados nos shows?

Na aparelhagem com o DJ não rola instrumento, mas quando tem show, rola. Teclado, baixo, guitarra... Tem coisa com computador, coisa com bateria. Mas no estúdio, tem que ter o PC.

E a cena aqui em Pernambuco?

É isso que eu quero saber. Não conheço. Cia do Calypso é uma banda com dono, tem lógica empresarial, mas o que mais acho interessante são as bandas caseiras... É o Vício Louco, que sustenta a casa com esse esquema. Aqui não rola aparelhagem, é um PA

normal, um sistema de som normal. O legal da aparelhagem, como no baile funk, como no reggae do Maranhão, é que são sistemas de som construídos especialmente para aquele tipo de música. Para puxar os graves, para ter efeito assim ou assado com a plateia. Claro que se você ouve no baile, com esse sistema de som de baile funk, é uma coisa inacreditável. Mas quando você ouve em casa, não tem poder... Isso porque é uma coisa que é feita pra sistema de som, pra ouvir bombadão, pesado, bem alto. O reggae do Maranhão também modifica o equipamento pra fazer o som soar melhor, e nas aparelhagens tem aqueles médios de som que montam tudo pensando no tipo de som que eles vão reproduzir, a questão da equalização, tipo de caixa que se deve usar pra pegar mais aquela frequência que é mais comum na música.

Mas e na gravação dos discos?

Esse cuidado é da reprodução. Com exceção da TecnoShow, que é uma banda muito bem produzida, o resto das bandas é muito seca, muito sem peso, funciona melhor quando você coloca no somzão, porque o sistema ajuda a dar uma incorporada.

Qual sua opinião sobre a quebra de fronteiras entre centro X periferia?

É praticamente impossível a Vício Louco tocar no carnaval do Rec Beat. Já tentei convencer Guttie (produtor do festival pernambucano). Ia ser uma loucura. Mas quem é o público do Rec Beat? Um pessoal que tem um perfil, sei lá,... já pegou Pinduca, carimbó, agora tá num perfil ridículo indie rock, o que é muito chato no carnaval. Já toquei várias vezes na tenda eletrônica, o público que tá ali no Recife super tarde, eu olhava e era só periferia, que tinha ouvido falar de mim no jornal, mas nunca tinha tido oportunidade. Tinha ouvido falar do Mark (DJ), mas nunca tinha visto ele num clube, do Patife (DJ), etc. Vi que a periferia podia ir pra um clube dançar de graça. O brega poderia estar lá, mas não está. Isso tem a ver com segregação de classe. É muito forte no Brasil. Pense no metrô de NY. Da parte deles, acho que tem a ver com uma certa resignação, com o medo, mesmo. Afinal, é gente que está há várias gerações acostumado a ser expulso de shopping center, de bar e de lugar chique. É o estigma da classe...

Falando em estigma, aquela história dos artistas populares renegados "aos quartos de empregada". Ainda é assim ou há uma aura cult em torno desses artistas?

Eu acho que eles continuam no quarto de empregada. Porque, sei lá, eu tenho uma atitude ideológica, antropológica, acho que música também é isso. Música não é só música, mas precisa ver o povo da cena daqui se interessando por isso, mesmo os moleques mais interessantes. Imagina Mombojó? Só que tem uma coisa... Por outro lado, os mestres das guitarradas são *cult*, estão em outro nível porque são antigos, porque estão ali no quartinho da empregada, aquelas músicas que tocavam nos anos 1970, 1980, e a molecada escutava. É um estilo muito forte e acabou virando *cult* porque gente que é respeitada fala bem, a promoção que fizeram pros caras foi competente, super respeitosa.

Mas quando Hermano Vianna, Regina Casé, Miranda, o Chris Anderson (jornalista propagador da "Cauda Longa") vão atrás do tecnobrega, não o transforma em cult?

Acho que Regina Casé, por mais boa vontade que ela tenha, estigmatiza demais, é sem respeito pelas pessoas, ela não deixa a pessoa falar e pega o lado mais exótico, mais folclórico e aí as pessoas se interessam porque acham engraçado, exótico. Não conseguem perceber aquela manifestação como uma expressão autêntica, não conseguem perceber quando a música é boa. Existem boas músicas. Chimbinha quando produzia esse brega mais engraçado (ele era produtor de estúdio na década de 1990), era incrível, ele é muito foda. Ele tem muito estilo e é uma espécie de gênio desse estilo paraense de tocar, que é muito ritmado, tem uma escala de notas muito pequena e se trabalha as melodias simples com ritmo *grooveado*. Tem faixas que o cara gravava cinco guitarras, uma levada assim, outra levada assado. O cara é um gênio... Mas quando o tecnobrega aparece na Globo, isso não aparece.

A gente encontra hoje esse nível de acabamento musical em Belém?

Calypso é uma diluição total do trabalho anterior de Chimbinha. Pasteurizou geral. Eu particularmente nem me interesso. Lá em Belém, se consegue ver esse nível de acabamento, é so ver o TecnoShow, tem inteligência, intenção, não é qualquer coisa. A consequência de um produto mais bem acabado é que a Gabi é campeã de vendas.

Você acha então que a elite se mantém afastada do tecnobrega?

Tem coisa mais brega do que aquele filme de Almodóvar (*Fale com Ela*), Caetano cantando em espanhol em vibralto, e é tão brega que precisa de Jacques Morelembau

pra dar sustança, mas ninguém diz que não é de bom gosto, afinal, tem o cello, sabe como é. Miranda e Cassim (produtores musicais) foram a Belém e gravaram algumas coisas. Esse disco não saiu e eu não sei o que aconteceu. Já me ofereci com a Gabi pra gravar, mas eu penso que ela acha que eu não saberia fazer, produzir. Queria trabalhar com ela e ela sempre foi escorregadia. Ela, com toda razão, sabe que eu não saberia gravar dentro daquela estética dela, porque acho que é igual quando se diz que a música eletrônica é tudo a mesma coisa. Mas quem é de dentro percebe a diferença de timbres, diferença da batida por minuto, o jeito que cada coisa entra. É uma gramática muito própria que só quem é de dentro nota. Os artistas do tecnobrega pagam as contas, se vestem como querem, são respeitados pelo povão lá em Belém. A Gabi vive disso e muita gente também. Os donos das aparelhagens devem estar ricos... Mas cada um no seu lugar.

Acha que são universos distintos?

Mesmo no brega existem universos separados. Tem as bandas com dono, bandas empresa, tem aquela produção doméstica, que é outro perfil totalmente diferente, tudo é muito mais ingênuo. Peguei um taxista que disse que era dono de banda, que ia gravar um DVD e que tinha pago R$ 1,50 pra gravar. Aí o cara faz mas é mais doméstico. O tecnobrega tem várias nuances, tem a empresa, o mais ingênuo, o rico... A própria Ivete Sangalo ilustra esse espírito dos que saem desse mundo. Ela está direcionando a carreira dela para a música pop, cada vez mais longe do axé, considerado brega. Aí ela está gravando pop, melodia com violão, piano... Ela é uma arrivista típica em busca dessa legitimação, é normal.

