

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

*PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL*

ESTIGMA E COSMOPOLITISMO NA  
CONSTITUIÇÃO DE UMA MÚSICA POPULAR  
URBANA DE PERIFERIA:  
ETNOGRAFIA DA PRODUÇÃO DO TECNOBREGA EM  
BELÉM DO PARÁ

PORTO ALEGRE

2009

*PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL*

ESTIGMA E COSMOPOLITISMO NA  
CONSTITUIÇÃO DE UMA MÚSICA POPULAR  
URBANA DE PERIFERIA:  
ETNOGRAFIA DA PRODUÇÃO DO TECNOBREGA EM  
BELÉM DO PARÁ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música (Musicologia/Etnomusicologia).

ORIENTADORA: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> MARIA ELIZABETH LUCAS

PORTO ALEGRE

2009

Para,

*Danielle*

*Adalberto e*

*Regina*

*Amaral*

## AGRADECIMENTOS

Receoso de alguma omissão de minha parte ao agradecer penhoradamente por todas as profícuas colaborações que recebi ao logo de um percurso árduo e ao mesmo tempo gratificante em que este trabalho foi idealizado e desenvolvido, aproveitei as páginas derradeiras de um dos meus cadernos de notas de campo para ali registrar alguns nomes; aliás, muitos: pessoas, entidades e instituições que, direta ou indiretamente, abraçaram a presente causa, ou a mim mesmo, o “dono” da causa, em diversos momentos e circunstâncias. Por outro lado, dificilmente eu poderia deixar de fazer alguma menção, em razão das vívidas lembranças que colecionei nesses quatro anos de doutorado, ou ainda, que venho colecionando ao longo da minha formação acadêmica, profissional e pessoal. Meio a esta mais que bem-vinda ambigüidade, volto no tempo-espaço para o II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), sediado em Salvador (2004), ocasião em que meu ex-orientador do mestrado, Doutor Alberto Ikeda, do Instituto de Artes da UNESP/São Paulo, apresentou-me à futura orientadora desta tese, Doutora Maria Elizabeth da Silva Lucas, a quem hoje agradeço a acolhida e o incentivo, assim como a competência e o arrojo que temperaram sua marcante atuação na coordenação do grupo de pesquisa do qual tive a alegria de participar. Parte significativa desta alegria deve-se à parceria honrosa (para mim) com os colegas Mário Maia, Paulo Müller, Ivan Fontanari, Marília Stein, Mônica Arnt, Janaína Lobo, Luciana Prass, Reginaldo Braga, Leonardo Cardoso, Pablo Albernaz, Ana Paula Silveira e Carla Semedo. Sinceros agradecimentos aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), de modo especial à Doutora Luciana Marta Del Ben e à Fátima Brandão. Em três semestres consecutivos cursando disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, tripulei e segurei o timão da lendária *Argos* de Cornélia Eckert (Chica) e Ana Luiza Carvalho da Rocha, célebres e admiráveis professoras com quem tive o privilégio de conviver e

aprender. Perdi asas e me espatifei no desconhecido e instigante território do *tecnobrega* através de alguns textos escritos por Hermano Vianna, com quem posteriormente tive algumas conversas informais. Já com o professor Samuel Araújo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), as trocas se deram prioritariamente em ocasiões mais solenes, dentre as quais o meu Exame de Qualificação de Tese (que também contou na banca de avaliação com a delicada e competente presença da Doutora Jusamara Souza, da UFRGS) e os Encontros da ABET de 2006 e 2008, respectivamente na Capital paulista e em Maceió. Mas, desfrutando da companhia sempre provocativa (no bom sentido) do professor Samuel, música *brega* virou assunto até em mesa de churrascaria. De antemão, agradeço aos eminentes Professores Doutores que participarão do comitê examinador de defesa de tese, Alberto Ikeda (UNESP), Werner Ewald (UNIVATES) e Reginaldo Braga (UFRGS), cujas observações certamente me conduzirão a patamares mais elevados de criatividade e reflexão. Durante o primeiro ano de curso, recebi bolsa de estudos concedida pela agência CAPES, enquanto que, no segundo, já com perspectivas de pleitear Doutorado-*Sandwich* fora do Brasil, migrei para o CNPq, que financiou o restante da pesquisa (mais três anos), incluindo o intercâmbio na Escola de Música da Universidade de Washington (*UW – School of Music*), em Seattle, nos Estados Unidos, de abril a dezembro de 2007. Minha passagem pelo exterior contou com as inestimáveis colaborações dos Doutores Shannon Dudley e Philip Schuyler, bem como dos colegas Cody, Daniel, Cisco, Sarah, Sabrina, Michelle, Kim e Dallas; e ainda, de Jackie Duggins, Michiko Sakai, Linda Suzan Boyle-Smith, e da estimada Doutora Laurel Sercombe, chefe do Laboratório de Etnomusicologia, por sua irretocável assistência. Estendo reconhecimentos ao precioso “Acervo Vicente Salles” (em Belém), na pessoa não menos preciosa de Carmen Affonso (Minor), e à Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, assim como às contribuições de Martina Mendonça, Jorgete Lago, Werner Ewald, DJ Saimom Gozn, Alessandra Tosta, Marcello Gabbay, Eugênia Lobato, Lourdes Furtado, Vicente Salles, Carlos Benedito Rodrigues da Silva, Thomas Turino, Jesse Wheeler, Louise Meintjes, Gutemberg Guerra, José Guilherme Magnani, Fátima e Lauro Maia, Rita de Cássia Martins, Débora Baldelli, Felipe Faraco, José Bertuedes Monteiro, Kelly Tuma, Karla Ribeiro e Dodô. Gratidão desmedida àqueles que dialogaram comigo no espaço de domínio do *brega* paraense, sem o quê esta pesquisa não poderia ter sido realizada: Gabi Amarantos,

Jhon Kleber, DJ Iran, DJ Beto Metralha, Tinho Mercenário, Vladimir Cunha, DJ Gilmar, DJ Júnior Moreno, DJ Júnior Considerado, DJ Zenildo, José Roberto Costa, Júnior Neves, Júnior Computer, DJ Deyvid, DJ André, DJ Betinho, DJ Thiago, DJ Toninho, DJ Dinho, Tiago Toscano e Pio Lobato. Mais uma vez, à Gabi, ao Jhon, ao Iran e ao Beto Metralha. Mais uma vez... Na fase de seleção de doutorado, recebi “socorro” dos prestigiosos Cláudio Trindade e Liliam Barros. Ao querido Luís Otávio Passos, pelos laços de irmandade construídos sob o teto onde o erudito e o popular “duelaram” de modo tão salutar; à Helena Lopes e ao Rogério Vasconcelos, pelo outro “teto”. À bondade e disponibilidade de Malu Nidballa, Maria Luíza Escalona de Dios, Renato Saldanha, Cristiane Galdino, Debora Totton, Pat Welch, Nicole Reis e Sandra Bastos; à companhia “papa-chibé” de Ruy Henderson Filho, Celson Gomes e Gina Reinert; à atenção e amizade de Lúcia Couceiro, Silvério Maia, Fernando Galizia, Simone Martins de Azevedo, Rutnéa Guerreiro, Fernando Ribeiro dos Santos Júnior, Cristina Helena, André Milhomem de Souza e Delyse Braun, Amoretti Gibbon, Guilherme Filho e Gina Maria, Guilherme Neto e Giovanni, Mirna Züge, Mônica Bonatto, Maurício Fares, James Brent, Michael Renne, Kevin Yiap, Hazel Koenig, Marta Américo Gomes, Marcos José Andrade, Fabricção, Bruno Braga, Laila Andresa Rosa, Suzana Pinho e Marcus Guedes, Rodrigo Borba, Leonardo Coelho de Souza, Robenare Marques, Fábio Cavalcante, Bruno Rabelo, Luís Moraes (Pardal), Pepê e Jorginho. Aos amigos do Cursilho e do grupo de orações do Instituto de Ciências Biológicas da UFPA, que estiveram comigo durante esta caminhada, de longe, de perto e ao meu lado. Aos meus pais, REGINA e BETO, e aos meus tios Lúcia (*in memoriam*) e João Maroja, que me inspiraram para reconstruir nesta tese um pedaço importante da minha trajetória individual. À minha avó Marluce, estrela de “uma luz que reluz seu olhar”. Novamente aos meus pais, à minha irmã DANI e à minha sobrinha DARA, que dão “som”, sentido e plenitude à minha vida. E também ao Santo Anjo do Senhor, porque *sempre me rege, me guarda, me governa, me ilumina...* Obrigado!

"A música nasceu livre, o seu destino é libertar-se".

(Busoni)

*Sugestão de Bruno Braga*

## RESUMO

Esta pesquisa etnográfica focaliza a produção do *tecnobrega*, uma modalidade de música eletrônica considerada de “mau gosto” estético, associada às periferias da cidade de Belém (Capital do Pará, no norte do Brasil) e a indivíduos/grupos sociais pertencentes a esses espaços urbanos. Consiste basicamente no resultado de manipulações computacionais de timbres, ritmos e melodias realizadas em estúdios por produtores musicais, ainda que o *tecnobrega* não se encontre relacionado exclusivamente à síntese digital sonora. O seu surgimento/assentamento local, nos anos 2000, remonta o estabelecimento do *brega* no Brasil, a partir da década de 1960, como um tipo de música alçada ao plano do “povo” através de um discurso midiático nacional de distinção sociocultural concebido no seio das classes médias urbanas emergentes. Igualmente ao *brega*, o *tecnobrega* (uma *techno*-versão do *brega*, pelo que o próprio nome sugere) também se destaca como música estigmatizada, tanto quanto personagens ligados ao universo da produção musical local carregam o estigma de ser “brega”. Por outro lado, produtores, cantores, compositores, entre outros atores sociais que integram a cena musical *brega* de Belém do Pará se servem da condição de estigmatizados para erigir o *tecnobrega* como música de resistência, ao mesmo tempo (e ambigualmente) contestando a cultura “dominante” e nela se espelhando. De dentro do campo desta música, busco nesta tese apontar e discutir a re-significação daquilo que no país se vulgarizou como música “degradada”, partindo da hipótese de que o *tecnobrega* consiste em expressão de caráter cosmopolita, assim como a sua produção é consequência de um ser/agir cosmopolita refletido em comportamentos, práticas culturais/musicais e no discurso sonoro. A noção de cosmopolitismo, teorizada neste trabalho em termos de tempos e espaços entrecruzados, bem como a dupla acepção do estigma e a relativização da idéia de música de e para a periferia, são analisadas com base na observação de espaços urbanos, em “trajetórias individuais” de artistas *brega*, em *performances* e na produção musical, multimídia e tecnológica que caracteriza o *tecnobrega*. Cosmopolitismo e globalização, mídias e tecnologias, regionalismo e construção de identidades aparecem como questões tratadas dentro de um campo teórico amplo que intersecta a Etnomusicologia, a Sociologia e a Antropologia Social.

Palavras-chave: *tecnobrega*, etnografia musical, cosmopolitismo, música de periferia, festa (s) de aparelhagem.



## ABSTRACT

This ethnographic research focuses on the production of *tecnobrega*, a type of electronic music which is considered to be of “bad aesthetic taste” associated to the outskirts of Belém (the capital city of Pará, a state in northern Brazil) as well as to the individuals/social groups belonging to these urban spaces. *Tecnobrega* consists of computer-manipulated studio-based timbers, rhythms, and melodies, though *tecnobrega* is not exclusively linked to digital media. Its emergence/local record in the 2000’s resorts to the establishment of the *brega* (tacky) music in Brazil throughout the 1960’s, as a type of music led to the sphere of the “populace” through a national mediated discourse of sociocultural distinction conceived within the emerging urban middle classes. As with the *brega* music, *tecnobrega* (a technology-based version of *brega*, as the name itself indicates) is also a stigmatized music in as much as the social actors related to its local production carry the stigma of being “tacky”. On the other hand, producers, singers, composers and other social actors related to the *brega* scene in Belém do Pará make use of this stigmatization in order to establish *tecnobrega* as resistance music (ambiguously) contesting the mainstream culture whereas mirroring itself in the mainstream. From inside this scenario, I attempt to point out and discuss the re-signification of what in Brazil has been vulgarized as a “degraded” musical style departing from the hypothesis that *tecnobrega* is an artistic expression of a cosmopolitan character and its production is the consequence of acting/being cosmopolitan which is reflected in behaviors, cultural/musical practices and in its sound discourse. The notion of cosmopolitanism (here theorized as intercrossed time and space), stigma and the relativization of the idea of music of and for the periphery are analyzed on the grounds of the observation of urban spaces, of ‘individual trajectories’ of *brega* artists in performances and music production, multimedia and technologies that characterize *tecnobrega*. Cosmopolitanism and globalization, media and technologies, localism and identity construction are treated within a theoretical perspective which juxtaposes Ethnomusicology, Sociology, and Social Anthropology.

Key-words: *tecnobrega*, music ethnography, cosmopolitanism, periphery music, sound system party (ies).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem n° 1 – “Aparelhagem” <i>Musi Star</i>	31
Imagem n° 2 – Contorno de Belém com bairros enquadrados em áreas numeradas	76
Imagem n° 3 – Estúdio do produtor musical Jhon Kleber	104
Imagem n° 4 – Pistas de mixagem	125
Imagem n° 5 – Pista pré-masterizada	126
Imagem n° 6 – Arquivo mixado aberto no <i>Sound Forge</i>	128
Imagem n° 7 – Montagem da “aparelhagem” <i>Tupinambá</i>	134
Imagem n° 8 – Estrutura central da “aparelhagem” <i>Tupinambá</i>	135
Imagem n° 9 – “Festa de aparelhagem”	137
Imagem n° 10 – “Aparelhagem” <i>O Poderoso Rubi</i>	141
Imagem n° 11 – DJ Gilmar, momentos antes de sua <i>performance</i>	144
Imagem n° 12 – DJ Gilmar durante <i>performance</i>	145
Imagem n° 13 – “Sede”	150
Imagem n° 14 – Estrutura central e telões de <i>O Poderoso Rubi</i>	155
Imagem n° 15 – Estrutura central e painel de <i>led</i> do <i>Novo Rubi</i>	156
Imagem n° 16 – Apresentação da Tecno-show na <i>Computer Store</i>	192
Imagem n° 17 – <i>Performance</i> da Tecno-show	196

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS/PERFORMANCES

<i>Melody do Rubi</i>	116
<i>Faz o T</i>	120
<i>Hit de tecnobrega [1]</i>	161
<i>Hit de tecnobrega [2]</i>	161-162
<i>Melody</i>	163
<i>Hit de funk</i>	163-164
<i>Hit de funk e pagode</i>	164-165
<i>Batida da Amazônia (tecnopará)</i>	165-167
<i>Você Não Vale Nada</i>	197-199
<i>Protofonia de Não Vou Te Deixar</i>	201
<i>“Versão” de Shut Up</i>	202-204

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14-24</b>
-------------------	--------------

### **CAPÍTULO 1**

<b>DO BRASIL AO PARÁ: SOBRE A CONSTITUIÇÃO DA MÚSICA BREGA E DA NOÇÃO DE “BREGA”</b>	<b>25-60</b>
--	--------------

1.1 – A MARCA PELO DISCURSO: MÍDIA NACIONAL E O ESTIGMA DE SER “BREGA”	39
---	----

1.2 – NO TEMPO E NO ESPAÇO: DIMENSÕES PARA O COSMOPOLITISMO	47
--	----

1.3 – O PERCURSO DO <i>BREGA</i> REGIONAL	54
---	----

### **CAPÍTULO 2**

<b>INSERÇÃO NO CAMPO</b>	<b>61-89</b>
--------------------------	--------------

2.1 – MÚSICO <i>VERSUS</i> PESQUISADOR: O OLHAR SOBRE O OBJETO	63
---	----

2.2 – MÚSICO <i>VERSUS</i> PESQUISADOR: O OLHAR SOBRE A CIDADE	73
---	----

2.3 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA DE “MAU GOSTO”	83
---	----

### **CAPÍTULO 3**

<b>DOS ESTÚDIOS DE <i>TECNOBREGA</i>...</b>	<b>90-130</b>
---	---------------

3.1 – UNIVERSOS PARALELOS: AS “METAMÍDIAS” E A CONSTRUÇÃO DA MÚSICA DE “PERIFERIA”	97
---	----

3.2 – O DIA-A-DIA DO PRODUTOR MUSICAL: ESPAÇO, TEMPO E CRIAÇÃO	103
3.3 – TEORIA E PRÁTICA DA MANIPULAÇÃO SONORA	111
3.3.1 – <i>melody, tecno e cyber</i>	114
3.3.2 – um projeto em minutos	117
3.3.2.1 – mixagem	120
3.3.2.2 – masterização	127

#### **CAPÍTULO 4**

<b>“FESTA DE APARELHAGEM”: MÚSICA E CULTURA SOB REFLETORES, IMAGENS, CORES E MOVIMENTOS</b>	<b>131-172</b>
4.1 – “ETNOGRAFIA ITINERANTE”: <i>SHOW MULTIMÍDIA DENTRO DE UMA “NAVE ESPACIAL”</i>	147
4.2 – O SABER-FAZER DO <i>DJ</i> : <i>PERFORMANCE E MÚSICAS DE “APARELHAGEM”</i>	158

#### **CAPÍTULO 5**

<b>GABI AMARANTOS E A TECNOSHOW: LUGAR, TRABALHO E “HISTÓRIAS NOVAS”</b>	<b>173-209</b>
5.1 – TRAJETÓRIA SÓCIO-PROFISSIONAL DA “RAINHA DO <i>TECNOBREGA</i> ”	174
5.2 – ENSAIO DE BANDA E <i>PERFORMANCES</i>	190
5.3 – <i>TECNOPARÁ</i> : SEGREDOS E REVELAÇÕES	205

#### **CAPÍTULO 6**

<b>DO PARÁ AO BRASIL: O SOM, O SER E O NÃO SER “BREGA”</b>	<b>210-226</b>
6.1 – IDENTIDADE, LOCALIDADE E UNIVERSALIDADE: O REGIONALISMO COSMOPOLITA DO <i>BREGA</i> ELETRÔNICO	211

6.2 – QUEM É DA “PERIFERIA”? ONDE ESTÁ A “PERIFERIA” DE BELÉM DO PARÁ?	219
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>227</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>232</b>
<b>ANEXO</b>	<b>243</b>

## INTRODUÇÃO

Esta tese constitui uma etnografia centrada em modos de produção de músicas populares da contemporaneidade, onde práticas musicais relacionadas ao domínio técnico de instrumentos cedem espaço a competências performáticas “não-convencionais” evidenciadas contundentemente através da utilização do computador, onde a figura do compositor pode ser substituída por personagens que atuam coletivamente na criação estética lançando mão de mídias variadas e tecnologias digitais, ou ainda, a partir dos quais emergem formas inovadoras de propaganda, difusão e consumo musical.