Você acredita em resistência subalterna?

Acho que não é resistência. O discurso político interessante é: a gente sabe se divertir, a gente não precisa de vocês, temos nosso padrão, a política está nesse sentido, é a política da pista de dança. Não existe discurso político. Lembre-se de *Os Embalos de Sábado a Noite* (o filme), o discurso político que existia era o povo super fodido, que vivia de subempregos ou desempregados, e que na pista de dança achava o orgulho próprio perdido. Acho que é isso que é válido para toda a cena da poeira

SÉRGINHO E GILMAR (Sérgio Dias, músico e "dono" da banda pernambucana Vício Louco; Gilmar Ramos, produtor) – Entrevista realizada em 05/01/2008

Como surgiu a banda Vício Louco?

Sérgio - Sempre trabalhamos com outras brandas: Forró Litoral, Banda Ritmo, grupos de pagode. Aí os meninos saíram da banda e me chamaram pra gente montar a Vício, com pessoas que eu nunca tinha trabalhado na vida, só ele. A cantora nunca tinha cantado, Ceça era bailarina, Nadja também. Não tinham referência de nada. Ao todo são dezoito componentes: Às cinco da manhã produção monta o palco, carrega os instrumentos, motorista, seguranças, bailarinos... é uma miniempresa. No palco são oito. Dois cantores e quatro músicos (baixo, bateria, guitarra e teclado) e as bailarinas.

Como o negócio foi sendo estruturado?

Sérgio - A ideia de montar a banda foi do meu compadre, Queca (que já faleceu). Ele chamou Nadja, que era bailarina e sempre que a gente tocava com violão, na beira da praia, ela cantava e a gente achava a voz dela bonita. Aí a gente chamou ela e a esposa dele, Peu, que é dançarina. Aí eles me chamaram, eu tocava contrabaixo. Sempre gostei dessa coisa de banda, sempre quis correr atrás, botar o negócio pra andar. Aí eu topei. Aí, no dia a dia da banda, o primeiro sucesso foi de Queca, *Às cinco da manhã* e *Nosso Casamento* – a primeira, que era um casal falando, foi gravada por Nadja e Dedeson; Ceça gravou *Nosso casamento*. A música que estourou foi *Às cinco da manhã*, mas antes de estourar, choveram críticas.

De onde veio a inspiração para montar a banda?

Gilmar - Na época tinha Calypso, mas o auge mesmo aqui era Mancha de Batom, Ovelha Negra, Carícias, Ritmo Quente (a única que ainda existe), as outras não aguentaram se segurar. Não era tecnobrega, só Ritmo Quente. Agora não era o ritmo que a gente criou. Era diferente, era a batida deles. Não tinha nada de computador, era instrumental. A gente se espelhou neles, "pô, essa batida é massa", uma banda pequena, mas boa, o ritmo nos agradou, a gente se espelhou pra poder fazer o nosso. A outra inspiração foi a TecnoShow. A gente já conhecia. A gente escutava, só começamos a misturar. Nosso cantor, o Dedesso, tem piração por videogames, ele gosta muito de botar nas músicas. Aí misturou e deu certo. Graças a Deus, ficou a marca da gente. Hoje

muita gente copia nosso ritmo, mas não é igual. Matriz é matriz. Tem uma música da gente, que é a do *Pica Pau*, até a risada que a gente usa foi baixada da internet.

Como é que é isso, como as músicas são criadas?

Gilmar - Computador a gente usa em casa pra criar as batidas – é o Dedesso quem faz. Ele passa as madrugadas criando e no outro dia vem me mostrar. Ele cria as músicas e as batidas. Ele é um dos compositores da banda... Isso já faz quatro anos.

Ele é um curioso ou entende mesmo de tecnologia?

Sérgio - Ele sempre estudou esse negócio de tecnologia. Sempre mexeu, ele trabalhava com isso, instalava computadores, montava e desmontava. Chegou uma hora que a gente chegou no auge, tínhamos muitos shows por semana, aí ele teve que deixar o trabalho pra ficar só com a banda. Não é o mesmo dinheiro, mas é o que ele gosta.

Como foi o começo da carreira da banda?

Sérgio - Primeiro a gente juntou a banda. Como já tinha amizade com os empresários, esse povo que fazia show, eles arrumaram uma brechinha pra gente, abrindo um show, pra gente levantar um dinheiro e gravar uma música. Fizemos assim, mas o dinheiro não deu pra gravar porque a gente teve que pagar o carro, pagar o transporte dos equipamentos, ficou com uma micharia nas mãos. Aí Queca vendeu uma sanfona velha que ele tinha e eu vendi um cavalo, que eu gosto de criar... Aí a gente juntou o dinheiro e gravou a música. A gente gravou no estúdio GPW, que é de Gustavo, um amigo... Sempre os amigos dando uma força. É um estúdio profissional. Gravamos duas músicas, aí soltou, mas só uma estourou. A outra o povo não gostou.

E como foi pra "soltar"?

Gilmar - O Queca e o Elvis Pires (outro compositor e um dos donos da banda) compraram 100 CDs virgens. O Elvis hoje, inclusive, tá no auge. Ele compõe pro Calypso, já compôs pra Ivete Sangalo, graças a Deus. A turma do forró tem umas 10 músicas dele gravadas. Ele seguiu o caminho dele e conseguiu, mas ele não abandonou a gente. A maioria das músicas da gente era Queca quem fazia, mas ele faleceu. Então, Dedesson começou a compor com o Elvis e aí ficam os dois mandando música pra gente (a gente não paga porque eles são donos da banda com a gente).

Quantos donos têm a Vício Louco?

Gilmar - A esposa de Queca (Peu, Lucicleide), Sérgio Dias e Elvis Pires. A gente não paga a músicos porque a gente faz tudo. Só paga ao baixista, que a gente chama de maestro, Charles Brown, porque sem ele a gente não consegue fazer nada não. Ele tem um dom que é incrível. A opinião dele é muito importante pra gente... Antigamente, ninguém ganhava nada, só trabalhando pra investir, uns seis a oito meses. Hoje todo mundo recebe o seu nos shows. Hoje quem faz as coreografias é o Zinho, um dos bailarinos. Ele se inspira no ex-coreógrafo da gente, que é o Cláudio França, que tá viajando e fazendo faculdade. Ele assiste muito aos shows da TecnoShow. Pra ser sincero, a gente copia muito deles. Banda pra gente é a deles. Nosso figurino quem faz é Cassiano (de Aguazinha), ele trabalha com várias bandas, a gente contrata por show.

Como a banda começou a acontecer?

Sérgio - O sucesso veio com a primeira música que a gente soltou. A crítica dizia que era ruim, que o cantor era desafinado, que ninguém entendia nada da música – você vai escutar e vai entender – um elogio só não veio. Não deu 15 dias e todo mundo queria a banda em todo canto, a música começou a tocar nas ruas, parecia gripe, todo mundo pegando, uma virose. Onde a gente passava, até criança gritava. A música era *Às cinco da manhã*. Era uma música romântica, com uma melodia diferente, não era aquela coisa chorando, era um romântico animado. A gente mesmo fez a música, gravou e copiou nos 100 CDs virgens. Em 15 dias, esses 100 viraram milhões. Cada passo que a gente dava, até dentro do ônibus, descia do ônibus, tava tocando nas carrocinhas da cidade, nem a gente acreditou. A turma só copia o que é bom, né? Pra gente é maravilhoso. Ninguém vai copiar o que é ruim! Ninguém aqui ganha com vendas de CDs mais. O investimento foi R$ 0,65 pra cada CD. Queca e Elvis que investiram, tinham mais um dinheirinho. Dedesson tinha emprego, mas a gente não ia pedir a ele que não era dono da banda... Mas mesmo assim ele ajudava, ficava comigo resolvendo as coisas. Quando começou a tocar, o povo queria saber de quem era a banda e no boca a boca chegaram à gente, a mim e Queca. Aí foi quando a gente começou a ser convidado, mas a gente não sabia nem quanto cobrar, ninguém tinha a menor noção. A gente nunca tinha conversado com outras bandas (atualmente só Dedesson que teve oportunidade de conversar com o pessoal da Tecno Show), aí a gente tocava por R$ 100, R$ 200, na época, que era só pra pagar o carro e pelo prazer de tocar, pra botar a banda da gente na

rua. E assim a gente foi aprendendo, aprendendo, aprendendo, e graças a Deus deu pra segurar.

Como são os shows da banda?

Gilmar - Hoje a gente tem umas 18 músicas de sucesso. Nosso CD tem 19 faixas, 18 todo mundo conhece. No show, a gente toca música de todas as bandas, foi sucesso, a gente toca. Tem que tocar o que o povo quer. Graças a Deus, a gente é sempre convidado pra fazer show por aqui, porque a gente toca o que o povo quer. Mas mesmo assim, a gente só toca o nosso ritmo. A gente pega um sucesso de forró e transforma no ritmo da gente. Um sucesso de Aviões do Forró, um do Saia Rodada, a gente pega e bota no ritmo do tecnobrega. Se a gente vê que não cabe no tecnobrega, a gente bota num ritmo romântico, mas não no ritmo deles, feito eles fazem com os sucessos da gente. Aviões, Louro Santos, já gravaram não sei quantas músicas da gente, mas eles sempre transformam no ritmo deles. Aviões aconteceu por aqui com uma música da gente. Eles vieram cantando *Às cinco da manhã*, que já não tinha mais graça com o ritmo da gente.

Além de Dedesso, quem mais compõe?

Gilmar - Elvis Pires e Rodrigo Melo, cantor da banda Kitara, que também é de tecnobrega e romântico, mas em cima do palco eles tocam de tudo, de axé a tecnobrega. É o estilo deles... A gente é só tecnobrega ou brega.

Vocês conseguem viver só da banda?

Sérgio - Tem mês que dá dinheiro, tem mês que não dá. É um mês bom, outro ruim, que nada é bom inteiramente. Sempre tem que ter as barreirinhas pra você batalhar. Você tem que levar um tombo. Nada vem fácil. Não interessa não, a gente gosta das coisas difíceis mesmo. Estamos entrando no estúdio pra gravar nosso segundo CD (esse que estou lhe dando tem duas músicas novas, as duas primeiras). Agora estamos no estúdio Sete Vidas. A maioria das bandas daqui está gravando lá, a gente paga pra gravar, a gente paga R$ 250 por música. É caro, mas vale a pena. Distribuição e divulgação é com a gente. O trabalho dos meninos é ir pro estúdio e gravar, a gente acompanha tudinho. Quando a música fica pronta, a gente pega a matriz, leva pra casa, copia e começa a levar pras rádios comunitárias, que é o que dá muita força pra gente... As rádios grandes estão fechando as portas pro brega.

E a bilheteria dos shows?

Sérgio - O público depende das datas dos eventos, varia muito. Quando fomos fazer o programa da Regina Casé (Fantástico), tocamos para mais de 30 mil pessoas, na praça de Paulista (o primeiro programa). Depois ela voltou e teve o programa do Morro da Conceição, o *Central da Periferia*, que também tinha muita gente. No primeiro, fomos nós e Kelvis Duran, aí vieram várias bandas de fora: Limão com Mel, Aviões do Forró, bandas já de peso. Pequeno mesmo, só tinha a gente. Um mês depois, ela voltou e convidou a gente novamente, aí não foi mais o Kelvin, foi a Michele Melo, Limão com Mel e bandas de hip hop. A experiência foi ótima pra gente. Até hoje a gente lembra. A gente achou que aquela ia ser a hora do pique, que ia acontecer nacionalmente, mas não foi ainda. Estamos esperando chegar. A gente quer estourar só a metade do Calypso.

Vocês sentem preconceito cantando tecnobrega?

Sérgio - Ontem, na MTV, teve um programa sobre o tecnobrega (tá tocando em São Paulo, no Rio, o povo tá curioso). Calypso tava lá, mas eles não são tecnobrega. Hoje em dia eles não querem usar o nome. Muita gente tem preconceito com o nome brega. Eu não acho brega não. Acho que o ritmo que a gente faz é o brega, mas é diferente, é estilizado, é um brega novo. A turma... Reginaldo Rossi pra mim, eu sou fã dele, a gente tocou com ele na Bahia, eu não saí de perto do palco, não saí de perto dele. Tem gente que critica, eu não. Não é porque trabalho com isso não, antes quando eu tocava com banda de pagode, eu já gostava do brega, sempre gostei. Muitos acham que não tem qualidade, mas se não tivesse qualidade, a gente não teria alcançado o que alcançou, né? A gente chegou a receber convite pra ir pro Gugu, mas não fomos porque Regina Casé pediu pra gente não ir. Tinha essa matéria pra gravar com a gente aqui da periferia e se a gente fosse, a gente não ia gravar. Então a gente preferiu assim, porque foi ela quem descobriu a gente primeiro. Se ela não tivesse colocado a gente no Fantástico, nunca o Gugu ia ter chamado a gente. Então a gente deu a palavra que podia confiar na gente que a gente não ia. O Kelvis Duran deu a palavra e foi. Foi por isso que ele não apareceu no Central da Periferia. A gente apareceu porque a gente não tem dinheiro não, mas palavra a gente tem. A gente prometeu, cumpre. Valeu a pena. Muita gente diz que a gente foi burro, que a gente ia ter estourado, que a gente ia acontecer, mas não era a hora, não tem pressa não. A gente quer muito atingir o nível da Calypso, de Aviões do Forró...

Vocês pretendem tentar o mercado do Sul/Sudeste?