O tipo de produção musical ao qual o objeto deste estudo está relacionado vem sendo problematizado em trabalhos etnomusicológicos recentes (GUILBAULT, 2006; LYSLOFF, 2003; MEINTJES, 2005, 2006; PORCELLO, 2003; STOKES, 2004), em grande medida pela necessidade de os pesquisadores se posicionarem frente a “novas” concepções de *performance*, composição, autoria, mídias e tecnologias ligadas às práticas musicais e culturais, entre outros temas que por um lado se encontram fortemente enraizados na tradição Ocidental, mas que por outro precisam ser rediscutidos dentro dos variados contextos onde a música é socialmente construída. A expressão aqui abordada constitui um caso particularmente desenraizado desta tradição, especialmente por se tratar de uma música considerada de “mau gosto” estético e de uma localidade até então de pouca visibilidade no cenário da produção musical no Brasil.

A pesquisa dá-se na cidade de Belém (Capital do Estado do Pará, na Amazônia Oriental), uma metrópole de cerca de um milhão e quatrocentos mil habitantes (segundo dados do IBGE/2007) <sup>1</sup> e paisagem de múltiplas cenas musicais, sendo mais patentes a das bandas de *rock* (*cover* e autorais), <sup>2</sup> dos grupos

---

<sup>1</sup> Acessar o IBGE na *internet* pelo endereço <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)>.

<sup>2</sup> As bandas *cover* apenas interpretam o repertório de outras bandas e artistas, ao passo que as autorais compõem suas próprias canções.

que tocam músicas regionais como o *carimbó* e a *guitarrada* (comentadas no curso deste trabalho), da chamada *MPP* (*Música Popular Paraense*, correspondente à *MPB*, no nível nacional), e também a das músicas *brega*, de onde despontou o *tecnobrega* (objeto deste estudo) como fenômeno recente de visibilidade no país. Entre estas cenas locais, a do *brega* se apresenta como a mais proeminente, tanto pela profusão quanto pela variedade de eventos, incluindo bailes românticos, *shows* de bandas, e também festas e apresentações embaladas pelo ritmo do *techno*.

No artigo intitulado *What is Bad Music?* (2004), o sociólogo Simon Frith considera-se intrigado em relação às músicas que ele aprecia e os outros não. No meu caso, porém, o que me intriga são justamente as músicas que os outros apreciam, mas que em mim causam estranhamento (a princípio), exatamente por estarem ligadas à idéia do “mau gosto”. Contudo, arrisco-me em afirmar que ambos compartilhamos de uma mesma necessidade, a de refletir sobre estas músicas, embora tenhamos sido tocados por elas de formas diferentes, ou ainda, apesar das motivações de Frith terem sido mais “dignas” que as minhas, por assim dizer.

Levado por esse sentimento é que me decidi por investigar o *tecnobrega* em Belém do Pará, que como toda e qualquer música entendida como de “mau gosto”, “degradada”, de “má qualidade” ou “ruim”, normalmente não se constitui objeto de estudo de historiadores e sociólogos da música, etnomusicólogos, e menos ainda de compositores e musicólogos. No entanto, diferentemente do que provavelmente ocorreu com Frith, minha opção implicou em uma transformação de postura acadêmica, pessoal e sociocultural, sobre a qual procuro nesta tese fazer um relato cuidadoso, enfocando o estranhamento, e ao mesmo tempo, a familiaridade do pesquisador com a expressão pesquisada – respectivamente emergidos da tradição musical Ocidental na qual se baseia a minha formação e sensibilidade estética, e também de “novas relações no criar, executar e escutar” (LUCAS, 1994/1995: 17) que vêm demandando de mim observação e reflexão em outros patamares.

O “mau gosto” atribuído ao *tecnobrega* reside em suas conexões socioculturais/históricas e no modo como esta música é produzida naquela localidade. Em relação ao primeiro aspecto, o *tecnobrega* consiste em uma espécie de *techno*-versão regional contemporânea (anos 2000) do *brega*, que por sua vez se estabeleceu em diversas partes do Brasil (a partir da década de 1960) como música



de “má qualidade” relacionada ao gosto estético e ao modo de vida de classes populares de periferias urbanas. Já em termos estritamente musicais, o *tecnobrega* é produzido basicamente através da manipulação computacional, em estúdio, de timbres, melodias e ritmos de danças locais e translocais atrelados a matrizes percussivas eletrônicas, ainda que a sua produção também esteja relacionada à atividade artística de bandas e a eventos específicos denominados “festas de aparelhagem”.

A criação e o assentamento do *tecnobrega* como música de e para as periferias de Belém do Pará estão ligados a um particular “modelo de negócios” que funciona, ao menos em termos ideais, à margem de princípios que regem os *mainstreams* culturais e a indústria fonográfica convencional, no que diz respeito, por exemplo, à questão dos direitos autorais e da comercialização de mídias de áudio. Noutras palavras, produz-se, divulga-se e consome-se música sem que para isto artistas necessitem assinar contratos com gravadoras e pagar por espaço em radiodifusoras, bem como a criação de *hits* de *tecnobrega* pode resultar da manipulação de músicas já existentes (“versões”) e a compra/venda de músicas normalmente acontece graças ao trabalho de vendedores ambulantes em vez de por intermédio de lojas especializadas.

Fixadas neste modelo se encontram as “metamídias”, mídias alternativas ou não-convencionais, tais como CDs “piratas” comercializados livremente na cidade, editores de áudio virtuais baixados gratuitamente da *internet* por produtores musicais em estúdios, e especialmente as “festas de aparelhagem”, que representam radiodifusoras independentes caracterizadas pela audiência no tempo-espaço da transmissão.

As mídias alternativas transparecem forte apelo tecnológico, aspecto este que se tornou diferencial no nível da produção do *tecnobrega*, não apenas em termos musicais *stricto sensu*, mas também relacionado à visualidade das “festas de aparelhagem” e das apresentações de bandas. Em todo caso, a tecnologia se coloca como denominador comum para diferentes apropriações que conformam esta música.

Nas “festas de aparelhagem”, que correspondem a eventos itinerantes que acontecem em diferentes locais nas periferias de Belém, em áreas da zona

metropolitana, ou mesmo em localidades do interior do Estado (com menor frequência neste último caso), *DJs* controlam estruturas metálicas robustas chamadas de “aparelhagens” – estimadas em torno de setecentas na cidade de Belém (LEMOS & CASTRO, 2008: 15). No interior dessas estruturas se encontra uma diversidade de equipamentos eletrônicos e computadores utilizados na reprodução de *hits* de *tecnobrega* e também em mecanismos de manipulação sonora tais como a mixagem (detalhada no terceiro capítulo).

Estas festas contam ainda com a participação de técnicos de som, imagem e efeitos visuais que atuam na iluminação, na produção de fumaça artificial, na reprodução de videoclipes (e também de animações, imagens captadas ao vivo etc.) em telões, ou ainda, na operação de sistemas hidráulicos através dos quais as referidas estruturas ganham movimento.

No caso das bandas – em torno de cento e quarenta nesse espaço urbano (Idem, *Ibidem*: 15) –, vocalistas, baixistas, guitarristas e tecladistas dividem espaço com dançarinos, cujo vestuário e coreografias podem variar de acordo com as temáticas sugeridas nas letras das músicas. Em certas ocasiões, as *performances* acontecem em cenários específicos, a exemplo de uma oca, que pode ser plantada no centro do palco caso se esteja representando a figura ou o modo de vida do índio.

A utilização de recursos computacionais na produção do *tecnobrega* não apenas 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. Vale mencionar que as pulsões em torno da atualização já se faziam presentes desde o *brega*, há mais de quatro décadas – conforme se poderá notar no primeiro capítulo, em especial quando de comentários sobre a *Jovem Guarda* como um movimento musical cosmopolita.

Da contemporaneidade, do apelo tecnológico e do universalismo impregnados no *tecnobrega* surge a idéia de se compreender esta expressão estético-musical como de caráter cosmopolita, apesar do estigma do “mau gosto”, que em uma

primeira instância parece não se coadunar àquele traço. Na verdade, o rótulo que estigmatiza as sonoridades *brega* se constitui como pré-condição à compreensão do cosmopolitismo no universo da produção desta música, que na presente pesquisa se materializa também como aporte e não apenas referencial teórico.

Além da abordagem teórica sobre cosmopolitismo, outro diferencial neste trabalho consiste na discussão do objeto sob a circunstância do estigma do “mau gosto” estético, caso contrário a investigação se restringiria a mais uma entre uma infinidade de pesquisas que exploram músicas cosmopolitas através da experiência tecnológica atrelada à produção sonora.

As reflexões sobre o cosmopolitismo (aqui restritas à esfera das relações interculturais) envolvem dois macro-aspectos, um relacionado ao fato de implicar o envolvimento cultural nativo com alteridades que circulam em nichos abrangentes do mundo globalizado, e outro concernente à valorização de próprios culturais que conferem identidades específicas às expressões locais/regionais. Inseridos nestes macro-aspectos se encontram comportamentos, práticas musicais/culturais e discursos musicais enleando a construção do ser e do agir cosmopolita.

O ser e o agir cosmopolita se vinculam a uma perspectiva mais contundente em termos teóricos, onde a noção de cosmopolitismo encerra não apenas uma dimensão de espaço, correspondendo a deslocamentos físicos e/ou acesso ao universo do Outro via tecnologias, mas também uma dimensão de tempo, a partir da qual o *tecnobrega* incorpora virtualmente, e também sob mediação tecnológica, referenciais provenientes do presente e de outras épocas, passadas e/ou futuras. A compreensão destas duas dimensões corresponde, portanto, a um dos objetivos desta tese.

A respeito das apropriações no tempo-espaço pelo *tecnobrega*, dedico-me a também observar regionalismos musicais atuando na conformação desta música, impulsionado pela problemática envolvendo uma tendência na produção e no consumo de sonoridades contemporâneas cosmopolitas mais fortemente relacionada a certos modelos que já se tornaram lugar-comum na esfera da circulação musical global, a exemplo da *techno music*.

A literatura etnomusicológica contemporânea conta com uma pluralidade de trabalhos explorando diversidades locais ao redor do planeta, situação esta que reflete uma preocupação acadêmica em torno da influência avassaladora do Capitalismo hegemônico sobre as progressões urbanísticas populacionais globais e as múltiplas culturas e identidades que delas emergem. Em contrapartida, e conforme considera Samuel Araújo (1999), o campo da Etnomusicologia ainda dá pouca atenção às músicas produzidas por classes populares que circulam [ou que tendem a circular] em escala mundial, apesar do empenho dos pesquisadores em suas pesquisas.

Levando em conta que esta pesquisa também explora o regionalismo (que, ao fim e ao cabo, está contido no cosmopolitismo), em uma dada medida eu estaria engrossando o filão do bem-intencionado movimento de valorização de próprios culturais e musicais. Em outra, porém, minha proposta reflete uma tendência mais recente nas etnografias musicais (igualmente bem-intencionada, sem dúvida), tendo em vista que eu busco lançar sobre o objeto de estudo um olhar de dentro para fora. Mais especificamente, este olhar incide sobre contextos locais de agenciamentos culturais de classes populares que se projetam para um espectro mais amplo da produção musical eletrônica contemporânea, não no sentido de reafirmar questões de hegemonia estética e dominação cultural, mas sim de compreender os fluxos provenientes de um cosmopolitismo que se dá no âmbito da localidade, apesar e graças ao estigma.

No que concerne à produção do *tecnobrega*, o cosmopolitismo contém em si um mecanismo ambíguo de resposta ao pensamento e à ação cultural pretensamente hegemônicos (no seio de quem se constrói a atribuição do “mau gosto”), ora de resistência, ora de aceitação, se não as duas coisas ao mesmo tempo. Desta situação despontam discussões que também se configuram como objetivos deste trabalho, dentre as quais o reposicionamento etnográfico diante da idéia de música de e para a periferia – também em relação à própria periferia enquanto espaço urbano e sociocultural –, e a relativização do estigma, no sentido de ele não se limitar ao rótulo. Neste último caso, o estigma se conforma como tática cosmopolita de propaganda, inserção mercadológica e legitimidade sociocultural para o *tecnobrega* e seus protagonistas.

De modo mais abrangente, esta pesquisa busca apontar e compreender as formas pelas quais o estigma e o cosmopolitismo emergentes da produção do *tecnobrega* operam na (re) definição local do *brega*, a princípio compreendido como música “degradada” e relacionado a um suposto estilo de vida de periferia distinto do centro (não apenas do centro da cidade, como também do centro de poder por onde circulam as culturas “dominantes”) em termos sociais, culturais e de gosto estético.

Com vistas à concretização destes objetivos, lanço mão das seguintes hipóteses: primeiramente, as músicas *brega*, assim como o rótulo de “mau gosto” estético que lhes é atribuído, decorrem de construtos socioculturais e não da ordem do som; em segundo lugar, a elaboração da noção de cosmopolitismo para o *tecnobrega* está diretamente relacionada ao estigma de ser “brega” carregado por protagonistas que atuam no nível da produção musical, bem como ao agenciamento desta condição em favor da visibilidade para esta música e seus artistas, da conquista de novos mercados consumidores, e também da reversão do caráter desabonador explícito na marca do “mau gosto”; em terceiro lugar, o “modelo de negócios” das mídias alternativas não limita o circuito produção-circulação-recepção do *tecnobrega* às periferias de Belém, apesar do discurso nativo enaltecedor da música de e para as periferias enquanto expressão cultural do “povão” e resistente à “ordem”; finalmente, não existe a música de periferia neste particular de pesquisa, assim como não existe a periferia enquanto espaço sociocultural subalterno separado do centro.

Na relação entre o universo de domínio do *tecnobrega* e as mediações estéticas, socioculturais e mercadológicas que emergem à luz das reflexões sobre cosmopolitismo, estigma e música de e para as periferias, fazem-se presentes formas ambíguas de empoderamento de classes populares, que se materializam tanto pela valorização das mídias alternativas que circunscrevem o citado “modelo de negócios” quanto por meio de agenciamentos endógenos e exógenos através dos quais esta música vem ganhando visibilidade, especialmente fora dos seus espaços ordinários. Baseado nisto é possível repensar sobre a condição do estigmatizado, assim como sobre o rótulo de “mau gosto” atribuído às músicas *brega*.

Como já foi dito, esta pesquisa se dá em três instâncias da produção do *tecnobrega*: na “festa de aparelhagem”, no estúdio e na banda de *tecnobrega*: na primeira, eu destaco a atuação performática do DJ de “aparelhagem” e acompanho o movimento das festas em diferentes espaços urbanos (dentro e fora das periferias) através do que chamo de “etnografia itinerante”; na segunda, eu participo do dia-a-dia de trabalho de um produtor musical em estúdio, que inclusive me ensina procedimentos e mecanismos para a criação em computador de *hits* de *tecnobrega*; na terceira, por fim, enfatizo a figura de uma cantora de *tecnobrega* e peculiaridades estético-musicais que caracterizam a produção e as *performances* de banda.