Gilmar - A gente faz muito por isso. Estamos com um projeto agora de viajar para São Paulo. Eu e ele. Estamos tentando nos organizar, vai depender dos shows que a banda fizer pra eu ter uma renda boa. Viajam Sérgio e Jonas Batista, a banda fica aqui fazendo shows. A gente vai pra divulgar. A ideia é levantar uma renda e ir pra lá. A gente não tem um caixa forte pra dizer "vamos embora hoje" e ir. Já apareceram muitos aí querendo bancar a banda, porque a gente acreditava neles e depois via que não dava pra confiar. Corria enquanto era tempo. Agora o negócio é da gente mesmo.

Vocês são uma banda da periferia que toca para periferia?

Sérgio - Tem uma música da gente que é bem pra periferia, porque é um estilo favela. Não é assim favela, aquela coisa de descriminação não. É a realidade que o povo tá vivendo ali dentro, é o dia a dia deles. Tem uma música, quando a Regina Casé veio pra cá, ela pedia pra gente fazer pro Central da Periferia, sendo que o menino fez, mas não deu tempo de mostrar a ela. Quando ela foi embora, a gente gravou. É tecnologia, a música fala a linguagem do povo que vive na favela, o que eles passam, o que não passam, o que querem falar e não falam. Não é só interessante para quem vive essa realidade, pode interessar a outras pessoas que se agradem, mas a gente fez especialmente pra essas pessoas. Também tem música pra criança feito a do *Pica Pau*. As crianças endoidam com essa música, que é antiga e ainda faz o maior sucesso. Pedem pra tocar no show, meia noite, duas da manhã. No tempo que tinham programas de TV, as crianças ligavam direto, pediam pra falar com os cantores. Uma vez, logo que estourou a primeira música da gente, estávamos sentados na frente de casa, aí minha irmã veio correndo pra ver uns garotinhos cantando na rua. Na hora o olho encheu de lágrima...

E a relação com esse público?

Gilmar - A gente toca em muita festa particular. De cocotinha à periferia. A turma gosta do som da gente. A gente chega em Boa Viagem, a turma de elite tomando uísque, abre a mala do carro e toca a música da gente. Isso pra gente é muito bom, prova que todo mundo tá se agradando. Conquistamos um público de todas as idades, de criança a idosos. A gente não trabalha com pornografia, duplo sentido, nunca trabalhamos com isso e já recebemos muitos elogios por isso. Fizemos sucesso sem usar esses artifícios.

A banda tem autonomia financeira?

Sérgio - Sustentar 18 pessoas não dá, mas dá pra ajudar. Tem o dinheiro do pão. Dedesso é o único que fica mesmo no computador, ele fica em casa trabalhando, só ele. A gente não tem site na internet, não paramos pra pensar nisso. Não é que só ele tenha computador, tem outros que têm, mas ele é quem cria. A gente aluga um estúdio pra ensaiar. Três, quatro horas de ensaio. Eu aviso e a gente vai buscar os que não têm condições de ir, quem mora mais longe (Campo Grande, Alto da Bondade, Águas Compridas, Paulista). Depois do carnaval, vamos voltar aos nossos ensaios.

Como é a cena tecnobrega em Pernambuco?

Gilmar - Aqui não existe uma cena igual ao Pará. Lá é muito diferente, tem as aparelhagens, os equipamentos de som incríveis. Aqui é mais instrumental. Lá é som eletrônico. Aqui, a gente só usa na hora de criar. No show, a gente usa *sampler*, tem banda que *sampleia* e aí, durante o show, ficam os meninos tocando normal e o som eletrônico rolando. Aqui a banda Kitara faz isso, foi uma das pioneiras. A gente copia, mas a gente copia no estilo da gente. A gente já não usa esse aparelho do sampler, a gente usa CD virgem, grava tudo que tem no computador que a gente quer usar, separa por música e vai colocando. Fica um menino da gente na mesa do som na hora do show e aí ele vai soltando... Aquela faixa que tá no CD vai acompanhar a gente, e tem que estar muito ensaiado pra banda acompanhar o ritmo que está no CD. Se por acaso a banda errar e parar, o CD vai rolar, aí então é preciso de muito ensaio. A gente dificultou mais um pouco, mas é o mesmo efeito, só que do jeito da gente. A gente não usa *sampler* e prefere fazer assim.

E com relação aos cachês?

Gilmar - Tem ingressos a R$ 3, R$ 5 e R$ 15, depende do lugar que tocamos. Sempre dá muita gente. A gente não trabalha pela bilheteria, tem um cachê da gente que já é certo. Chegam e perguntam quanto é, negociamos e pronto. Hoje em dia a gente está com quatro anos de estrada, então pegamos uma certa amizade com empresários. A gente deve a eles, precisa fazer um empréstimo pra investir na banda, comprar uns equipamentos mais novos e aí a gente vai pagando por show. Depois que paga, a gente faz um preço simbólico... É na camaradagem.

Como está o mercado em Pernambuco para vocês?

Sérgio - Em Pernambuco eu acho que já chegamos onde tínhamos que chegar, tá sufocado e é por isso que queremos ir pra fora, aqui já chegamos no limite, já deu o que tinha que dar, não acontece mais do que isso porque tem muitas bandas no mesmo nível da gente. Não é igual ao Pará. Se fosse só a gente, o povo só ia querer a gente, mas não. As bandas Kitara, Badalação, são bandas boas, no mesmo nível. Algumas bandas têm músicos "carteirados", como a nossa, todo mundo tem a carteira de músico. Tem uns aí que montam as bandas numa bagunça só e é isso que tá atrapalhando a gente. Os meninos estão começando agora, vão e cobram muito menos pra tocar o mesmo repertório. Já tocamos em Alagoas (Lagoa do Índios, Maceió, com a Banda Eva), na Paraíba (Baê), o povo olha pra gente, pelo nome que a gente tem pensa que a gente tá no topo, mas que nada, a gente nem começou ainda!

Qual a opinião de vocês sobre a pirataria?

Sérgio - Não tem como impedir. O CD é copiado, bota na rua e pronto. Eles vão vender e vão ganhar o deles. A gente agradece a divulgação que eles estão fazendo pra gente. Agora o compositor ganha quando é gravado. Tem que ter autorização, acertar um preço. Nesse ponto, tudo é registrado...

DEDESSON (Leidson Santos da Silva, 26 anos, vocalista da banda pernambucana Vício Louco – Entrevista em 04/02/2008

Qual a sua relação com a música?

Aos 12 anos já tocava cavaquinho, estudei no conservatório. Estudei música e gostava de samba. A coisa do brega, do brega pop, começou com as músicas do Pará. Escutei o tecnobrega e aí decidimos nos juntar. A gente tentou fazer uma versão bem pernambucana, começamos a mudar, fazer acústico, com instrumento, com tudo... Violão, baixo, guitarra, teclado... Porque a galera faz lá, mas faz muito *sampler*.

Qual a diferença do tecnobrega da Vício Louco e o tecnobrega paraense?

Lá eles usam muita aparelhagem. A maioria das músicas é feita com programas. Aqui a gente faz um pouco diferente. A gente escuta muito o que vem de lá, eu escutava as bandas Cheiro Verde, TecnoShow – é bom pra caramba. A galera esteve aqui, a gente se conheceu, conheci a cantora, Gabi, gente muito fina. Gente boa. Ela falou do trabalho deles e tal... Eles também se identificaram muito com a gente.

Como foi esse encontro?

Foi há um ano e meio. Eu estava no estúdio fazendo mil loucuras, aí meu amigo marcou com o pessoal no Areial, em Peixinhos, ao ar livre, no *point* brega daqui que reúne a moçada toda quarta. Aí a gente se conheceu, a gente toca muito a música deles... Eles usam uma guitarra e um teclado, a bateria é feita com *samplers*, mas é legal pra caramba, é massa. A gente não. A gente usa bateria acústica, guitarra, baixo, teclado, às vezes percussão. Foi uma opção nossa fazer nosso estilo. A gente toca brega romântico e tecnobrega, sendo que a praia mesmo é o tecnobrega. Aí a gente escuta um monte de loucura, games...

Como assim games?

Sou viciado em game. Videogame tem um barulho que escuto e acho legal, aí eu digo "isso aqui dá música". Aí eu boto uma letra, aí na hora de gravar, pego o próprio teclado. O teclado é sempre a vítima, o pessoal pergunta "Que som é esse? como é? Que jogo é? Tal jogo!", aí a gente bota o jogo no computador e encontra o barulho. A gente escuta e copia pelo teclado. Tem mais de mil funções, a gente mistura tudo. Quando não

consegue fazer o som de jeito nenhum, a gente baixa. Não é nossa primeira opção baixar, só quando não tem mais opção. Até porque fazer ao vivo, fica difícil, né?

Por que fica difícil? Vocês não costumam levar o computador para os shows?

Eu não levava, mas acho que daqui pra junho vamos levar. Vamos misturar, fazer o tecnobrega nosso e jogar *sampler* por cima. Pra mudar um pouco, mudar mais, pro pessoal pensar "Pô, como é que esses caras fazem esse som?". Eu sou mais ou menos inquieto. Em casa eu sou sossegado, mas no palco, você tem que me ver!

Você imaginava que ia misturar música e tecnologia?

Eu sou virado na internet. Era 24h pendurado. Agora não tô mais porque tô sem tempo ... Eu pesquisava demais, pesquisava a galera do Pará... Até o samba mesmo, hip hop... Sempre queria juntar tudo, mas não encontrava um jeito. Aí escutei o tecnobrega, a batida bem acelerada. Conheci o Elvis Pires, meu parceiro. Ele sentou com a gente, começou a compor comigo. Ele é muito bom, muito bom. Tem vários sucessos de forró, pagode, Aviões do Forró, Caviar com Rapadura, Calypso... O cara é fera demais.

Como é essa parceria?

Na verdade, ele é o cara que produz o CD. A gente tá junto, aí vem várias ideias, aí vem o tema. A gente tem várias músicas juntos, a música que estava no CD do *Central da Periferia*, da Regina Casé, que é um Tecno que diz assim: "Fim de semana eu não vou ficar de fora, já está chegando a hora, eu vou ter que me ligar", é minha e dele. A gente fez viajando pra show: eu cheguei pra ele e disse "Tô com uma ideia massa, ó: (fala a letra)", aí ele fez o outro verso, um jogo de palavras. O ritmo vem no estúdio, bola tudo na hora. O som é na hora. A gente chega no estúdio com as letras. Agora vai sair um novo que os caras vao dizer "Pô, esses caras são loucos de verdade".

Que ideia é essa do "Tecnomangue"?

A ideia é minha, vou perguntar pro Elvis se ele quer fazer essa loucura. Quero fazer um tecnomangue. Vou colocar duas alfaias (ele faz o ritmo com a boca).

Como você descreve sua música?

Eu estou, como fala Marcelo D2, à procura de uma batida perfeita. Porque não existe a batida perfeita não. Eu quero mudar, quero mexer com a cabeça do público, ver onde

vai dar, onde vai chegar. As misturas (tecnobrega, música romântica) são coisas que eu gosto de escutar, o público também que já conhece o trabalho da gente, fica esperando coisa nova. A gente fez o *Web tecnô*, que fala sobre o que a periferia quer, a galera quer curtir o bregão no fim de semana. O povo fica doido, todo mundo quer sair, se divertir. Depois a gente fez o *Pica Pau*, que não é minha, é do Elvis. Foi uma loucura, o maior sucesso. Massa. Depois o *Saci* (ele canta), que não vendeu muito. A gente vende na rua, você sabe, e a resposta é quando o pessoal começa a procurar a gente. Fizemos uma música que até foi a Regina Casé quem sugeriu "Por que vocês não fazem uma música que misture tecnologia com periferia?". Aí fizemos "Tecnobrega, tecnologia misturado com a cidade

Você vive de música?

Quando entrei pra Vício Louco. Por incrível que pareça, estourou com uma música romântica, *Às cinco da manhã*, composição do Queca, que já morreu. Era o empresário da banda. Aí foi massa, aí Elvis fez *Eu queria um beijo e você nem me deu*. O primeiro CD foi com essas músicas. Eu já fazia samba e aí decidi fazer também tecnobrega. Aí fui mexendo, compus *Superstição* e até hoje toca. Fiz também um tecnobrega com dois amigos, Carlinhos Som e o DJ Serginho, fomos pro estúdio. Aí enquanto Elvis estava vindo, comecei a cantar "Abra as cortinas/o show vai começar/meninos e meninas suingando sem parar/a batida é diferente, ninguém muda/eu sou Carlinhos Som e eu sou Serginho do Arruda/quente envolvente/você pega onde eu tô/nosso som é diferente". Aí quando Elvis chegou, completou.

Você estudou música no conservatório?

Eu fiz três anos, básico 1, 2, 3, 4, 5, História da música e acaba. Perdi a bolsa. Bolsista tem que tirar no mínimo 7,00. Eu tirei 6,80. Fiquei puto da vida! O professor até ligou, mas eu não quis não.

Como você descreve o tecnobrega da Vício Louco?

É a batida da guitarra (são três guitarras), quatro teclados, fica cheio... No palco, guitarrista, dois teclados – base e uma harmonia (JV 1000 e XP 80) – a gente divide o som. A base, um solo, mais o acompanhamento. São dezesseis pessoas, tocando e cantando são seis (dois na voz, quatro ou cinco que tocam e oito no balé). É uma banda de verdade. É boa, é bonito de ver. É uma empresa.

A quem pertence essa "empresa"?