Maximizadas na observação participante, as técnicas para escritura etnográfica compreendem notas/diários de campo e narrativas biográficas coletadas através de entrevistas (gravadas em áudio ou audiovisual e transcritas). A partir destas narrativas, da estética da produção musical e dos discursos musicais propriamente ditos, busquei reconstruir trajetórias sócio-profissionais de atores da cena musical do *tecnobrega*, tendo em vista apreender o significado nativo de ser “brega” e de se criar uma música que também é *brega*, bem como reconhecer o ser e o agir cosmopolita que emolduram a produção estético-musical como um todo.

Sobre a narrativa biográfica, Eckert (1998: 32) alerta para os seus condicionantes:

*(...) Parece nascer espontaneamente na aplicabilidade de entrevistas livres, onde algumas concentram-se nos temas e/ou tema sugerido pelo pesquisador, outras abrangem muitas dimensões. O pesquisador precisa estar atento na experiência de campo para dar conta do testemunho do informante que tanto pode trazer uma pluralidade de temas associados a diferentes redes de relações apresentadas de forma totalizante numa interpretação social multidimensional, quanto pode construir sua narrativa motivada por uma temática mais fechada, que circunscreve a trajetória pessoal frente às determinações externas.*

O diário de campo, por seu turno, consiste em uma técnica na qual o pesquisador se vê também como sujeito da cultura. Reflete uma ruptura epistemológica na ordem do eu (cognitiva) através da explicitação de tensões na escritura (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002).

Um diário de campo não é escrito no momento da observação, o que significa dizer que o pesquisador precisa lançar mão de sua memória para poder concebê-lo, além do recomendado auxílio de suas notas de campo. Sobre a memória, o mesmo autor considera que nela está contida “uma massa de dados cujo significado é melhor alcançado quando o pesquisador a traz de volta do passado, tornando-a presente no ato de escrever” (Idem, 2000: 34).

Tendo em vista não fechar o discurso e garantir a profundidade qualitativa da pesquisa, optei por realizar entrevistas “não-diretivas” (THIOLLENT, 1980: 79-99). Neste tipo de entrevista, não é o pesquisador que edifica completamente o enfoque investigativo, mas sim o diálogo produzido com os colaboradores. O fato de estes últimos não terem se sentido coagidos a responder exatamente o que lhes estava sendo perguntado contribuiu positivamente para a aceitação da minha presença no espaço do Outro. Em contrapartida, a modalidade de entrevista em questão pode desencarnar uma situação de desigualdade de trocas que “dissimula, sob máscara de reciprocidade e de liberdade de fala, a hierarquia e a monopolização do saber” (Idem, *Ibidem*: 83).

À exceção dos registros sonoros realizados em estúdio durante a pesquisa, todos advêm de filmagens que fiz das práticas musicais do *tecnobrega*, especialmente nas instâncias da banda e das “festas de aparelhagem”, tendo em vista poder interpretar toda uma teia de significados que se projetam não apenas no som, mas também nas visualidades captadas das *performances*, incluindo o discurso corporal (no caso da banda) e de multimídias integradas (no caso das “festas de aparelhagem”). Já os registros fotográficos (todos feitos por mim, à exceção das imagens de números 16 e 17, que me foram gentilmente cedidas pela cantora de *tecnobrega* Gabi Amarantos) incluem espaços e processos de produção, equipamentos, aparatos tecnológicos, personagens e eventos de *performance*.

O primeiro capítulo aborda a subjetividade impressa na noção de “brega”, aspectos referentes à palavra dicionarizada e o fato de ter se transformado em categoria de julgamento estético forjada em termos socioculturais e históricos. A discussão central abrange o contexto em que as sonoridades *brega* se estabeleceram em diferentes regiões do Brasil, incluindo o Pará e particularmente a cidade de Belém. Comento sobre o surgimento do *tecnobrega* dentro de um

panorama no qual o *brega* regional se transformou em música dançante e foi remidiatizado na TV e nas radiodifusoras locais, teço considerações sobre o “modelo de negócios” e as mídias alternativas ligadas à produção desta música nas periferias da referida cidade, e falo preliminarmente sobre as suas três instâncias produtivas (estúdio, banda e “festa de aparelhagem”) e também sobre papéis sociais nativos desta cena musical. Ainda neste capítulo, apresento questões teóricas sobre globalização e cosmopolitismo, além de explicitar aspectos que se desenrolaram por toda a tese, a exemplo do regionalismo como elemento de constituição do cosmopolitismo, a tecnologia mediando a noção de cosmopolitismo e o fato de o estigma do “mau gosto” não implicar somente na incorporação negativa do rótulo.

O segundo capítulo narra a relação ambígua de familiaridade e estranhamento do pesquisador com o universo pesquisado, levando em conta observações que faço do espaço urbano (incluindo a periferia), e também circunstâncias que perfilarão a minha trajetória individual e conseqüentemente apoiaram a formação do meu perfil sociocultural. Ainda, integram este segmento contribuições de autores sobre a música de “mau gosto”, a noção de “Etnomusicologia Virtual” relacionada a práticas de pesquisa etnográfica caracterizadas pela “ausência” do investigador em campo (referindo-me a uma fase inicial de pesquisa, quando eu ainda não havia adentrado presencialmente os espaços de produção do *tecnobrega*) e os conceitos do antropólogo Gilberto Velho sobre “projeto”, “campo de possibilidades” e “trajetória individual”.

No terceiro capítulo eu descrevo e problematizo a produção do *tecnobrega* em estúdio, amparado nas práticas musicais e na trajetória individual do guitarrista e produtor musical Jhon Kleber (*sic*). Uma discussão corrente neste e nos outros capítulos desta tese reside na construção/desconstrução da idéia de música de e para a periferia, por sua vez baseada em contradições que circunscrevem o “modelo de negócios” das mídias alternativas. Ainda, referencio autores cujas pesquisas focalizam a relação da produção musical e do trânsito de informações via mídias e tecnologias com a popularização e construção de identidades de músicas em escala global.

O capítulo seguinte está centrado na instância das “festas de aparelhagem”, da qual eu ressalto equipamentos, multimídias e tecnologias envolvidas em um



espetáculo de grande teor semiótico que mistura sonoridades e visualidades diversas, o espaço da periferia (também referenciado no segundo capítulo), a *performance* do DJ, relações de sociabilidades que despontam da cena festiva, aspectos materiais e míticos ligados à concepção de um equipamento sonoro, e um público identificado com um estilo de vida de “periferia” onde distinções socioculturais que separam elite e povo se apresentam difusas no discurso sonoro cosmopolita.

O penúltimo capítulo explora eventos de *performance* envolvendo uma banda de *tecnobrega*, considerações sobre ensaios, “projetos” que incidem sobre a noção de cosmopolitismo, a trajetória sócio-profissional da cantora Gabi Amarantos, a desterritorialização do *tecnobrega* e a relação entre a música de “mau gosto” e uma variabilidade de sons que conforma esta música – incluindo referenciais que circulam nos *mainstreams* culturais.

No sexto e derradeiro capítulo eu articulo as principais questões de pesquisa com a visibilidade e a construção de identidades em relação a uma música estigmatizada. Neste sentido, importou levar em consideração agenciamentos através dos quais o rótulo passa a refletir também positividade em vez de apenas negatividade.

Todas as citações diretas de autores que escrevem em idioma estrangeiro foram traduzidas por mim para o português, bem como todas as entrevistas referenciadas foram realizadas por mim e unicamente por ocasião desta pesquisa.

A mídia que se encontra no ANEXO da tese – um DVD-R de dados que deve ser reproduzido em computador com unidade de leitura de DVD – consiste em um recurso metodológico da etnografia e da análise do material de campo. Nela estão contidos vinte e três arquivos, de áudio (*mp3* e *wave*) e audiovisuais (*mpeg* e *avi*), que me ajudaram a compor a narrativa etnográfica.

Informo ainda sobre duas convenções adotadas na escrita deste trabalho: primeiramente, o termo *brega* grafado em itálico corresponde à música, enquanto que o “brega” indicado entre aspas e sem itálico diz respeito ao adjetivo; em segundo lugar, todos os gêneros/movimentos musicais citados se encontram em itálico, sejam eles nacionais ou estrangeiros.

## 1 – DO BRASIL AO PARÁ: SOBRE A CONSTITUIÇÃO DA MÚSICA BREGA E DA NOÇÃO DE “BREGA”

Quer representando tipos de música, valores, comportamentos, aparência visual ou gosto estético, parece-me imperativo que a delimitação da noção de “brega” venha associada a certos referenciais e contextualizações, independente dos sentidos que mais tarde lhe corresponderão. No entanto, a força do costume acaba por se incumbir de justificá-la ao invés de compreendê-la nas situações em que se dão o seu emprego. Dei-me conta disto em vários instantes desta pesquisa e também no curso de minhas experiências e percepções pessoais, como na ocasião em que encontrei Caetano Veloso citado no *Almanaque da Música Brega* (2007), de autoria do ex-DJ, psicólogo e colunista radiofônico Antonio Carlos Cabrera.

Nitidamente surpreso (pela força do costume), mas sem qualquer sentimento de indignação, perguntei-me o que estaria fazendo o ícone mpbista em um volume dedicado à música *brega* e aos “bregas” da música, acompanhado ainda de nomes como o de sua conterrânea Gal Costa e do roqueiro Paulo Ricardo. Correlativamente, Ney Matogrosso passaria longe de ser chamado de “brega”, apesar dos insistentes brilhos em figurinos que nele sugeririam no máximo excentricidade, mas que em outros que não gozem de sua reputação provavelmente indicariam exagero, se não mau gosto estético. Ou ainda, como admitir o fato de a canção de Gilberto Gil intitulada *Se eu quiser falar com Deus* ter sido inspirada em uma triste e solitária composição autobiográfica de Nelson Ned (ARAÚJO, 2002: 258)?

Sem delongas, voltei ao livro para uma leitura mais cuidadosa da nota sobre aquele cantor e compositor. Ali dizia que Caetano teria se aventurado a cantar músicas como “Tapinha” – célebre *hit* de *funk* carioca gravado por ele em 2001 – baseado talvez na “aura de intelectualidade e ousadia que o eximia de qualquer clichê” (CABRERA, 2007: 125).

A hipótese levantada por Cabrera, que na minha interpretação aponta em Caetano um sentimento de autoconfiança, vem denotar a manutenção do hábito, neste caso o do artista não correr o risco de ser rotulado de “brega” ou de não se considerar de algum modo como tal, mesmo a música *brega* estando presente em seu repertório.

Hábitos ou costumes, que neste trabalho constituem maneiras de viver baseadas em distinções socioculturais, atuam sob a égide de dicotomias exemplares como riqueza-pobreza, elite-povo, breguice-elegância, centro-periferia, cultura-ignorância, entre outras. Neste sentido, cabe o enunciado do sociólogo Pierre Bourdieu (1994: 83) sobre estilo de vida como sendo “um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou *hélix* corporal, a mesma intenção expressiva”.

Em contrapartida, considero que processos circunstanciais ou oportunistas como negociações políticas, sociais, estéticas, mercadológicas, midiáticas etc. se prestam a relativizar certos antagonismos, a ponto de, por exemplo, se poder pensar com um pouco mais de liberdade sobre a questão envolvendo o artista baiano em vez de simplesmente taxá-lo disto ou daquilo; se não, de sentenciar desfavoravelmente uma obra que mistura “alhos com bugalhos”, ainda que cantores *brega* como Agnaldo Timóteo tenham alguma vez na vida imitado ídolos da *Era do Rádio* (CABRERA, 2007: 13), ou apesar da “rainha dos caminhoneiros” Sula Miranda ter estudado piano, violão e balé, além do grau superior que recebera de uma faculdade de Belas-Artes (Idem, *Ibidem*: 114).

Se, por um lado, este exemplário de contextos e associações insinua um teor de subjetividade à definição de música *brega* e da noção de “brega” na esfera artístico-musical, por outro, de acordo com o etnomusicólogo Samuel Araújo (1987: 21), o termo mantém incorporado um aspecto depreciativo, não importando os significados que traga consigo. De qualquer modo, devo comentar sobre uma circunstância curiosa, e até irônica, em que o referido aspecto, apesar de seu caráter inapelável, somente se constituiu desta forma em razão da emergência de múltiplos significados relacionados ao *brega* como música de mau gosto estético e ao “brega”

como um jeito “cafona” de se viver à margem de padrões culturais socialmente instituídos.

Sem a pretensão de explorar todo um repertório semântico e estético do termo em questão, mas certo da importância de situá-lo de modo a contemplar os problemas levantados para esta investigação, lanço mão dos seguintes registros:

- 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” (XEXÉO, 1997).
- 2) Sociologicamente, Araújo (1987: 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 de “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 (Idem, *Ibidem*: 18), emigradas dos interiores do Brasil [com seus hábitos e todo um complexo de referenciais culturais próprios] para grandes cidades em busca de emprego (Idem, *Ibidem*: 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-opereta de Vicente Celestino. Mais tarde, “à estética de vale de lágrimas se somariam os elementos do samba-canção e do bolero” (Idem, *Ibidem*: 25), assim como influências de letras e arranjos da *Jovem Guarda*.  
Acrescenta o autor (*Ibidem*: 26) que,

*A voz típica do gênero é uma particular mistura da de um cantor de bolero com a de um sertanejo, temperado por um diluído acento nordestino (...). As músicas costumam trazer, em meio aos arranjos de cordas, um teclado meloso e distorcido, que preso a poucos acordes permeia toda a canção. À batida repetitiva soma-se muitas vezes o recurso de repetição das palavras do último verso.*

Segundo Araújo (1987: 30-32), a constituição do *brega* está assentada em transformações estéticas desde a *Era do Rádio*, quando a música brasileira passou a ser difundida em larga escala. Primeiramente, músicas tradicionais manifestaram-se ecléticas quanto à utilização de instrumentos musicais, objetivando sua adaptação a esquemas orquestrais internacionais, a exemplo das orquestras de *jazz* e de *tango*, entre outras bastante exploradas pela Rádio Nacional antes de 1940. Outro aspecto mencionado pelo autor diz respeito às misturas de gêneros e estilos nacionais e internacionais, que traz como conseqüência a constituição de novas músicas. Por fim, a utilização de instrumentação eletrônica, de modo a acarretar tensões entre adventos tecnológicos e uma audiência acostumada com os *love themes* (Idem, *Ibidem*: 33) das *modinhas*, aqui representando um gênero musical mais conservador.

Com a explosão radiofônica nacional (especialmente após 1940), os temas sentimentais continuaram presentes [fazendo jus à secular tradição romântica existente na música brasileira] em tipos de música como o *bolero*, o *samba-canção* e a *música sertaneja*, que mais tarde experimentaram o efeito da massificação. O *brega* possui ainda um canto irreverente de efeito estético caricatural, assim como textos contendo ironia e sarcasmo ligados a músicas de classes sociais baixas. Ambos destacam-se em gêneros como o *brega-rock* (Idem, *Ibidem*: 39-50),<sup>3</sup> representado por artistas e grupos musicais como Rita Lee, Eduardo Dusek, Blitz, Ultraje a Rigor e Magazine.

Em maior ou menor grau, todos estes indicativos tomaram projeção em diferentes localidades do Brasil onde o *brega* se desenvolveu como música regional, de modo especial no Nordeste, Centro-Oeste e Norte. No caso específico do Pará, o

---

<sup>3</sup> O *brega-rock* consiste em um gênero musical que se despregou dos modelos *wave* caracterizadores das principais bandas de *rock* do Brasil. O termo *wave* faz referência ao *New Wave*, movimento musical calcado em gêneros como o *punk-rock* e o *rock-and-roll* que começou no Reino Unido e nos Estados Unidos no final da década de 1970 e início dos anos oitenta (CALLUORI, 1985; CATEFORIS, 2004; COON, 1978).

referido termo teria surgido na época da “corrida do ouro”<sup>4</sup> para designar cabarés (MARTINS, 1997). Já enquanto tipo musical, a constituição do *brega* se encontra fortemente fundamentada em gêneros musicais populares dançantes do Caribe [e da América Latina] como o *bolero* e o *calipso*, que “ficaram conhecidos no Pará depois da 2ª Guerra, quando se conseguia sintonizar [de lá] algumas rádios das Antilhas” (Idem, Ibidem).

Entre outras músicas que constituem diferentes conexões caribenhas e latino-americanas no *brega* regional, o *bolero* e o *calipso* podem ilustrar bem algumas particularidades das sonoridades *brega* estabelecidas no Pará. No *bolero*, gênero romântico e de tempo lento, estariam refletidos pressupostos clássicos da música “cafona”, tais como temáticas amorosas referentes às dores da traição (dores de “corno”) ou à frustração de um amor não correspondido, ambas encharcadas de profunda melancolia. No *calipso*, por seu turno e de modo contrastante, estariam encerradas dinâmicas melódicas e rítmicas evidenciando maior movimentação sonora, andamentos mais acelerados, ou mesmo uma feição humorística bastante explorada na produção musical *brega* de Belém do Pará. No entanto, conforme se poderá notar adiante, a influência do *calipso* na formação desta música mais tem a ver com a construção de uma identidade cultural e musical do que propriamente com similaridades entre forma e estrutura do som.

Contrastes de natureza sonora em relação ao *brega* regional também se encontram presentes na conformação de tipos musicais que dele teriam decorrido, como no caso do *tecnobrega*, objeto deste estudo. Contudo, a pesquisa com o *tecnobrega* se amplia para outros campos, incluindo a *performance*, o gosto estético-musical, o tempo-espço envolvido na produção da música e o aproveitamento de mídias e tecnologias nas práticas musicais como um todo.

Concebido na primeira metade dos anos 2000 por produtores musicais, *DJs* e músicos populares oriundos de áreas periféricas de Belém, o *tecnobrega* vem significar uma modalidade de música dançante caracterizada por pulso veloz, percussão proeminente, uso de tecnologias computacionais na manipulação de sons e exploração de diferentes conexões com gêneros musicais e canções específicas

---

<sup>4</sup> A expressão se refere à exploração de ouro na região da Serra Pelada (no Pará) durante as décadas de 1970 e 1980.

que se tornaram populares através do rádio, da televisão e de outros veículos midiáticos.

Apesar de lançar mão de instrumentos musicais como guitarra elétrica, teclado e baixo (particularmente em performances de bandas), o *tecnobrega* está conectado em primeira instância ao trabalho de estúdio, onde produtores utilizam computadores, *internet* rápida e *softwares* gratuitamente baixados da *Web* em atividades de manipulação sonora como o *mixing* (superposição de sons), o *sampling* (apropriação digital de amostras sonoras) e o *looping* (repetição de excertos musicais).

Após tratamento sonoro, arquivos de música são salvos em computadores para uso posterior em estúdio, em *shows* de bandas, em típicos eventos populares denominados “festas de aparelhagem” e na confecção de mídias de áudio (*CDs*) para o comércio informal no centro de Belém, em sítios turísticos do Pará, em locais ou situações englobando intenso fluxo de pessoas, e nos próprios espaços onde acontecem as apresentações.

Nas bandas, músicos e grupo de dança dividem o palco, enquanto que nas “festas de aparelhagem” o palco é ocupado apenas por *DJs*, personagens estes que controlam enormes estruturas metálicas conhecidas localmente pelo nome de “aparelhagens”. Dentro destas estruturas se encontram computadores e uma variedade de equipamentos eletrônicos através dos quais os *DJs* tocam música e põem em ação efeitos visuais de naturezas diversas, tais como fumaça artificial, iluminação, ou mesmo, em alguns casos, movimentos hidráulicos que fazem as “aparelhagens” se mover.



Imagem nº 1 – “aparelhagem” *Musi Star* (22/09/2006)

O *tecnobrega* representa ainda um “modelo de negócios” (VIANNA, 2003) alternativo no qual estratégias de produção, circulação e consumo musicais não mantêm, a princípio, relações com a indústria fonográfica convencional ou com o comércio musical tradicional. Exemplo disto se dá nas “festas de aparelhagem”, com a produção e venda imediata de *CDs* para o público presente.

A despeito da observação de direitos autorais e de contratos mediando regras econômicas entre artistas e grandes companhias, modelos desta natureza “envolvem criação e disseminação de obras artísticas e intelectuais em regimes flexíveis” (LEMOS & CASTRO, 2008: 21) denominados modelos de negócios abertos. Os chamados *open business* possuem como principais características a produção em rede, o aproveitamento de tecnologias em favor do acesso à cultura, a sustentabilidade econômica e a flexibilidade dos direitos de propriedade intelectual.

Tal modelo poderia ser considerado parcialmente como causa ou consequência de dois traços do *tecnobrega*: o repertório, reunindo basicamente “versões” de músicas existentes, incluindo a música *pop* internacional, o *funk*



brasileiro, o *forró*, tipos do *folk* regional como o *carimbó* (GUERREIRO DO AMARAL, 2003, 2005; MACIEL, 1983), estilos de *rock* entre outras; e um rótulo de “mau gosto” estético historicamente atribuído a quaisquer músicas espalhadas pelo país inspirando cafonice ou breguice, por seu teor sonoro romântico (apesar do *tecnobrega* se revelar fortemente como modalidade de música *techno*), por suas letras simplórias, piegas e às vezes escarnecedoras, ou mesmo pela aparência e comportamento dos intérpretes, assim como pelo gosto musical “desabonado” de quem produz esta música.

Considerando o estúdio, a banda e a “festa de aparelhagem” como as três instâncias privilegiadas da produção do *tecnobrega*, desde já vale observar diferenças fundamentais entre três papéis nativos: do compositor, do *DJ* e do produtor musical. O primeiro corresponde normalmente ao cantor (solista ou integrante de banda) envolvido no processo de criação musical, seja de músicas próprias (composições) ou de “versões”. Já o segundo atua apenas nas “festas de aparelhagem”, muito embora a denominação de *DJ* também seja atribuída ao produtor musical. E o derradeiro, apesar de sua figura ser imediatamente relacionada ao estúdio, pode ser encontrado nas três instâncias.

O modelo relaciona-se ainda ao contexto no qual se deu o estabelecimento do *tecnobrega* em Belém, e não apenas a algumas de suas particularidades, conforme mencionei anteriormente. O *tecnobrega* teria então surgido meio ao declínio da difusão radiofônica do *brega* no início da década de 1990, especialmente nas frequências FM locais, que passaram a investir em músicas de sucesso nacional como o *pagode*, a *música sertaneja* e o *axé* (COSTA, 2004: 145). Realidades como o fechamento de casas de *shows* especializadas em *brega* (“bregões”) e de gravadoras locais (Idem, *Ibidem*: 145) contribuíram para que esta música passasse a ser divulgada de um modo alternativo, através do que Vianna (2003) chama de “metamídias”.

Em linhas gerais, este modelo meta-midiático compreende a seguinte cadeia: 1) cantores e bandas gravam suas músicas nos estúdios dos produtores; 2) além de gravar, os produtores musicais criam *hits* em computador misturando diversos materiais musicais; 3) já os intermediários incluem pessoas que escolhem, nos estúdios, as músicas que acreditam poder virar sucesso, conduzindo-as às fábricas

caseiras de mídias de áudio; 4) em seguida, camelôs e outros distribuidores comercializam CDs informalmente.

Segundo o jornalista paraense Vladimir Cunha,

*Ao gravar uma música, já que ninguém no cenário tecnobrega lança um disco cheio [há exceções, porém], a banda ou o DJ [referindo-se ao produtor musical de estúdio] imediatamente repassa o arquivo [mp3, em geral] para um atravessador, que monta uma coletânea com outros artistas, entrega de graça para os donos das aparelhagens tocarem as músicas em suas festas e revende o CD para os camelôs do centro da cidade (...).<sup>5</sup>*

No entanto, o diferencial deste modelo se encontra nas “festas de aparelhagem”, tendo em vista que estes eventos encerram todo o circuito midiático do *tecnobrega*, que inclui produção, circulação e consumo musicais. A única ressalva que faço é em relação à atividade da produção em estúdio como pré-condição para que as “festas de aparelhagem” aconteçam, apesar desta instância também produzir música, conforme se poderá verificar no quarto capítulo deste trabalho.

As “aparelhagens” integram ainda a referida cadeia divulgando músicas de cantores, bandas e *hits* criados em estúdio nos moldes de uma radiodifusora convencional, sendo que sem lhes cobrarem quaisquer valores pelos serviços de veiculação. Na verdade, seu sustento advém prioritariamente do faturamento das bilheterias das festas e da venda imediata de mídias de áudio, gravadas ao vivo, a um público presente que pode atingir alguns milhares.

De certo modo quebrando regularidades dentro deste circuito, observo que unidades como fábricas caseiras, intermediários e produtores musicais de estúdio começam a perder espaço profissional e de mercado, tendo em vista que, para reduzir custos, “aparelhagens” e bandas vêm preferindo contratar como funcionários permanentes pessoas especializadas em diferentes atividades na produção musical. Um estudo descritivo sobre o modelo referido encontra-se na obra recente de Ronaldo Lemos e Oona Castro intitulada *Tecnobrega: o Pará reinventando o*

---

<sup>5</sup> Excerto de texto não-publicado gentilmente cedido pelo autor.

*negócio da música* (2008), em que os autores analisam questões como renda, faturamento, emprego e eficiência deste específico mercado cultural.

A pesquisa de Lemos e Castro decorre de análises interdisciplinares sobre o mercado do *tecnobrega* envolvendo a participação de advogados, antropólogos, sociólogos, economistas e jornalistas dedicados ao estudo dos *open business* dentro de um projeto denominado “Modelo de Negócios Abertos – América Latina”.

No campo do Direito, buscou-se observar a elasticidade de regras de propriedade intelectual e a medida da eficiência de modelos abertos em relação aos tradicionais. No nível socioeconômico, por sua vez, foram consideradas as dimensões de mercado, suas relações de sustentabilidade, papéis culturais e sociais, hierarquias, estrutura, normas de funcionamento e redes de contatos. Já a visão antropológica levou em conta o comportamento dos agentes deste mercado, o que pensam e de que modo se relacionam com elementos simbólicos e materiais.

Os autores chamam a atenção para o fato de que, embora o mercado do *tecnobrega* seja fortemente motivado por circunstâncias econômicas que se materializam em determinadas formas rentáveis de negócios, sua sustentabilidade também se encontra ligada a fatores locais de ordem sociocultural através dos quais são evidenciadas tensões entre realidades díspares, isto é, entre modelos formais/legais e informais/ilegais.

A referida investigação consiste em duas etapas subseqüentes, uma qualitativa e outra quantitativa. A primeira consta de observações participantes realizadas em apresentações de bandas de *tecnobrega* e em “festas de aparelhagem”, onde os pesquisadores observaram particularmente os comportamentos dos atores sociais nestas cenas musicais.

Ainda em relação à primeira etapa, os autores destacam agentes e agências envolvidos, tais como equipamentos sonoros (“aparelhagens”), *DJs*, artistas (compositores, bandas e cantores), estúdios e produtores musicais, vendedores ambulantes que comercializam *CDs* e *DVDs* de *tecnobrega* em espaços comerciais informais, casas de festas e seus proprietários/funcionários, além dos festeiros, espécies de contratantes que intermedeiam contatos entre artistas e os donos das casas de festas.

A etapa seguinte consta de uma coleta de dados do tipo *survey*, com o qual se buscou generalizar resultados sobre o mercado do *tecnobrega* dentro de uma pequena margem de erro, de modo que as informações levantadas não fossem invalidadas no caso de alguma incompatibilidade quando do cruzamento de estatísticas.

Neste segundo momento, os autores mapeiam o mercado do *tecnobrega* e realizam um levantamento econômico e social dos agentes implicados. No que diz respeito ao mapeamento, a pesquisa recaiu sobre três grupos de entrevistados: proprietários de “aparelhagens”, artistas de bandas e vendedores ambulantes. No primeiro caso, as perguntas e respostas circularam em torno da quantidade de festas, do ativo fixo [bens materiais adquiridos por uma empresa e por ela utilizados] e dos cachês recebidos; no segundo, os depoimentos evidenciaram especialmente a dependência das bandas em relação às “aparelhagens” no que se refere à divulgação de músicas, muito embora, por outro lado, também tenham revelado que, através das bandas [e a despeito do que acontece com as “festas de aparelhagem”], o *tecnobrega* consegue movimentar mercados consumidores translocais; no último, o foco incidiu sobre o volume de mídias de áudio e audiovisuais comercializadas em espaços outros que não somente os das “festas de aparelhagem” e das apresentações de bandas de *tecnobrega*.

Em termos socioeconômicos, os agentes do *tecnobrega* se conhecem não apenas no campo profissional, mas também no pessoal, estabelecendo entre si relações simultâneas de comércio e apreço mútuo (Idem, *Ibidem*: 47). Mesmo quando do rompimento de contratos, é comum que todos compartilhem de um espírito colaborativo (Idem, *Ibidem*: 48) que se projeta tanto na preservação das amizades quanto na manutenção de um equilíbrio monetário entre as partes envolvidas. No caso deste “modelo de negócios” (VIANNA, 2003), costuma-se dar mais valor à concorrência amistosa e às redes de trabalho, emprego e renda do que a iniciativas lucrativas isoladas. Uma situação à parte, e sobre a qual me reporto no curso desta tese, reside no alto faturamento de “aparelhagens” consideradas de grande porte, que apesar de serem poucas, dominam o circuito das festas *brega* em Belém do Pará.

Outro aspecto abordado por Lemos e Castro (2008) reside em um processo contundente de dispersão no cenário cultural da cidade, no que concerne à proliferação de sujeitos no espaço urbano atuando na produção fonográfica. Aliada ao fato de os eventos festivos *brega* acontecerem normalmente nas periferias de Belém, e também em razão de os artistas desta cena musical serem oriundos dessas áreas, a situação em questão trouxe como consequência “uma profunda transformação nas posições dos agentes socioeconômicos” do *tecnobrega* (Idem, *Ibidem*: 42), na medida em que todo o eixo produtivo desta música se deslocou para as zonas periféricas.

Nas periferias de Belém do Pará, as residências dos agentes correspondem não apenas à sua morada, mas também aos locais onde constroem seus estúdios de gravação, guardam equipamentos, ensaiam, negociam festas, compõem, entre outras atividades que integram o citado modelo. Neste sentido, deve-se levar em conta que a música corresponde à única atividade profissional dessas pessoas (Idem, *Ibidem*: 44), ainda que para sobreviver necessitem desempenhar várias funções. Segundo os mesmos autores (Idem, *Ibidem*: 43-44),

*Multifuncional. Assim podemos definir um agente da rede do tecnobrega. Quase ninguém é só aquilo que o torna conhecido. É comum conhecer pessoas que têm mais de uma atividade, seja no campo da música ou fora dela. DJ de estúdio que é vendedor de rua ou DJ de aparelhagem, cantor de banda que é produtor musical ou festeiro, cantor que é compositor e produtor de CD, DJ de aparelhagem que é locutor de rádio e apresentador de TV e por aí vai.*

Sobre o trabalho referido, vale a pena ainda comentar sobre algumas macro-questões depreendidas pelos autores após a realização das pesquisas quantitativa e qualitativa, especialmente porque algumas delas tensionam com discussões que eu conduzo nesta tese, e também em função de que Lemos e Castro discutem sobre um problema que eu apenas aponto, o dos direitos autorais relacionados ao tipo de “modelo de negócios” (VIANNA, 2003) no qual se insere o *tecnobrega*.

Em primeiro lugar, existe uma tendência comum [do senso comum] de as pessoas acreditarem que as mudanças sempre partem dos *mainstreams* culturais,

por onde circula maior volume de capital, em vez de serem originadas nas periferias. Comparativamente, “é como um fotógrafo que segue um artilheiro com os olhos esperando o gol e perde o incrível lance do zagueiro” (LEMOS E CASTRO, 2008: 196). Não se trata de excluir o Outro, mas atentar para as realidades excluídas e perceber nelas “saídas muito mais interessantes e criativas do que aquelas fabricadas no seio do mundo dos negócios” (Idem, Ibidem: 196).

Um segundo ponto diz respeito às periferias se apropriarem de novas tecnologias, se organizarem em redes e responderem a questões que circulam em âmbito global, [tais como o monopólio de gravadoras de grande porte sobre a produção cultural e a disseminação de padrões de gosto massificados].

Outro aspecto reside no fato de que as leis de propriedade intelectual não dão conta de responder prontamente às mudanças sociais, motivo pelo qual determinados modos de expressão popular, a exemplo do *tecnobrega*, invadem o terreno da ilegalidade, [apesar de despertarem interesse na esfera dos *mainstreams* culturais – especialmente em termos de possibilidades de abertura de mercados e lucro –, que em termos ideais deveriam “dançar conforme a música”, ou seja, deveriam se manter dentro da legalidade].

Por outro lado, uma quarta consideração diz respeito às leis não interferirem na indústria do *tecnobrega*, muito embora existam casos de artistas locais que reclamam pelos seus direitos de autoria. O acesso ao *tecnobrega* é livre, realizado via tecnologias [através do computador, por exemplo], bem como as suas apropriações musicais não sofrem qualquer tipo de regulação. Os artistas não ganham dinheiro com a venda de *CDs*, mas com os *shows* que fazem, e que lhes rendem bem mais do que ganhariam com o recolhimento de direitos autorais.