A banda é de Sérgio. A marca é dele. Ele, Elvis, Queca e Nadja, que agora ficou viúva. A gente ganha cachê. Não é tão legal não, mas dá pra se manter. O sucesso dura um mês no máximo. Meus planos é que a banda aconteça no Sudeste, Rio, São Paulo... Já toca nossas músicas no Capão Redondo (SP), em rádio comunitária, comercial cobra caro. Geralmente, a galera que viaja, pega os CDs e leva. Eu gravo, boto num MP3 e dou ao pessoal pra divulgar. As pessoas identificam a música e vêm falar com a gente. Temos que viajar pra tentar fazer com que vingue. O investimento lá tem que ser muito pesado, com rádio, televisão, comercial. Para isso, precisa ser R$ 20, R$ 30, R$ 40, R$ 50 mil. A gente podia ter feito o SBT. Estávamos presos com a Globo, mas tudo bem. Mas aí a gente não foi atrás mais, até agora não. Não tivemos grana pra ir até São Paulo tentar aparecer. O pessoal da Globo falou que a gente não poderia aparecer durante três meses. Foi legal, tinha que ser exclusivo. Naquela época, a gente bombou. Cumprimos com a nossa palavra. Até hoje quando a Globo tem um evento por aqui, chama a gente. Regina perguntou "Cadê teu dinheiro? Onde está?", eu disse que não tem dinheiro não. Eu tinha só meu carro. Depois dessa entrevista, roubaram meu carro, que eu encontrei depois, detonado. Vendi e agora tô de moto. O povo fala que eu tô quebrado... Deixa pensar que eu tô quebrado!

A música te dá estabilidade?

Dá estabilidade sim, mas tem fases, né? Eu sou bem convicto que o mundo da música é uma roda gigante: você tá em cima, tá em baixo, tá no meio, tá no topo... Aí tem que girar, porque se música fosse só o Vício Louco, tava bom demais... Eu ia ser quase o dono do Brasil. Mas ia ser chato, só isso, só isso, só isso... Não ia ter o samba, não ia ter o reggae, não ia ter o hip hop, não ia ter o rock, o brega, o brega romântico que também é bom...

Quais músicas você gosta de escutar?

Eu escuto tudo. Escuto samba, escuto axé, escuto hip hop (gosto pra caramba dos Racionais), escuto tecnobrega (do Pará e do Recife – mas aqui são poucas... acho que por enquanto é só a Vício Louco e a Ritmo Quente). A gente tem um programa que tem um monte de som bacana. A gente monta um monte de coisa por ele também, a gente copia os efeitos. Tem uma música engraçada que eu produzi e na mesma música tem

uma caixa registradora. Não tinha como fazer (não conseguimos baixar de jeito nenhum), a gente pegou um copo de metal, botou um monte de moeda em cima da madeira e soltou. Aí ficou uma caixa (briiiiiiiimmmm). No show, a gente leva um CD com as partes gravadas, chegando lá, a gente solta e faz a base por cima. Mas a gente não curte muito fazer isso, porque não fica tão acústico. Agora a gente vai começar a levar o notebook pros shows pra ser totalmente eletrônico. Vamos ficar fazendo só base, alguns arranjos e aí vai ser eletrônico de verdade.

Vocês enfrentam algum tipo de preconceito por conta do brega?

Tem muito. O nome brega, muito muito. A gente grava vários sucessos românticos do tecnobrega e a gente não consegue fazer o sucesso que o forró faz. A mesma música, se colocar no ritmo de forró, estoura de um jeito que vai pro Brasil inteiro. A banda Calypso também... Outro sucesso que vai pro país inteiro.

E a Calypso não é brega?

Calypso é aquele brega pop, eles falam que não é mais brega, é calypso. Se você quiser, eu consigo um disco da Calypso tocando por aqui ao vivo, e você vai ver que é brega, brega. Esse negócio de ficar negando as origens pra vender mais... Assim o brega nunca vai crescer, é até ruim pra eles, porque brega é tudo do Pará, porque no Pará só vai vender Calypso, mas tem o carimbó, o brega, as guitarradas... E é tudo muito bacana, é a mesma coisa daqui... O som daqui é exclusivo nosso, só aqui se faz, e é massa! O povo mistura brega com pobreza, acho que muita gente se sente inferior. Você ouve nas novelas “Sua roupa é brega, você é brega”... Eu acho isso besteira. Brega não é coisa ruim, e brega vem de muito antes, muita gente já cantou. Fernando Mendes é brega, muita gente canta música brega. Vi até uma entrevista na MTV da Calypso, mas eles não dizem isso.

Como funciona o mercado de tecnobrega aqui?

Fiz uma música de encomenda e pedi R$ 1.500, o cara falou que 300 contos. Falei pro cara “Nós somos pobres, tu tem condições bem melhor, tem empresa, tem ônibus, tem carreta, tem iluminação, tem palco, tem estúdio, trabalham pra tu mais de 20 pessoas com carteira assinada, aí tu quer explorar”. O cara disse “O sucesso de vocês é induzido. A turma vem de fora e vê vocês como referência, aí mete vocês em televisão nacional, rádio, jornal, aí o público fica com aquilo na cabeça”. Eu digo que a gente já era sucesso

antes, com a música *Obsessão*, com um monte de outras coisas. O cara Criticou o fato de a gente dar os CDs. O cara disse que gostava das minhas letras, não do tecnobrega. Teve até uma filmagem que foi feita em Pernambuco – não vou citar o nome do dono da banda – que a banda não quis ceder. Era gravação do *Central da Periferia*, era pra gente gravar ao vivo. Aí a galera da emissora conversou, disse que se eles não cedessem, eles nunca iam chegar nessa emissora... Aí eles liberaram... Isso foi em Paulista.

Como vocês procedem com relação aos direitos autorais?

Cobro R$300 no ato, terminei, pronto. Não cobro nada pro Sérgio, se for forró, R$ 2.000, R$ 3.000. Eles gravam, dão 50%. Geralmente, amigo, banda pequena, a gente nem cobra, eu dou as músicas. Aí quando estoura, uma banda de nome escuta, aí quer gravar, aí eu vou lá e vendo, é negocio. É um espelho. Eles querem fazer sucesso, dou a música pra eles. Se outra quiser gravar, eu vendo. É por isso que dá pra viver, mais ou menos. Tem a grana dos direitos autorais, sempre rola. Mas tecnobrega de verdade, poucas bandas dão conta. A Ritmo Quente acabou, sem espaço na mídia. A gente tem, graças a Deus. A gente procura e o pessoal dá uma força. Apesar do sucesso que a gente já fez, a gente tem muito sucesso, a gente já ajudou muitas pessoas. Num programa de TV, fizemos uma doação legal pra uma criança que estava precisando. Pensavam que a gente tinha muito dinheiro, mas é a lógica da periferia: se você tem pouco, seu vizinho tem mais do que você, ele lhe ajuda. Pelo menos para alguns. Outros, pelo contrário... A galera já arrombou aqui em casa, levou as coisas... Tem esse lado ruim. Mas é sempre como eu falo: minha favela, meu mundo. Agora, o tecnobrega tá fazendo escola na periferia. Aqui mesmo tem uma escola aberta, a galera vai e ensina as coisas. Tem uns caras bem marrentos e agora estão lá se quebrando, dançando...

E como está a agenda de shows de vocês?

Há um ano a gente fazia 25 shows por mês. Hoje a gente faz 5.

Por que isso?