Além da tensão entre a legalidade e a ilegalidade, o *tecnobrega* também hospeda a tensão entre a formalidade e a informalidade. Neste sentido, a quinta opinião dos autores é de que a formalidade ou a informalidade nos modelos dos negócios correspondem tão-somente ao necessário tempo para que novos modelos possam ser assimilados [embora nem sempre sejam reconhecidos] em escalas mais amplas de mercado.

Em sexto lugar, o modelo deve ser apreciado com cautela, já que, como todo e qualquer modelo de mercado, possui contradições [sobre as quais me reporto nesta tese]. Ademais, novos mercados não emergem simplesmente da predisposição de artistas em abrir mão de seus direitos autorais ou “da mera disponibilidade ou de melhores condições de acesso à tecnologia” (Idem, *Ibidem*: 203). Ocorre que, tanto a tecnologia quanto a abertura de direitos de propriedade proporcionaram uma transformação nos princípios de uma atividade já existente, o que no caso do *tecnobrega* implicou na criação de uma nova música e de uma nova organização de mercado.

Por fim, o *tecnobrega* não está ligado a um mercado massivo da grande indústria cultural [apesar de estabelecer vínculos com padrões estéticos da produção musical global – conforme comento ao longo dos capítulos –, potencializando-se assim como música de massa], bem como não corresponde a uma alternativa cultural de resistência [contrariamente àquilo que eu defendo neste trabalho].

O *tecnobrega* resulta de dois movimentos musicais correlatos: nacionalmente, consiste em uma decorrência do *brega*, considerado midiaticamente como modalidade de música emotiva, de baixa qualidade estética e disseminado no Brasil sob influência precípua da *Jovem Guarda*; localmente, tem origem imediata no *brega-calypso*, por sua vez um tipo de música que agrega sons de guitarra elétrica com possíveis influências caribenhas e latino-americanas. Apoiado nesta dupla influência, eu dou condução aos itens seguintes deste capítulo introdutório, enfatizando questões como a construção do discurso midiático nacional que estigmatizou a música *brega*, a relação da *Jovem Guarda* com a gênese do *brega* na década de 1960 e o desenrolar do *brega* no Pará até o aparecimento do *tecnobrega*.

## 1.1 – A MARCA PELO DISCURSO: MÍDIA NACIONAL E O ESTIGMA DE SER “BREGA”

Um provável grande dilema social constituído ao longo da história das civilizações deve residir na dificuldade de se distinguir entre o “elegante” e o “cafona”. O crescimento exponencial de profissões como a de consultores de moda pode refletir satisfatoriamente esta situação, ao menos em parte. O trabalho de críticos musicais também toca o problema, na medida em que opinam sobre o que é “boa” música e o que deve ser classificado como som “desprezível”.

Há não muito tempo atrás, usar bijuterias revelava nada menos que uma atitude “brega”, enquanto que adornar o corpo com jóias significava *status* social e elegância. Hoje em dia, porém, não é incomum dar uma olhada nas vitrines das lojas e perceber que peças não-preciosas podem ser vendidas a preços equivalentes ao que se pagaria por uma corrente de ouro, por exemplo. Mais que isto, saber usá-las adequadamente implica em uma postura de refinamento. Não é à toa que noticiários televisivos comumente exibem dicas sobre como as mulheres podem se apresentar sofisticadamente usando colares, pulseiras e brincos de plástico, madeira, penas de animais, sementes, entre outras matérias-primas.

Já no campo musical, cito o exemplo de Roberto Carlos, que de artista imerso no contexto da música *brega* (ARAÚJO, 1987: 63-71) passou a figurar como talvez o mais importante personagem da música romântica no Brasil, atendendo às platéias presenciais mais elegantes e exigentes. Para o público massivo, que inclui os “bregas” e os não-endinheirados, resta o espetáculo *Especial Roberto Carlos*, transmitido anualmente pela emissora de televisão Rede Globo.

Dois trabalhos referenciais para esta tese exploram diferentes sentidos relacionados à música *brega* e à constituição de um discurso midiático que a caracterizou como sonoridade de “mau gosto” estético ligada às classes populares: na Antropologia, a tese de doutorado de Antonio Maurício Costa (2004) sobre o “circuito bregueiro” em Belém do Pará, e no campo da Etnomusicologia, a



dissertação de mestrado de Samuel Araújo com título *Brega – Music and Conflict in Urban Brazil* (1987).<sup>6</sup>

Na primeira pesquisa Costa (2004) enfoca as festas *brega* enquanto constituintes de um “modelo festivo” da cidade. Entre alguns aspectos, importa salientar a premissa do autor no tocante à existência de um distanciamento entre o *brega* regional e o nacional, ao considerar que a marca de “mau gosto” estético não se manifestaria no nível da localidade. No entanto, a problemática ligada à constituição do *brega* enquanto gênero musical desvalorizado acaba por emergir das entrelinhas de suas observações, levando-me a divergir do antropólogo. Assim sendo, em vez de a referida marca se extinguir com a regionalização do *brega*, minha hipótese é de que ocorrem processos de transfiguração do estigma de ser “brega” manifestado através da música. Nestes últimos, mantém-se a essência, isto é, o aspecto depreciativo, mas se modificam os conteúdos, ou seja, os olhares sobre o objeto.

Discussões relevantes trazidas por Costa percorrem o desenvolvimento do *brega* enquanto estilo musical, seus sentidos regionais, difusão musical, atividades da indústria cultural local na produção de ídolos *brega* e de sucessos em *hit parades*, o significado empresarial de eventos musicais populares, a lógica das festas *brega* na paisagem urbana de Belém e a relação entre públicos específicos e as “aparelhagens”.

Ao falar de “circuito bregueiro”, o autor se remete ao conceito antropológico de Magnani (1996) sobre “circuito” como sendo “o exercício de uma prática cultural ou a oferta de um serviço qualquer demarcados por estabelecimentos, equipamentos e espaços sem relação de contigüidade entre si e reconhecidos em conjunto pelos seus usuários regulares” (COSTA, 2004: 2). Os circuitos se materializam em territórios por onde pessoas circulam, se encontram, entram em conflito e estabelecem trocas, bem como neles privilegiam-se comportamentos, espaços, e também discrepâncias e regularidades presentes nas relações de sociabilidades (MAGNANI & MANTESE, 2007: 19).

---

<sup>6</sup> Uma versão reduzida da dissertação de Araújo (com o mesmo título) encontra-se publicada no 9º volume do periódico *Latin American Music Review* (1988).

No circuito da música *brega* em Belém do Pará, o serviço ofertado corresponde ao lazer, enquanto que a prática cultural consiste na festa em si e em um universo de sociabilidades marcado por códigos (reconhecer músicas, saber dançar etc.), ações comunicativas e encontros. Segundo Costa (2004), o circuito é composto pelas casas de *shows* onde as festas acontecem, por equipamentos que constituem as “aparelhagens”, pelos fãs-clubes e públicos frequentadores de eventos festivos, por bandas, cantores, gravadoras, produtoras, pela venda de *CDs*, pela difusão musical radiofônica e por táticas de publicidade com vistas a informar onde e quando as festas vão acontecer.

A tese sustentada pelo autor (Idem, *Ibidem*: 4) é de que as festas *brega* (entendidas como um circuito de dimensões histórico-sociais) representam práticas culturais assentadas em mediações econômicas e políticas entre público, agentes empresariais e representantes do poder que se dão dentro e fora do circuito. Para tanto, o trabalho busca “demonstrar que a regularidade deste modelo de festa favoreceu a existência de uma forte identificação entre o *brega* e o público que consome este estilo musical” (Idem, *Ibidem*: 3). Por sua vez, esta identificação alicerçou expressões do *brega* enquanto símbolos regionais que romperam o circuito e invadiram outros Estados do norte do Brasil [o autor não os indica, porém] onde as festas *brega* também são comuns.

O modelo festivo teria surgido desde a década de 1950, por ocasiões de festas populares realizadas em cabarés e gafeiras de Belém, e que evoluiu durante os trinta anos seguintes até um formato que espelhasse um universo cultural caracterizado simultânea e contundentemente pelo lazer e pela atividade empresarial.

O primeiro capítulo reúne diferentes relatos abordando a ligação entre os significados do *brega* como prática cultural urbana de Belém e o seu universo cultural, musical e empresarial, desde pessoas leigas até apreciadores da música, artistas e empresários envolvidos em sua produção e/ou divulgação. Entre os assuntos relatados se encontram a história do *brega* no Pará desde a década de 1960, a proliferação de equipamentos sonoros e “festas de aparelhagem” a partir do final dos anos 1980, o ressurgimento do *brega* (na década de 1990) nas rádios locais atrelado a ritmos caribenhos dançantes e sensuais como o *calipso*, o

*merengue* e o *bolero* (Idem, *Ibidem*: 48), a diferença entre o *brega* nacional (mais romântico) e o regional (mais dançante), o *brega* como música de periferia e também relacionado ao modo de vida de classes populares (Idem, *Ibidem*: 36), iniciativas de posituação do *brega* regional [considerado nos *mainstreams* culturais como música “cafona” e de “mau gosto” estético] a partir dos anos 1980, o estabelecimento de artistas em Capitais do nordeste brasileiro [onde implementam relações comerciais com grandes agentes e agências interessados na popularização nacional do *brega* paraense], a identificação de papéis nativos tais como o de proprietários das casas de *shows* e o de festeiros, e uma cena musical *brega* contemporânea que inclui tanto festas para jovens (referindo-se às “festas de aparelhagem”) quanto para pessoas com mais idade (referindo-se aos chamados “bailes da saudade” – citados nos capítulos 3 e 4 desta tese).

O capítulo seguinte apresenta a “festa de aparelhagem” como negócio empresarial relacionado a uma crise no mercado fonográfico do *brega* regional ocorrida nos anos 2000 (Idem, *Ibidem*: 139). No caso desta pesquisa com o *tecnobrega*, porém, eu considero que a referida crise tenha emergido na década anterior.

Segundo o mesmo autor (*Ibidem*: 79-156), constituem particularidades deste tipo de empreendimento a divisão do trabalho (incluindo *DJs*, recepcionistas, gerentes, motoristas, carregadores, montadores de equipamentos, técnicos em eletrônica etc.), a expansão dos negócios (de equipamentos de pequeno porte para de grande porte, em alguns casos – uma minoria), condição socioeconômica dos empresários (donos dos equipamentos ou “aparelhagens”), agenda semanal de festas, circularidade das apresentações em espaços festivos de Belém, investimentos maciços em tecnologias múltiplas (de som, iluminação, efeitos visuais etc.) e esquemas de divulgação e propaganda de festas [através de mídias alternativas e também convencionais].

O terceiro capítulo discute a atuação dos públicos nas “festas de aparelhagem”, desde as formas como são atraídos (via táticas propagandísticas e de divulgação midiática de eventos) até envolvimento mais profundos com esta instância, a exemplo da formação de fãs-clubes que passam a freqüentar as festas com regularidade.

O autor caracteriza os públicos das “festas de aparelhagem” de duas maneiras: uma levando em conta modos de apropriação cultural destes eventos, e outra considerando os seus perfis socioculturais. No primeiro caso figuram as representações através da dança, as formas de sociabilidades e as identificações desses públicos com as “aparelhagens” (Ibidem: 157). Já no segundo caso são considerados três tipos de públicos: o cativo, o opcional e o momentâneo (SILVA *apud* COSTA, 2004: 172-173). O cativo é formado majoritariamente por classes sociais pobres, que já têm o *brega* incorporado em seu universo cultural e social. Já o opcional, como o próprio adjetivo sugere, corresponde àqueles que dançam e ouvem *brega* por opção, a exemplo de pessoas com formação universitária que, de alguma maneira, cresceram ouvindo este tipo de música. Por fim o momentâneo, que abriga indivíduos de classe média que não consomem *brega*, exceto quando esta música integra o repertório de festas que costumam freqüentar – neste caso, eventos festivos de classe média ao invés de “festas de aparelhagem” e outras modalidades de festas *brega*.

No quarto e último capítulo o autor trata das festas *brega* que se dão fora do “circuito bregueiro”, como no carnaval, na quadra nazarena – referente às festividades do Círio de Nazaré, que acontece em Belém em cada mês de outubro, desde 1793 – e em eventos juninos.

O trabalho de Araújo (1987), por sua vez, enfoca diferentes gêneros musicais nacionais incluídos em uma categoria ambígua denominada *brega*, que para esta pesquisa vêm esclarecer algumas conexões nacionais e transnacionais encontradas no *brega* regional do Pará e particularmente no *tecnobrega*. Ademais, tanto as suas pertinentes observações sobre o discurso midiático banalizador da música *brega* em nível nacional, quanto o seu entendimento sobre a imprecisão deste vocábulo em termos dos seus significados musicais, sociais e culturais, sugerem-me rediscuti-los e reposicioná-los etnograficamente, considerando condições empíricas dentro de um panorama de produção musical local que apontam inclusive para reflexões sobre outras apropriações destes sentidos.

A questão acerca da definição da palavra *brega* reside em um problema investigativo apresentado na parte introdutória de seu texto através da seguinte interrogativa: como determinar o que é típico em tradições que absorvem muita

música comercial? Ao analisar os argumentos do autor, percebi que a formulação da pergunta surge do fato de ele mencionar, por um lado, uma variedade de especulações sobre o que a palavra significa, e por outro, a emergência da música *brega* na esfera da grande mídia nacional e o impacto disto para as gravadoras nacionais e estrangeiras. Aliás, o primeiro capítulo comenta justamente sobre a atuação da indústria da gravação na década de 1980 e as implicações deste tipo de *business* musical para a difusão e popularização do *brega* no Brasil.

Nesse período, tendo em vista poderem atender a uma demanda gerada dos principais difusores da música nacional (as rádios AM/FM e a TV), gravadoras passaram a operar seguindo duas direções opostas: de um lado, observando a produção da chamada *Música Popular Brasileira (MPB)*, que por sua vez consiste em uma variedade de gêneros musicais populares evoluídos da *Bossa Nova* e ligados ao gosto de uma elite cultural; de outro, produzindo “música pro povão” (ARAÚJO, 1987: 10-11).

Os anos oitenta testemunharam ainda uma crise econômica no país (Idem, *Ibidem*: 13-15), cujos reflexos foram cabalmente sentidos no negócio da gravação. Trazendo a questão para o âmbito desta pesquisa, começou-se a produzir, distribuir e consumir música em Belém de maneira informal, sob provável influência do fato de as gravadoras terem deixado de investir em sucessos duvidosos. Precisavam sim apostar em talentos já consagrados (Idem, *Ibidem*: 13) – daí talvez o porquê de Roberto Carlos, por exemplo, ter sido eternizado pela mídia televisiva, apesar do fim da *Jovem Guarda* enquanto movimento musical. O rádio, que até próximo do final da década de 1980 representava o principal meio difusor do *brega* naquela localidade, fora substituído pelas “aparelhagens”, que a partir de então se potencializaram como mídia essencial na divulgação deste gênero. Mais tarde, transformaram-se na mais célebre mídia alternativa de tipos musicais como o *tecnobrega*.

A história da *Jovem Guarda* marca a construção midiática do discurso que estigmatizou o *brega* como música “grotesca”. Antes disto, porém, este movimento já estreitava relações com o que havia de mais contemporâneo, urbano e popular na produção artístico-musical Ocidental, ou seja, com a fase do *rock* internacional encabeçada pelos *The Beatles*.

Regravações de *rock* britânico (FRÓES, 2000: 64) em língua portuguesa elucidam o que passou a ser chamado no Brasil de *iê-iê-iê*, que corresponde a um modo mais “suave”, e por que não dizer mais sentimental, de tocar *rock* básico (guitarra, baixo e bateria). Ainda assim, a *Jovem Guarda* trilhou um caminho um tanto destoante do legado romântico da música nacional, mesmo mantendo vivas temáticas como aquelas ligadas ao amor, por exemplo. Cantores e conjuntos musicais como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Renato e Seus *Blue Caps* tornaram-se ídolos nos quatro cantos do país numa época em que a música *pop* internacional se encontrava em franco acolhimento.

Após um período de auge, a *Jovem Guarda* perdeu espaço artístico e de mercado no início da década de 1970, sob alegação de não partilhar de um espírito de protesto à Ditadura Militar (ARAÚJO, 2002; NAPOLITANO, 2001) concretizado nas músicas de um segmento de artistas particularmente valorizado pelas camadas médias urbanas intelectualizadas. Neste panorama imortalizaram-se “incontestáveis” da *MPB* como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina e Gilberto Gil. Ironicamente, a *Jovem Guarda* está ligada a um dos períodos mais prósperos da indústria fonográfica brasileira (FRÓES, 2000).