Por causa do forró. Você só escuta forró nas ruas. O circuito de shows da periferia, a maioria é só forró. Acho que isso vai passar (com muita ênfase). É como eu falei: isso é uma roda gigante, tem lugar pra todo mundo. Pra todo mundo. Teve uma época do funk aqui que foi uma epidemia, depois, o brega de novo. O brega é imortal, ele vai e volta, vai e volta, é muito massa. Agora, estilo diferente como a gente, tem que ter coragem, ser ousado, porque pode ser que aconteça, pode ser que não. A gente sempre está com a

bala na agulha, faz uma música e já tem outra engatilhada. Se aquela não for sucesso, já solta a outra. A mistura dos ritmos é nossa ousadia. As pessoas dizem “Meu irmão, tu é louco”, mas tudo que é diferente a galera tem interesse de ver, escutar. Tudo que é diferente é bom. Aí a gente vai acontecendo, no palco o povo fica louco!

Vocês gravam em estúdio profissional?

É profissional. O Papinga Estúdio e o Seven Life, nos Butrins e em Casa Caiada. Pagamos por hora. Não dá pra improvisar aqui... Que dá, dá, mas não temos qualidade pra isso. O cara mais louco da banda era o Queca. Ele era sanfoneiro, tecladista, o cara era maluco. Quando cheguei, eu pensei “Esse cara é bom demais!”. Ele misturava tecnobrega com sanfona, aí comecei a me soltar... Ele me estimulou a compor. Ficava na casa dele até 5h da manhã, ouvindo música, tocando com ele... Ele tocava forró com Elvis.

Quais os seus planos agora?

É isso que eu quero, mesmo sabendo tocar outras coisas. Vou tentar mais uns dois anos. Se não der, eu penso em outra coisa. O sucesso é estourar no Brasil todo. Na Bahia, a gente chega lá, deixa CDs e a galera tira, não dá espaço. Já fomos divulgar lá, mas os empresários não abrem. Agora vem de lá pra cá, faz o maior sucesso. Até chamaram a gente pra show por lá, mas não rolou. Fizemos um em Maceió, a Banda Eva abriu pra gente. Geralmente, a Vício Louco abre pras bandas grandes, lá foi o contrário. Num mega palco, três telões, todo mundo cantando. Foi demais, muito massa. Ficamos no camarim, as pessoas querendo falar, eu desço do palco, me disfarço e vou olhar. Já fizemos o Nordeste, por isso que queremos o Sudeste. Quero sair por aí, quero ir no Pará, a galera lá é firmeza, troco alguns e-mails com eles. Cheguei a mandar coisas pra lá e eles pra cá. Se eles quiserem meter uma batida diferente, eu libero, desde que toque. Pode ser até carimbó, agora tendo o nome da Vício Louco, pode ser guitarrada, tudo bem. O negócio é falar o nome da banda.

VLADIMIR CUNHA, jornalista paraense, diretor do documentário Brega S/A – Entrevista realizada em 12/01/2011

Como você vê o tecnobrega hoje?

Do ponto de vista artístico, o tecnobrega ele está numa espécie de encruzilhada. Ele começou no final dos anos 1990, como uma atualização do brega das décadas de 1970 e 1980, alcançou sucesso popular por conta disso e se transformou em música pop.

Mas por que em uma encruzilhada?

A questão é que o descontrole de direitos autorais e patrimoniais, o acesso a tecnologia barata e o tráfico de drogas promoveram uma espécie de regressão no tecnobrega. Ao ponto dele passar de um estilo de massas que tinha chances de sair do Pará a um som de nicho, que não cresce porque satisfaz a uma camada muito pobre da população.

Você pode explicar melhor?

Com o fim dos direitos autorais e patrimoniais houve um descontrole na produção, já que se tornou comum "roubar" e plagiar músicas. Com isso, houve uma saturação no mercado, uma crise que se agravou pelo acesso à tecnologia. Isso porque, a partir daí, fazer uma musica se tornou fácil e principalmente barato demais. Qualquer um passou a fazer música, as bandas pararam de lançar discos e o mercado foi se desfazendo. Hoje em dia, se lança mais de 100 músicas por semana, a maioria dos músicos do bregapop e do tecnobrega está desempregada ou vive de bicos e *gigs*, e o estilo passou por uma perda progressiva de qualidade. Foram-se as melodias e os bons refrões, o tecnobrega virou o eletromelody, que se baseia apenas nas batidas, nas programações e nos gritos dos MC´s.

Mas essa não é a dinâmica do próprio mercado?

Não acho que seja simples assim, se por um lado temos bons representantes do estilo, como o Maderito e o Waldo Squash, esses são minoria. Ate porque todo mundo pode fazer um tecnobrega e existem "artistas" que sequer pensam em termos de letras e melodia, reduzindo tudo a um amontoado de *samplers* e programações.

Quando as drogas chegaram às aparelhagens, esse parece um fenômeno recente...

Esse é um outro fator que deve ser levado em conta, a chegada do tráfico e das gangues às festas. Isso começou em 2005, o ecstasy e a cocaína chegaram com forca total nas aparelhagens. Foi quando os DJs começaram a tocar *psy trance* nas aparelhagens. E se existia o *psy trance* tocando nas festas, era apenas uma questão

de tempo para que aparecesse uma versão local desse tipo de música. Foi quando começaram a surgir as primeiras experimentações que resultaram no eletromelody.

E o que aconteceu depois?

A partir daí é que as gangues passam a dominar as festas. Com o pó e o ecstasy mantendo todo mundo no pique, o público passou a se comportar como nas *raves*. Ninguém dançava mais, apenas faziam o "hey, hey", subiam um nas costas dos outros, faziam o treme-treme e brigavam. É então que a parcela adulta das festas começa a abandonar o tecnobrega em direção aos Bailes da Saudade, que tocam músicas dos anos 1970, 1980 e 1990, e tem uma pegada mais calma, pra se dançar agarrado e bebendo cerveja. O auge da presença das gangues e das drogas aparece lá no *Brega S/A*, na cena do encontro das equipes, quando se vê apenas garotos e garotas com idades entre 13 e 20 e poucos anos.

A gente pode dizer então que é um problema geracional?

É sim. Sem a presença do público adulto e dominada por gangues e drogas, os DJs caíram de boca no eletromelody, ao ponto de sabotar qualquer possibilidade de transformar o tecnobrega em música pop. Ainda que aqui e ali existam algumas tentativas disso. Relegado a um gueto cada vez mais radical e violento, não vejo muitas possibilidades para o tecnobrega atual conseguir se tornar um estilo tão popular fora do Pará quanto o axé, por exemplo. Isso se deve ao amadorismo dessa nova geração, ao descaracterizar as letras (todas feitas no dialeto das equipes e impossíveis de serem entendidas por quem não é belenense) e mesmo o tipo de som, que ainda soa muito estranho fora daqui.

Você acha então que o tecnobrega pode acabar?