Acanhado nas altas rodas, a *Jovem Guarda* migrou para o interior do Brasil, tornando-se então música “ruim” e estigmatizada. Nas grandes cidades, por sua vez, “manteve público fiel entre as camadas mais pobres da (...) população, passando a ser chamada pejorativamente de brega” (VIANNA, 2003). Para fins de registro histórico e bibliográfico, Araújo (1987) chama atenção para a conexão entre declínio da *Jovem Guarda* e a eclosão da música *brega*.

O termo “estigma” remete de imediato à pesquisa do sociólogo canadense Ervin Goffman intitulada *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (1986), em que o autor explora os sentimentos do indivíduo “estigmatizado” sobre si mesmo e em relação àqueles socialmente considerados como “normais”. O estigma corresponde a um atributo individual, mas de origem social, que representa uma ameaça à coletividade, ou ainda, consiste na deterioração de uma identidade pessoal que não se encontra coadunada a padrões estabelecidos pela sociedade.

Nas interações sociais e nas trocas simbólicas que emolduram a vida cotidiana, a criação da imagem social de um sujeito pode não corresponder às suas

vivências individuais, configurando assim o que Goffman chama de “identidade social virtual”. Neste sentido, a sociedade cria estereótipos sociais e categoriza o indivíduo em modelos que, no caso do estigma, representam identidades degradadas e explicitadoras de situações atípicas e inaceitáveis.

Do ponto de vista de quem sofre o estigma, a sociedade lhe usurpa oportunidades e possibilidades, bem como nulifica sua individualidade através da imposição de padrões de poder. Desviar-se desses padrões significa estar à margem da sociedade e dos mecanismos de controle social, daí o porquê de o “estigmatizado” ser classificado como elemento pernicioso e desprovido de potencialidades.

O autor em questão reconhece três modalidades de estigma: na primeira, a pessoa se encontra desacreditada em relação a quaisquer interações sociais, tal como ocorre com indivíduos acometidos por deformações físicas definitivas; na segunda se encontram presentes as culpas individuais e as fraquezas de caráter, tais como ser homossexual, envolver-se em paixões excessivas e se ver dominado por vícios; já a última aborda diferenças ligadas à nacionalidade, à religião e à raça, podendo ser propagadas de pais para filhos.

A referida obra apresenta a idéia de estigma a partir de duas perspectivas: na primeira, Goffman propõe que se entenda o estigma para além de parâmetros estritamente psicológicos, adequando-o a macro-interesses da Sociologia através de classificações sociais – os atributos reconhecidos como positivos conformam a categoria dos “normais”, enquanto que os atributos negativos constituem a categoria dos que se desviam, e que por isso são “estigmatizados”; na segunda, e dentro de uma abordagem interacionista (do Interacionismo Simbólico, que privilegia contextos face a face da vida social), “normais” e “estigmatizados” deixam de representar categorias estáticas e passam a ser estabelecidos de acordo com específicos processos sociais.

No que concerne a esta tese, porém, a teoria de Goffman sobre “estigma” não dá conta dos fluxos existentes nas relações de poder negociadas cultural e politicamente entre “vozes” hegemônicas e subalternas que emergem do universo da produção do *tecnobrega*. Quero dizer com isto que, embora variem de acordo com processos sociais, para o autor referido os atributos positivos e negativos se

mostram claramente definidos. Ou seja, em cada processo individual, os atributos positivos se mantêm tão-somente positivos, enquanto que os negativos se mantêm tão-somente negativos, não havendo, portanto, nem permuta nem indistinção.

Em outras palavras, Goffman não considera o fato de que, em uma mesma circunstância social, as “vozes” hegemônicas possam se comportar também como subalternas, e sem que para isto deixem de ser hegemônicas, e vice-versa. Ou ainda, que as “vozes” poderiam inclusive não existir como essências distintas (exceto em termos do que elas discursam) justamente porque se encontram em fluxo. Com base nesta contrapartida a Goffman, o estigma figura para a pesquisa com o *tecnobrega* menos como matriz teórica e bem mais como baliza histórica, política, social e cultural em favor de reflexões sobre cosmopolitismo, identidades e a construção da noção de periferia.

## 1.2 – NO TEMPO E NO ESPAÇO: DIMENSÕES PARA O COSMOPOLITISMO

*Naquela manhã de 18 de junho de 1963, quando um jovem cantor entrou num bar da rua Visconde do Rio Branco, próximo à Praça Tiradentes, e tomou café antes de seguir para o movimentado estúdio da Columbia, a cidade [do Rio de Janeiro] não desconfiava que estava para começar um importante e definitivo capítulo da história da música brasileira, que indiretamente acabou por influir nos desdobramentos de toda a nossa cultura popular. Roberto Carlos entraria em estúdio com o grupo Renato e seus Blue Caps, para gravar uma “versão” [aspas minhas] brasileira do sucesso “Splish Splash”, que cinco anos antes o americano Bobby Darin emplacara mundo afora (FRÓES, 2000: 15).*



Segundo um editorial de imprensa (Idem, *Ibidem*: 106),

*A bossa nova está reagindo com grandes reservas à avassaladora onda do iê iê iê, que tomou conta não somente dos jovens, a quem é dirigida, mas também graças à sua contagiante vibração, de homens e mulheres maduros. Quando a guitarra surgiu, como uma nova fonte da juventude, a bossa pareceu a muitos madura e intelectualizada demais. Perdeu o público, ou jamais o alcançou com o impacto que se justificava (...).*

Na seqüência, tomando de volta a palavra, segue o autor (*Ibidem*: 106):

*Mas começavam ali os anos dourados da MPB, com a realização do II Festival da Música Popular Brasileira, iniciado no Guarujá no final de abril [de 1966]. O mercado fervilhava, com Chico Buarque lançando pela RGE um compacto em que estavam dois clássicos: “Meu Refrão” e “Olê Olá”, ao mesmo tempo em que a Phillips lançava Elis Regina com “Canto de Ossanha” e Nara Leão pedia passagem com sua versão de “Pedro Pedreiro”.*

Vistos conjuntamente, os três excertos jornalísticos evidenciam uma clássica querela fincada na história das músicas populares do Brasil, a partir da qual me proponho a introduzir considerações sobre cosmopolitismo na perspectiva das relações culturais. Por conseguinte, no curso dos capítulos, conduzo a discussão rumo ao entendimento do *tecnobrega* como música cosmopolita, tanto quanto se embebem de cosmopolitismo aqueles que o produzem.

Gêneros como a *Bossa Nova*, que se encontram na origem da invenção da sigla *MPB*, integram um projeto estético e intelectual que vou chamar de modernista, assim como teria acontecido anteriormente com a *Semana de Arte Moderna*, ou com a construção de Brasília dentro da política desenvolvimentista do então presidente Juscelino Kubitscheck. Quaisquer destes projetos tinham como premissa o rompimento com o passado, seja por ocasião do advento de novos paradigmas na música brasileira com a *Bossa Nova*, assim como pela revolução arquitetônica de

Oscar Niemeyer, ou ainda, pelas iniciativas de 1922 para abandonar peremptoriamente a estética do século XIX impregnada nas artes plásticas, musicais e literárias.

Todos estes movimentos compartilharam um sentimento de brasilidade, na medida em que seus agentes se dispuseram a valorizar temas de ordem nacional, ou mesmo regional. É o caso da presença do Rio de Janeiro na obra de Tom Jobim, assim como a figura da garota da praia de Ipanema musicada por este bossanovista. Meio a uma franca revolução tecnológica, a *Bossa Nova* ainda escolheu o violão como instrumento simbólico, tanto quanto investira em composições intimistas direcionadas para e consumidas por classes intelectualizadas de grandes cidades.

Noutro horizonte, o do cosmopolitismo, surge na cena musical nacional a *Jovem Guarda*, sendo que atrelada à febre contemporânea mundial global da guitarra elétrica, ao *rock* capitaneado pelos Estados Unidos, ao evidente crescimento da música comercial e ao desenvolvimento de novas tecnologias (as eletrônicas, de modo particular). Por outro lado, o cosmopolitismo contém em si um mecanismo inverso, materializado em posturas de valorização identitária, como a de trazer à tona o elemento regional, entre outros menos ou mais relevantes em projetos modernistas e/ou de natureza globalizada. Neste sentido, pode-se também considerar a *Bossa Nova* como uma música de caráter cosmopolita.

De qualquer maneira, o cosmopolitismo se confunde com a própria noção de cultura global, entendida do ponto de vista das culturas locais como uma entidade desterritorializada e auto-sustentável, tanto em suas representações quanto na elaboração de seus significados e estratégias de disseminação e consumo em larga escala.

No artigo intitulado *Music and the Global Order* (2004), Martin Stokes analisa diferentes abordagens antropológicas e etnomusicológicas sobre a globalização a partir de processos nos quais a música se desloca por entre fronteiras. O autor discute questões como a formação de culturas diaspóricas e a indústria da *world music* relacionadas a duas referências sobre a globalização, uma caracterizando-a como um conjunto sistêmico e totalizante da produção e do consumo da diferença revelado em modos de representação colonial, e outra concebendo-a a partir de panoramas locais “nos quais músicos e ouvintes (...) negociam níveis e dão forma,

estrutura e significado a novas cenas musicais dentro do contexto global” (Ibidem: 49).

A dialética entre o global e o local exercitada a partir de contatos e diálogos entre diferentes culturas implica na (re) construção de identidades locais, nacionais e transnacionais. Neste sentido, o etnomusicólogo Ramón Pelinsky (2004) comenta a respeito da música local conduzida ao formato de *world music*, por sua vez atrelada a diferentes ouvidos, visões e escutas. Com vistas à produção da *world music* e à sua entrada em redes culturais e mercadológicas de países industrializados, músicos que ocupam posições minoritárias na ordem político-econômica mundial não apenas congregam elementos provenientes de específicas tradições que os identificam em termos musicais, mas também incorporam referenciais sonoros de tradições dominantes (GUILBAULT, 2006: 141).

Na negociação cultural, o local *versus* o global envolve o choque entre homogeneização e diversidade, podendo ser concretizado, por exemplo, no embate entre políticas e estéticas para a música regional e as diferenças culturais com as quais têm que lidar. Em contrapartida, Taylor (2003) lança mão do termo “glocalização” (*glocalization*) para assegurar a indistinguibilidade entre o local e o global. Nas palavras do autor, “são inextricavelmente relacionados, um infiltrando e implicando no outro” (Idem, Ibidem: 66-67).

Segundo relata Friedman (2000), um primeiro entendimento sobre globalização considera que as categorias representacionais e suas abstrações descontextualizam-se em direção a um universo global liberto de significados locais. Nesta perspectiva, o discurso globalizador seria emoldurado pelo pensamento neoliberal hegemônico, em que se associam máximas como multiculturalismo, hibridização, *border-crossing* e transnacionalismo. Por outro lado, considera o surgimento e a interferência de elites pós-coloniais junto às culturas exportadas pelos americanos, apesar de afirmar que não se identificam (as elites) com o local ou o nacional, em razão de estarem atreladas a um modelo identitário recente de internacionalismo cosmopolita baseado especialmente em metáforas planetárias e apropriação e consumo.

Antropólogo social de formação marxista, o autor em questão aborda temas como sistemas globais, formação de nações-Estado, multiculturalismo, migrações,

sociedades coloniais e pós-colonialismo. Na obra intitulada *Cultural Identity and Global Process* (1994), Friedman demonstra nas relações entre o global e o local como a fragmentação cultural e a homogeneização modernista constituem igualmente realidades caracterizadoras da globalização. Este trabalho discute a dependência mútua entre os mercados mundiais e as transformações culturais no nível das localidades, tornando evidente a complexidade das inter-relações entre os processos sociais globalmente estruturados e a formação e organização de identidades.

As elites pós-coloniais citadas por Friedman (2000) podem ser pensadas dentro de um plano mais abrangente, o da formação das sociedades transculturais, que segundo Sahlins (1997) possuem caráter centrado e se encontram fixadas à “terra natal”. Enquanto lugar de origem, a terra natal mantém-se como foco de um extenso espectro de contatos e relações culturais, constitui uma fonte de heranças identitárias e dá contorno às condutas de seu povo, em territórios estrangeiros e/ou nos contextos urbanos locais. De modo diferente, Appadurai (1991: 193) fala de cultura meio a processos de desterritorialização, assim como Friedman (2000), sendo este à luz dos movimentos migratórios.

Em relação à música na contemporaneidade, Fradique (2003) ressalta a importância de se discutir sobre a (des) territorialização de produtos culturais, tendo em vista que “a produção musical resulta em grande parte de processos de localização de correntes e estéticas globais, através da criação de complexas teias de apropriações e de processos de imaginação social” (Idem, *Ibidem*: 25).

Se Friedman pensa as sociedades transculturais atreladas a fluxos de pessoas entre centros e periferias, o antropólogo Ulf Hannerz (1999) demonstra a possibilidade de se praticar o cosmopolitismo sem sair de casa. Na perspectiva pós-colonialista, isto traria como consequência o exercício de um domínio do mundo externo (o centro, o global) pelo mundo interno (a periferia, o local). No entanto, este domínio também se reveste de submissão, em razão da aceitação da cultura exterior. Segundo o autor (*Ibidem*: 254), “a subordinação do cosmopolita à cultura estrangeira envolve a autonomia pessoal em face da cultura da qual ele se originou”.

Cosmopolitas e locais consideram que possuem os mesmos interesses junto à sobrevivência da diversidade cultural. Se, por um lado, os cosmopolitas encontram

um valor na diversidade, por outro o acesso pessoal dos locais a diversas culturas constitui o princípio através do qual se agarram à sua própria cultura. Ainda, o sentimento cosmopolita reside no fato de os seres humanos se encontrarem constantemente interessados em conhecer de onde as outras pessoas vêm, e também em representar pertencimentos sociais, políticos, culturais e territoriais que podem variar desde “circunstâncias locais, fenomenológicas, aos mais distantes níveis de integração regional, nacional, internacional e transnacional, cuja influência está variavelmente presente nas vidas dos agentes sociais” (RIBEIRO, 2003: 20).

No que tange às tensões entre o local e o global, e reforçando a concepção de cosmopolitismo apartada de categorias como migração e desterritorialização, Hannerz (*apud* RABOSSI, 1999) afirma que uma visão relacional sobre as sociedades torna-se mais fundamental do que circunstâncias em termos de espaço e localidade. Dito isto, amplio a asserção ao levar em conta questões temporais envolvidas no convívio societário, intra e inter-sociedades, a exemplo de processos de transferência e assimilação culturais via mediações tecnológicas.

Na etnografia musical intitulada *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (2000: 7-8), o etnomusicólogo Thomas Turino considera cosmopolitismo como sendo tudo o que faz referência a objetos, idéias e posições culturais mundialmente difundidos, muito embora ainda sejam específicos para certos segmentos populacionais em dados países. Trata-se de uma determinação translocal sobre a constituição de tipos específicos de *habitus* e de formações culturais. Contudo, o cosmopolitismo implica em práticas, tecnologias e estruturas conceptuais concretizadas em localidades específicas e nas vidas das pessoas. Por conseqüência, formações culturais cosmopolitas são invariavelmente locais e translocais.

Ainda segundo este autor, a prática do cosmopolitismo não se limita a localidades isoladas, isto é, pode ocorrer também em outros diferentes espaços, independente de distâncias geográficas. Assim sendo, modos de vida cosmopolita, idéias e tecnologias são conectados através de diferentes mídias, contatos e intercâmbios, os quais Turino denomina “*cosmopolitan loops*” (Idem, *Ibidem*: 7-8). A constituição do *habitus* similar, que através das mídias providencia a conexão entre

diferentes grupos cosmopolitas, fundamenta as comunicações sociais, as alianças e as competições.

Conjunturas como o êxodo da *Jovem Guarda* dos centros urbanos para interiores e periferias de grandes cidades, assim como a projeção internacional da *Bossa Nova* através de acontecimentos como o propalado concerto de 1962 no *Carnegie Hall*, em Nova Iorque, transparecem uma primeira dimensão do cosmopolitismo que pretendo evidenciar e para a qual vou chamar de dimensão espacial. Neste caso, a prática do cosmopolitismo decorreu de deslocamentos de músicos do Brasil para os Estados Unidos. Situações reveladoras deste tipo de cosmopolitismo também se pronunciam em práticas correntes como turnês musicais de *pop-stars* ao redor do mundo, ou ainda, tomando uma contramão, através do tráfego de culturas consideradas excêntricas por entre domínios de alteridades ligados a modelos Ocidentais de produção musical.

Já a outra dimensão abrange questões temporais, a exemplo da negação do passado na modernidade bossanovista, apesar da presença do *samba-canção* em sua linha de ascendências imediatas, ou até, mas longinquamente, das influências de Claude Debussy nesta nova estética de impressões. Em relação à *Jovem Guarda*, por seu turno, afirma-se um tempo presente diluído em contemporaneidades musicais cosmopolitas difundidas midiaticamente.

A etnografia musical realizada no território de domínio da produção do *tecnobrega* procura dialogar proficuamente com estas duas dimensões, conforme será visto com mais detalhes nos capítulos terceiro, quarto e quinto desta tese. O problema do regionalismo em músicas de visível teor comercial (retomando a preocupação de Samuel Araújo), por exemplo, suscita uma relevante discussão no âmbito da dimensão temporal do cosmopolitismo, residente na observação do passado imerso num plano que privilegia atualidades. Mesmo sem aprofundar a reflexão, depreendo que é justamente através da retomada, no cosmopolitismo, do tempo pretensamente decorrido, que se torna possível distingui-lo da noção de modernidade.

### 1.3 – O PERCURSO DO *BREGA* REGIONAL

O surgimento e o assentamento do *tecnobrega* na cena musical das periferias de Belém do Pará devem ser compreendidos também à luz de diferentes períodos vividos pelo *brega* regional, levando-se em conta mudanças culturais que ao mesmo tempo lhe antepuseram e lhe conferiram fisionomia.

Antes mesmo da intensificação dos movimentos de periferização e interiorização da *Jovem Guarda*, a “onda” musical *brega* já se propagava em diferentes recantos do Brasil. Em Belém, nos anos de 1960, setores urbanos populares se divertiam em casas noturnas afastadas do centro da cidade. Já a emergente classe média urbana, avessa às sonoridades “cafonas”, atrelou-se ao idealístico espírito de modernidade e reputada qualidade conferido a gêneros pertencentes à dita *MPB*.

Durante as décadas de 1950 e 60, clubes noturnos locais e casas de *shows* hospedeiros de festas populares recebiam o nome de “sedes” (COSTA, 2004: 119-120), que incluíam agremiações esportivas, sindicatos, associações profissionais etc. O termo em questão contrapunha-se aos “cabarés”, por sua vez relacionados à prostituição e à vida boêmia vigentes em certas regiões da cidade. Analogamente, a noção de “cabaré” remete-me à já citada acepção de *brega* como “zona” ou “prostíbulo” (XEXÉO, 1997) e, por conseguinte, à criação dos chamados “bregões”. De qualquer maneira, Costa (2004: 120) considera em seu estudo que os “bregões” somente teriam surgido no final dos anos de 1980 designando exclusivamente festas *brega*, e a partir de uma comparação com as “sedes” que no mínimo me soa ambígua – dadas as contrastantes significações atribuídas a “cabaré” e “sede”. Segundo o pesquisador (Idem, *Ibidem*: 120), “os bregões eram como sedes em grande escala, improvisadas em galpões e arenas amplas”.

A partir dos anos de 1970, as “sedes” passaram a identificar genericamente “quaisquer casas de festa ligadas ao lazer das camadas populares” (Idem, *Ibidem*: 120), muito embora hoje em dia somente se utilize o termo para designar locais de festas *brega*, particularmente as de “aparelhagem”. Talvez em razão da severa crítica social embutida no sentido dos “bregões”, o termo tenha perdido força e caído em desuso ao longo do tempo, ao menos no discurso de cantores, *DJs* e outros participantes do universo de produção musical considerado nesta pesquisa.

Anteriormente à década de 1980, as práticas musicais *brega* em Belém possuíam um caráter mais romântico, sob efeito de tradições como a do *bolero*, assim como a da própria característica sentimental na qual se enquadra uma série de exemplos do cancionário popular nacional, desde a *modinha*. Já após 1980, ascenderam nas festas tipos musicais mais dançantes impregnados de regionalismos e também de outras influências, nacionais e/ou estrangeiras: é o caso da *lambada*, uma música local *folk* dançante mista investida de pulso veloz, de elementos musicais do *carimbó* (detalhado no quarto capítulo), do *maxixe*, do *forró*, do *merengue* dominicano e da *plena* porto-riquenha, e ainda ligada a danças sensuais latinas globalizadas como a *cúmbia* e a *salsa* (GARCÍA, 2006).

Para o compositor paraense Júnior Neves (2005), os anos 80 no Pará corresponderam ao que ele chama de “primeiro movimento do *brega*”, caracterizado pelo apoio pertinaz de gravadoras nacionais e radiodifusoras de Belém expedido à produção musical local. Entre outros fatos, entendo que isto tenha decorrido direta e naturalmente da “explosão” nacional do *brega* duas décadas antes.

Em relação a este movimento inicial, no qual influências musicais caribenhas e latino-americanas ainda não teriam se manifestado de maneira vultosa, o mesmo compositor ressalta – em entrevista a este pesquisador (20/07/2005) – alguns aspectos estético-musicais conformadores do *brega* regional, dentre eles o excessivo romantismo, a sátira, a “dor de cotovelo” (ciúme), letras diretas e repetitivas, uma batida lenta, a presença de uma ou duas guitarras na execução de matrizes rítmico-melódicas que reincidem ao longo das canções, o baixo funcionando basicamente como apoio harmônico, duas claves, sons de metais extraídos do teclado, bateria eletrônica e o aproveitamento de eletro-ritmos.

Já no final da década de 1980 e início da seguinte, o *brega* se viu afetado pelo enfraquecimento de seus elos com gravadoras e radiodifusoras, bem como, por conseqüência, passou a investir em mídias alternativas como as “aparelhagens” (NEVES, 2005), que já tocavam nas periferias de Belém desde meados do século (COSTA, 2004: 11). Este período corresponderia a um segundo movimento do *brega*, conforme registra Neves no texto intitulado “*Brega*”, de 1980 a 2005: do *brega* pop ao calypso do Pará (2005).



Durante os dez anos seguintes, o *brega* se re-midiatizou através do rádio e da TV, tanto quanto incorporou exacerbadamente elementos de regionalismo musical (Idem, *Ibidem*), a exemplo do *calypso* (sic.) – daí a origem do termo *brega-calypso*, correspondendo à modalidade musical precursora do *tecnobrega*. Denominada “brega pop” (COSTA, 2004: 12), esta última fase se estabelece ainda como *background* onde se desenvolveram dois dos mais recentes tipos musicais *brega*, ambos erguidos das periferias de Belém, sendo que com trajetórias elevadamente distintas: um deles é o *tecnobrega*, fundamentalmente atrelado às “metamídias” (VIANNA, 2003) e circunscrito a espaços locais e regionais de produção, circulação e consumo musicais; o outro corresponde ao fenômeno do *calypso*, resumido e ampliado na popularidade local, regional, nacional e internacional da *Banda Calypso*.

Coordenada pelo guitarrista Chimbinha e pela dançarina e vocalista Joelma, a *Calypso* ocupa-se de um repertório similar ao de inúmeras bandas *brega* de Belém que não experimentaram tão estrondoso sucesso. Segundo consenso entre compositores e cantores locais *brega*, uma relevante e corrente estratégia propagandística desta banda consiste em ela se apresentar para diferentes públicos e corporações empresariais ligadas à produção musical como sendo de *calypso* e não de *brega*. Assim sendo, em vez de ser rotulada como uma banda que toca música “degradada” ou de “mau gosto” estético, revela-se como depositária de tradições meritórias dentro da formação musical regional, e ao mesmo tempo, também de um internacionalismo cosmopolita refletido inclusive na grafia do gênero, que no Pará passou a ser escrito *calypso*, com a letra *ípsilon*, ao invés de com a letra *i*.

Musicalmente, no entanto, Júnior Neves esclarece (em entrevista – 20/07/2005) sobre aspectos musicais conformadores do *calypso* que mais o aproximam do que o distanciam do *brega* regional, dentre os quais traços sentimentais enfocando particularmente o amor (com menos apelo emocional, se comparado ao *brega*), intensificação do som da guitarra, atuação do baixo também como instrumento de arranjo (e não apenas como apoio harmônico) e utilização de instrumentos de sopro e bateria (sendo que acústicos). Por outro lado, o compositor evidencia distinções no *calypso* como andamento mais acelerado, a não-utilização de eletro-ritmos e o emprego de sintetizadores.

Em trecho de entrevista concedida a este pesquisador (02/02/2006), a cantora de *tecnobrega* e coordenadora da banda *Tecnoshow* Gabi Amarantos considera que:

*Brega, pra mim, é um ritmo maravilhoso que nós temos, que fala de uma música (...) de amor, (...) que o Calypso [referindo-se à Banda Calypso] colocou um outro nome, não sei se por vergonha da palavra "brega". Porque o que o Calypso faz, o que a banda Calypso faz, que é o ritmo do calypso, pra gente sempre foi brega.*

Outro indicativo de contigüidade do *calypso* e do *brega* regional se concentra no próprio modelo meta-midiático, experimentado pela *Banda Calypso* antes mesmo de ter se tornado a identidade sócio-musical mais corpulenta do *tecnobrega* cerca de dez anos mais tarde. Segundo Lemos e Castro (2008: 17), a *Calypso* “começou a gravar e vender sem apoio de uma gravadora. Criaram seu próprio selo e distribuíram seus CDs [a preços baixos, entre cinco e dez reais cada] para grandes supermercados populares”.

Apesar do panorama favorável de sustentabilidade artística, econômica e de mercado apresentado por “modelos de negócios abertos” (Idem, *Ibidem*: 21) desta natureza, Joelma e Chimbinha optaram, em última instância, por outros mecanismos de produção, circulação e consumo musicais que não os alternativos ou os meta-midiáticos, incluindo a inserção da *Banda Calypso* em diferentes mercados nacionais via programas de televisão e divulgação em revistas de grande circulação na área da música, além de parcerias profícuas com “gravadoras, selos e distribuidores de toda sorte” (Idem, *Ibidem*: 18). No outro extremo, o *tecnobrega* administraria uma espécie de resposta local a uma crise mais ampla da indústria cultural, cujos reflexos foram sentidos no investimento cada vez menor em artistas, ou ainda, na redução da diversidade dos produtos a serem distribuídos e consumidos (Idem, *Ibidem*: 19).

Se a “voz” de resistência a *mainstreams* musicais embutida nas práticas alternativas do *tecnobrega* o faz despontar como condição venturosa à produção, disseminação e consumo menos comprometidos com interesses corporativos e mais envolvidos com o propósito democrático de se ter acesso à música, seja qual for, também é verdade que o estigma de ser “brega” inelutavelmente passa pelo desejo

nativo de ser reconhecido noutras esferas produtivas, mercadológicas e relacionadas a gostos musicais menos “depreciados”, ou quem sabe até, mais “refinados”.

Neste último sentido, agenciamentos nativos passaram a emergir do universo da produção do *tecnobrega* com vistas à divulgação e popularização da música e também de artistas, de modo que pudessem ganhar projeção semelhante a de tantos programas televisivos que enfatizam carregadamente estilos de vida como o das classes médias urbanas, ou mesmo a de eventos de cultura e música como a *Festa do Peão* no município paulista de Barretos, que de “brega” tem tudo, mas que, por outro lado, espalha o luxo e a opulência de ricos fazendeiros que ali empregam seu prestígio social e seus bens materiais.

Segundo Gabi Amarantos em outra entrevista (07/03/2007),

*No primeiro ano da [banda de tecnobrega] TecnoSHOW a gente já foi pro “Faustão”, a gente fez coisas no “Fantástico” e “Altas Horas” e um monte de coisa (...).<sup>7</sup> A história da TecnoSHOW foi muito forte e foi muito abençoada. Foi muito, sabe! Uma coisa de loteria mesmo, eu considero. E isso começou a fazer com que essas pessoas quebrassem um pouco do preconceito: “poxa, não suporto o tecnobrega, mas a TecnoSHOW é uma exceção...”. Pra mim já é meia vitória (...). Eu comecei a ser chamada pro “Sem Censura Pará”, que nem o “Sem Censura” lá da Nagle [da apresentadora Leda Nagle, atualmente na TVE Cultura], que era um programa assim, que “bregueiro” nunca pisou, Theatro da Paz<sup>8</sup> pra cantar brega... Então várias conquistas: ganhei o “Prêmio Cultura de Música”...<sup>9</sup> várias coisas que foram rolando (...). Grandes TVs daqui e pessoas começaram a [dizer] “poxa, tem alguma coisa bacana nesse Movimento, nessa história”.*

<sup>7</sup> “Faustão” (“Domingão do Faustão”), “Fantástico” e “Altas Horas” correspondem a programas televisivos exibidos semanalmente (aos domingos) em rede nacional pela emissora Rede Globo. Respectivamente, podem ser classificados como programa de auditório, jornalístico e de entretenimento.

<sup>8</sup> Fundado em 15 de fevereiro de 1878 sob os prósperos ares do Ciclo da Borracha, o Theatro da Paz tornou-se uma das mais suntuosas e imponentes casas de espetáculos do Brasil, à moda das grandes salas de concerto europeias. Após exatos 131 anos de existência, a soberba construção Neoclássica continua abrigando predominantemente a chamada “arte erudita”, como a ópera, o balé clássico e as orquestras sinfônicas.

<sup>9</sup> Gabi Amarantos refere-se ao “Primeiro Prêmio Cultura de Música”, um evento-solenidade realizado em novembro de 2004, no mesmo Theatro da Paz, em que foi agraciada com o título de melhor cantora popular. Coincidência ou não, vale comentar que, naquela noite de premiações, o grande homenageado foi o compositor paraense de formação erudita Waldemar Henrique, que completaria um século de vida no ano seguinte e cujo prestígio local junto aos profissionais de música (incluindo os músicos ditos populares) poderia ser comparado ao de Villa-Lobos, por exemplo, em nível nacional.

Outra ambigüidade incrustada categoricamente no circuito do *tecnobrega* envolve o contraste entre exercícios saudáveis e insalubres da “pirataria”. Enquanto artistas lançam no mercado informal músicas (“versões”) avulsas, sua “reprodução não autorizada é tida [por eles] como positiva” (LEMOS & CASTRO, 2008: 49), ao passo que, quando atingem sucesso e passam a produzir suas próprias canções, realizar “pirataria” (por outros agentes, naturalmente) subentende no mínimo concorrência.

Enquanto que, de um lado, a produção musical encerrada em “versões” pressupõe a prática da “pirataria” dentro de um circuito ao mesmo tempo alternativo e restrito à localidade, de outro, o advento da composição na linha produtiva faz com que mecanismos diferenciados para criação, disseminação e consumo sejam absorvidos e/ou recriados. Exemplo disto se encontra em bandas como a *Tecnoshow*, que também atuam na contramão do que já se estabeleceu como tradição no cotidiano da produção do *tecnobrega*, ou seja, compondo propriamente, atrelando-se a circuitos convencionais e mais abrangentes, observando seus direitos de autoria e praticando o que poderia ser chamado de “antipirataria”.

Nas palavras enfáticas de Gabi Amarantos (em entrevista – 07/03/2007),

*Vamos fazer música, vamos parar com esse negócio de “versão”, porque dá problema, é sem autorização e não chega a lugar nenhum. E eu comecei a fazer as músicas, fiquei assim numa compulsão de compor, eu não parava de compor, dia e noite, sempre compondo.*

Ainda que a presente pesquisa não esteja focada na atividade detalhada desse modelo de circulação de mercadorias culturais, refletir sobre ele incide decisivamente em uma discussão que é central para esta tese: a de ponderar em cima de um espírito militante de anuência a mecanismos de produção, circulação e recepção do *tecnobrega*, por sua vez marcado nas considerações de autores como Hermano Vianna, que aborda as músicas das periferias de grandes cidades como representações culturais isoladas, independentes e auto-sustentáveis. Na contracapa da publicação intitulada *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* (2008), por exemplo, Vianna registra com entusiasmo sobre um “mundo

paralelo cujo funcionamento é finalmente revelado (...). Ou ainda, “as músicas saem direto de estúdios de periferia e são distribuídas (...), animando gigantescas festas (...), sem mais depender da grande mídia ou gravadoras”.

Considerar a existência das músicas das periferias implica em também se levar em conta a existência de outras músicas, e que lhes fazem oposição. Refiro-me às músicas dos centros, não propriamente as que tocam nos centros urbanos em vez de nas periferias das cidades, mas aquelas que representam as culturas dominantes, e que, juntamente com as músicas das periferias, engendram relações de poder que distinguem social e culturalmente a música “boa” da música “ruim”. Esta questão dá o tom ao capítulo seguinte, onde abordo sobre a minha inserção no campo da produção do *tecnobrega*, tomando como base a relação de estranhamento/familiaridade do pesquisador com o seu objeto de estudo e a observação da cidade de Belém e de suas periferias como espaços de ambigüidades socioculturais.