A esperança hoje é de que o tecnobrega se firme como estilo *cult*. Ate porque, a cadeia original que existia em 2005/2008 (gravar musica/jogar na pirataria/tocar na aparelhagem/ganhar com show) já esta se desfazendo. Ao contrario do período que vai do fim dos anos 1990 até metade da década de 2000, quando Belém vivia um circuito rentável de bandas de bregapop e tecnobrega, o período atual se caracteriza mais por músicas feitas de encomenda para as equipes, alguns poucos shows, festas de aparelhagem para as gangues e uma tentativa ainda incipiente de tornar o tecnobrega rentável como estilo *cult* e segmentado para uma classe media alternativa.

MINI GLOSSÁRIO

Flash brega – Estilo mais próximo ao brega romântico nacional dos anos 1970/1980, dançante, com influências do carimbó, do merengue e do zouk.

Brega pop (ou brega calipso) – A partir de meados da década de 1990, a música brega paraense ganhou mais aceleração, mais suingue na execução do contrabaixo e da bateria, com a introdução de mais instrumentos percussivos e guitarras. As referências musicais vêm das Guianas Francesas, Trinidad Tobago, e ainda da jovem guarda e do rock de Elvis Presley.

Bregões – Estilo anima os "bailes da Saudade", com o repertório romântico dos anos 1970/1980/1990, para dançar juntinho. Costuma atrair um público mais velho.

Tecnomelody – Desacelera o ritmo para ser dançado em pares – é um ritmo mais próximo ao *reggaeton*. É o estilo preferido da maioria das bandas pelo poder de comunicação com as grandes plateias e pelo clima de baile que instala.

Eletromelody – É a versão tecnobrega da euro-dance de artistas como Beny Benassi e Gigi D'Agostino. As músicas se baseiam apenas nas batidas, programações eletrônicas e comando dos MC's. Adeptos da *electro music*, alguns DJs também misturam o brega local ao *psy trance*.

Cyberbrega – É o tecnobrega mais eletrônico, mais rápido, quase falado. Assim como o eletro-melody, o cyberbrega é a diversão das novas gerações da periferia paraense. Em geral, as letras das músicas falam diretamente para os fãs-clubes e gangues, numa espécie de "dialeto" incompreensível para os "forasteiros".

OS NOMES MAIS CONHECIDOS DA CENA

DJ BETO METRALHA

Alberto Araújo Formigosa, segundo grau incompleto. Mora na Travessa Breves, número 1334, bairro do Jurunas, Belém. Embora conhecido como DJ, atualmente Beto é produtor independente. No quintal de sua casa comanda a produtora responsável por um programa de TV, gravação de DVDs de shows e produção de comerciais de televisão, geralmente para festas de tecnobrega, pagode e forró.

GABI AMARANTOS

Gabriela Amaral dos Santos, segundo grau incompleto. Mora na Rua Nova Segunda, 122-A, bairro do Jurunas, Belém. Gabi é cantora e "dona" da banda Tecnoshow. Desde 2010, a artista vive fase de ascensão na carreira iniciada em 2002. Contabiliza apresentações em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, além dos estados do Nordeste. Depois da banda Calypso, é a estrela da cena musical paraense com maior visibilidade nacional.

DJ WALDO SQUASH

Josivaldo de Souza Pinto, segundo grau técnico completo, é mecânico industrial, já trabalhou como locutor de rádio, mas atualmente trabalha apenas como DJ. Nasceu no interior do Pará, na cidade de Muaná. Aprendeu a mexer com computação com programas de edição musical (Sound Forge e Vegas), assim como a maioria dos colegas de cena. Com o DJ Maderito (O Garoto Alucinado) montou o Grupo Musical Gang do Eletro.

GAROTO ALUCINADO

Marcos Maderito é conhecido como Garoto Alucinado. Montou a produtora O Menino das Produções. Também é conhecido por ter criado, junto aos DJs Waldo Squash e David Dampler, o eletromelody. Maderito sobrevive de composições que faz sob encomenda, geralmente para faz clubes e gangues que frequentam as aparelhagens.

DJ MALUQUINHO

Marcos Vieira, primeiro grau completo. Nasceu em Cametá, cidade a 12 horas de barco de Belém. Vendeu mais de cem mil discos com a banda TecnoShow, desentendeu-se com Gabi Amarantos e Beto Metralha, e foi à falência. Passou um período vivendo nas ruas de Belém, até inventar o personagem Maluquinho, que o trouxe de volta às paradas de sucesso. Montou estúdio em casa, começou a gravar e estourou aparelhagens.

DJ DINHO

Proprietário da Tupinambá, Dinho cresceu no circuito das aparelhagens. O pai do DJ, Andir Corrêa, fundou o "equipamento" há mais de 30 anos na região das ilhas, em Abaetetuba, e aos 12 anos Dinho começou a ajudar o pai nas festas, já em Belém. O DJ é o responsável pela introdução de telões gigantescos, paredes de caixas de som e canhões de raio laser e shows nas aparelhagens, ainda no final da década de 1990. Com o DJ Beto Metralha, criou o programa *Freqüência na TV*, voltado exclusivamente para o público da periferia. Com uma potência sonora de 100 mil watts, a Tupinambá vive um momento de crise, mas mantém 38 funcionários.

MÁRCIO VETRON

Morador do bairro do Bengui, um dos mais pobres e violentos de Belém, é um dos responsáveis por selecionar e distribuir os últimos lançamentos do tecnobrega entre os camelôes da cidade. De bicicleta, percorre os estúdios atrás das novidades e produz, em um computador comprado à prestação, coletâneas com as composições que acha mais interessantes. Depois, as vende para os camelôs de Belém, que as reproduzem em milhares de unidades.

DJs ELLYSSON E JUNINHO

DJs da maior e (atualmente) mais popular aparelhagem de Belém, os irmãos Ellysson e Juninho misturam show pirotécnico com truques de mágica, canhões de luz a raio lasers, em meio a espetáculos tecnológicos que costumam atrair um público médio de dez mil pessoas. Fundada há mais de 20 anos pelo pai de Ellysson e Juninho, a Superpop possui mais de 60 fãs-clubes e faz uma média de 16 festas/mês, com uma potência sonora de 200 mil watts. Um dos braços da empresa Pop Som, a Superpop "o novo águia de fogo" (denominação atual) tem 50 funcionários; a aparelhagem Pop Saudade, também da família, emprega outras 30 pessoas.

TONY BRASIL (Edson Coelho de Oliveira)

Antes de surgir na cena brega como Tony Brasil, Edson de Oliveira foi contrabaixista na banda de rock Éter na Mente. No início dos anos 1990, fez bailes com a banda JS, tocou com os grupos Asa Delta e Laser, e produziu o disco Majestade Sabiá, de Roberto Vilar, o primeiro artista a despontar no circuito brega pop, antes mesmo da banda Calypso, misturando música brega com o calipso caribenho, e ainda Dire Straits com

Biquíni Cavadão. Diz que inventou o eletro-ritmo nos teclados e que foi o primeiro a fazer uma composição 100% eletrônica. Atualmente é um dos compositores mais gravados na cena tecnobrega, além de ter presença garantida nos CDs da Calypso.