## 2 – INSERÇÃO NO CAMPO

Um ponto de vista clássico em domínios do saber como a Antropologia e a Etnomusicologia põe em destaque a valorização do discurso nativo e dos significados que os indivíduos e/ou comunidades estudadas atribuem às suas práticas culturais. No entanto, métodos e epistemologias através dos quais pesquisadores buscam compreender as formas de viver e pensar dos seus pesquisados se configuram meio a uma questão de abordagem científica que continua sustentando discussões ético-metodológicas e se mantém implexa no fazer etnográfico: quais os sentidos implicados na captação da voz do Outro?

O primeiro sentido abrange uma exacerbação da condição “científica” embutida nas expressões observadas, a ponto de o investigador não trazer à tona os antagonismos existentes entre o “pensamento selvagem” e o seu arcabouço lógico e dramático. Ou ainda, tomando um caminho oposto, falar sobre o necessário e ontológico distanciamento que perfila o pensamento antropológico simplesmente pode perder sentido, caso o etnógrafo, no afã de garantir-se pertencido, sucumba à fantasia de experimentar ser quem não é, ou seja, o próprio nativo.

O segundo, por sua vez, envolve o relacionamento entre diferentes matrizes lingüísticas, a do pesquisador e a dos pesquisados, tanto quanto formas expressivas desabrocham do contato etnográfico, como a oralidade, a leitura, a escuta e a escrita, além do enredamento entre estruturas cognitivas e simbólicas distintas (ECKERT & ROCHA, 2004).

No tocante ao presente estudo, a trama entre códigos, linguagens, vivências, percepções, lógicas, dramas e cognições dá-se imerso em uma rede significativa de constrangimentos sociais, técnico-científicos, lingüísticos e de gostos musicais, a ponto de este pesquisador também necessitar falar de si mesmo e não apenas fazer emergir a voz do Outro ou traduzir noutros códigos as expressões de alteridade. Mais especificamente, busco neste capítulo caracterizar o meu *ethos* sociocultural

com base em minha trajetória como músico e pesquisador, assim como lanço mão de experiências, dentro e fora do campo empírico, que contribuíram de modo cabal para reflexões sobre a relação de estranhamento e familiaridade estabelecida com os colaboradores da pesquisa e com todo o universo de produção do *tecnobrega*. Por outro lado, deixo claro que este trabalho não consiste em uma análise sobre a minha interação emocional com o *tecnobrega*, com o ser “brega” e com as sonoridades *brega* de um modo mais amplo, muito embora este aspecto esteja pelo menos subentendido em algumas passagens narradas.

Tanto da parte de quem investiga quanto dos que são investigados, percursos e vivências podem ser explorados dentro do que Gilberto Velho (1994) considera ser uma “trajetória individual”, conceito este erigido a partir de duas noções complementares: a primeira, denominada “projeto”, significa um modo de agir ordenado com vistas a alcançar determinados objetivos; já a segunda, chamada de “campo de possibilidades”, representa a dimensão social e cultural na qual os projetos são concebidos e executados (Ibidem: 40). Por conseguinte, uma dada trajetória individual, de ordem pessoal, profissional, artística, religiosa etc., equivaleria a um conjunto de projetos cuja “viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros *projetos* individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do *campo de possibilidades*” (Idem, Ibidem: 47).

Durante o tempo e os contextos em que este trabalho se desenvolveu, pude observar um elemento que me parece inerente a qualquer trajetória individual: o das transformações individuais. No caso do pesquisador, mudanças se deram numa zona limítrofe espessa entre a militância em favor de músicas rotuladas de “brega” e um conjunto de identidades sociais, ou mesmo de uma característica de consistência existencial que me levou a estudar o *tecnobrega* basicamente pela necessidade de eu buscar uma razão substancial para o meu desprezo pela música “ruim”, a despeito de juízos superficiais, taxativos e desabonadores que costumeiramente ouço dos meus pares acerca dos “bregas” e daquilo que eles apreciam em termos musicais. No caso dos pesquisados, conforme será visto nos capítulos seguintes, transformações individuais ocorreram na mesma esteira em que seus projetos musicais sofreram modificações, foram criados ou simplesmente deixaram de existir.

## 2.1 – MÚSICO *VERSUS* PESQUISADOR: O OLHAR SOBRE O OBJETO

À medida que eu circulava por entre diferentes ambientes musicais e socioculturais de Belém durante a pesquisa, e também a partir de minhas entradas, negociações e pertencimentos nos específicos nichos em que se deu o trabalho de campo, passei a refletir sobre experiências particulares soltas no tempo-espaço de minha existência, que por um lado auxiliaram o pesquisador na sua relação com o objeto de estudo, e que por outro operaram num processo mais abrangente de transformação individual, a princípio apartada de minha formação artístico-profissional e da construção de minha sensibilidade musical.

Embora estacionadas num mesmo tempo, estas experiências se deram em espaços bastante diferenciados, ou mesmo antagônicos: uma delas no ambiente urbano de Belém, onde nasci e vivi até a maioridade, e a outra em áreas rurais do município de Óbidos, às margens do rio Amazonas e no oeste do Pará, onde passava férias escolares durante a infância e a adolescência.

Entre minhas atividades cotidianas em Belém, costumava ir à casa de uma irmã de meu pai, distante de onde eu residia poucos minutos, a pé ou de bicicleta. Em vez de ali encontrar meus primos e com eles brincar de alguma coisa (o que talvez se esperasse de uma criança), punha-me a trocar idéias com o marido de minha tia, especialmente sobre música erudita. Quando não conversávamos, ficávamos escutando música horas a fio.

Os outros daquela casa provavelmente se indagavam sobre o tanto de assunto que um menino e um senhor poderiam ter em comum. Minha tia, particularmente, chacoteava-nos por conta do tipo de música que apreciávamos. Em certa ocasião e muito bem humorada, dissera ao marido que não se responsabilizaria se ele por ventura me deixasse maluco.

Situações outras se somaram a esta experiência, tais como o estímulo musical que recebi de minha mãe (que estudara *acordeon*) e o meu conseqüente ingresso em uma escola de música para estudar piano clássico, e mais tarde, canto lírico. Nesta via de mão única em termos de gosto musical, portanto, acabei desenvolvendo uma natural intolerância em relação a outras sonoridades que não aquelas que eu estava acostumado a ouvir e praticar.



Fora da cidade grande, porém, minha trajetória ganhava um contorno bem diferente. Após o término de cada ano letivo e transcorridas as festas de Natal e Ano Novo, eu seguia de Belém para o oeste, rumo à fazenda de meu pai, localizada num braço do Amazonas denominado Paraná de Dona Rosa e distante de Óbidos cerca de três horas de barco rio acima.

Durante o dia, eu normalmente acompanhava os funcionários (peões) em suas tarefas cotidianas. À noite, nos dispúnhamos a conversar, jogar dominó, “porrinha”, cantar, ou mesmo a escutar músicas (gravadas em fitas K-7) em rádios de pilha (não havia luz elétrica no lugar). Na companhia de um ou de outro, aprendi a entoar canções imortalizadas na voz de artistas como Roberto Carlos, provavelmente o mais popular ícone do gênero romântico por aquelas redondezas. Isto quando não me via cantando músicas criadas ali mesmo, sobre os lombos dos cavalos, em cima dos “cascos” (canoas) ou diante do fogão à lenha mexendo o tacho. Entre alguns nomes consagrados, poderia citar ainda três ou quatro, mas tendo em vista a construção deste texto, decidi ficar apenas com o Roberto, que para mim foi o mais marcante.

Até que retornasse das férias, eu aproveitava o quanto podia as festas locais, as cantorias, as conversas de peão, entre outras vivências que fui acumulando a cada viagem à fazenda, e para as quais eu não encontrava formas de integração à minha agenda na cidade grande. Para não ser taxado de ridículo, sentia-me impossibilitado de referenciar em Belém algumas das minhas preferências musicais, à exceção da música erudita, considerada de inquestionável valor por meus pares e concebida para pessoas dotadas de sensibilidade estética e auditiva. Sob a mesma preocupação, omitia minha pouca familiaridade com a música de figuras canônicas da chamada *MPB*, como Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso etc., muito menos com a música *pop* internacional e o *rock* nacional estourados nas *hit parades* da década de 1980.

Ampliado e resumido na música erudita dentro do contexto urbano, tornei-me mais tarde professor de música. Apesar de minha trajetória como aluno de conservatório e depois como professor de música, envolvi-me com temáticas dentro da competência da música popular, especialmente no âmbito da pesquisa acadêmica. De pianista, cantor e conhecedor de uma dada teoria musical Ocidental,

também passei a explorar outras maneiras de fazer música e de falar sobre música, ainda que bastante inseguro, num primeiro momento, acerca da importância que essas sabedorias teriam para mim enquanto pessoa, músico, cientista e professor. Assim, embrenhei-me pelos interiores do Pará e nas periferias de Belém atrás de mestres, compositores, artesãos, cantores e instrumentistas, e a partir de então fui me aproximando mais resolutamente do campo da Etnomusicologia.

Atualmente, na condição de pesquisador da área da música popular, obrigo-me a refletir mais profundamente em cima de minhas experiências musicais passadas e presentes, no sentido de poder conectá-las à minha trajetória de vida, e também buscando nelas elementos que me ajudem a situar-me dentro dos projetos acadêmicos e profissionais que desenvolvo.

Navegando na maresia dos meus pensamentos, percebo que, de certo modo, tenho recuperado um pouco daquilo que deixei na fazenda. Contradizendo as minhas próprias previsões, vejo-me hoje re-enganchado a outras músicas, incluindo aqui gêneros que, para alguns e em certas rodas, poderiam ser classificados como de “segunda classe”, na melhor das hipóteses. Contudo, não voltei a cantar nem a ouvir Roberto Carlos, tão-somente porque hoje em dia suas músicas não mais me provocam simpatia, salvo raras exceções – trata-se de uma questão de transformação de gosto musical e não de reflexão estética ou mesmo de atribuição de juízo de valor à música do referido artista.

Em Belém, meus hábitos não iam além de seguir os costumes do meu pessoal, bem à risca, exceto pelo gosto exacerbado que sempre demonstrei pela música “clássica”, desde o Renascimento até o século XX. Curiosamente, tal circunstância gerou sentimentos dicotômicos em uma expressiva parcela dos meus pares: por um lado a frustração, simplesmente por não compreenderem a ausência da letra na música instrumental, ou por não decodificarem os enredos das óperas, entre outras razões; por outro a admiração, tendo em vista a minha pretensa capacidade de conhecer a secular tradição musical européia, além de saber apreciá-la e também reproduzi-la.

Tanto quanto alguns reprimiam de algum modo meu gosto musical “refinado”, também eram capazes de compartilhar comigo um sentimento de repulsa em relação a certos gêneros musicais tidos por nós como de mau gosto estético. Assim

como eu, queriam demonstrar elegância, apesar de que, numa certa medida, também rejeitavam a música pianística, sinfônica, operística, de câmara, entre outras modalidades classificadas como eruditas. Sem me achar melhor que eles por causa disto, no entanto os percebia cada vez mais íntimos de uma diversidade de músicas que estão na “crista da onda” da circulação global massificada, e exatamente por isso são consideradas boas.

À medida que fui me aproximando de outras músicas que não as de Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Verdi, Debussy, Stravinsky etc., mais eu sentia (e sinto) a necessidade de compreender o que enleia o gosto musical. Sintomático nesta mudança de repertório de escuta foi a inclusão de diversos tipos musicais em minha modesta discoteca. Comecei com os “bons”, para que não me visse logo de cara velejando em águas desconhecidas. Depois, fui ousando gradativamente, ou transgredindo, noutra ponto de vista.

Menos expressiva teria sido a minha “transgressão” se não tivesse levado um solavanco acidental e definitivo, ao passar a vista em observações escritas de Hermano Vianna sobre o modo de produção do *tecnobrega* em Belém do Pará, enfocando particularmente o estúdio e as “festas de aparelhagem”. Assim, adentrei o “estranho” universo musical *brega* em busca de algumas respostas, mesmo o pesquisador correndo o risco de ser visto e de ver a si mesmo transformado, sob influência de uma modalidade de música que carrega o rótulo do “mau gosto”.

Trechos do diário de campo de 21 de julho de 2005 documentam a primeira visita que fiz ao estúdio do *DJ* Beto Metralha, que no início desta pesquisa produzia *hits* de *tecnobrega* para cantores, bandas e “aparelhagens”, mas que posteriormente passou a se dedicar à produção audiovisual de propagandas de festas que circulam na TV aberta local:

*Cheguei à frente da casa de Metralha (...) e fui recebido por uma senhora de meia idade que carregava no colo a filha bebê do produtor. Após o convite para sentar-me em uma cadeira (...), trocamos umas poucas palavras até que ele aparecesse. Cumprimentamo-nos e logo nos direcionamos a uma escada localizada à minha esquerda (...). Subimos (...) e entramos em seu estúdio. Porta adentro, havia à esquerda nada mais que uma parede, ao fundo uma janela, e à direita a mesa de som e o computador,*

*separados de outro recinto por uma divisória de vidro (...). Diante do computador, sentamo-nos lado a lado (...). Disse-me o produtor ter podido construir um estúdio, equipado tanto para fazer gravações ao vivo quanto para criar músicas através do computador (...). Ao exibir-me recursos instalados em seu PC e ao executar amostras de sua produção, passamos a nos enxergar apenas através do reflexo da tela do micro, onde tudo se passava. Apesar de com os olhos vidrados ali, quase nada do que via eu compreendia. Apesar de minha percepção auditiva (...) distraída pela presença da complexa linguagem dos softwares musicais que Metralha utilizava em manipulações sonoras, eu buscava compreender nos ritmos e timbres sintetizados pelo computador quais as sonoridades que identificavam o tecnobrega e de que forma eram concebidas e tratadas no estúdio. Senti-me aturdido; senti-me ignorante. Contudo, não o interrompi. Apesar do meu silêncio, o produtor parecia pressupor meu entendimento sobre seus relatos e demonstrações, provavelmente por eu ser, assim como ele, um profissional da área da música. Por conta disto, e antes que eu lhe desse uma impressão errada (se é que não lhe dei), confessei-lhe em algum momento a minha incompreensão, além do que lhe solicitei futuros encontros em seu estúdio, se possível, para que eu fosse gradativamente tomando familiaridade com esta forma específica de fazer música (...).*

Uma “festa de aparelhagem” congrega produtores, *DJs*, proprietários de equipamentos sonoros, iluminadores, *camera-men*, público, vendedores ambulantes de “cachorro quente” (sanduíche de carne bovina moída), de churrasquinhos no palito e de bebidas, entre outros personagens que integram uma das cenas musicais mais pitorescas de Belém do Pará. Consistem em espécies de boates itinerantes ao ar-livre freqüentadas principalmente por residentes em bairros periféricos. O equipamento é atualmente formado por enormes caixas de som, amplificadores, telões, canhões de luzes, computadores, teclados, aparelhos para mixagem e *sampling*.<sup>10</sup>

As mesmas vêm atuando como mídia principal de divulgação de uma música que integra um circuito não-convencional onde coexistem produção em estúdios caseiros, compra/venda de *CDs* “piratas” e veiculação/consumo musical através de aparelhagens sonoras transportadas por caminhões de um canto a outro da periferia da cidade. Aliás, foi justamente o fenômeno do deslocamento das “aparelhagens”

---

<sup>10</sup> Segundo Porcello (1991: 69), o *sampling* corresponde a um processo digital que codifica fragmentos (*samplers*) sonoros e posteriormente os armazena na memória do computador. Uma vez armazenados, estes fragmentos podem ser reproduzidos através de um teclado (que possui uma incomparável capacidade mimética), ou ainda, mais freqüentemente, são manipulados através de mecanismos eletrônicos de edição. Outra modalidade de *sampling* reside na transferência de amostras sonoras de um contexto para outro, sem qualquer perda de qualidade sonora.

que me levou a realizar junto ao equipamento sonoro *Poderoso Rubi* o que chamo de “etnografia itinerante”, conforme será visto no quarto capítulo.

Impressionado com notícias sobre a mobilização de público gerada por estas festas, apesar de serem pouco divulgadas nas mídias convencionais, fui conferi-las a olhos e ouvidos nus. Ao fim de um evento festivo, saí dali completamente ávido por entender que força é essa que consegue simultaneamente contentar tanta gente e importunar outros tantos.

À medida que eu participava das festas, fui gradativamente conhecendo proprietários de “aparelhagens”, *DJs* que operam os equipamentos sonoros, produtores musicais de estúdio que prestigiam estes eventos, além de observar as audiências sempre expressivas quantitativamente. Por conseguinte, fui também me transformando...

Através do exercício do distanciamento, por sua vez atrelado de modo ambíguo à progressiva familiaridade do pesquisador com a referida música e seus protagonistas, passei a compreender outra faceta do estigma que se mantinha escondida até então: a de não apenas representar a “pedra no sapato” dos artistas de *brega*, mas também a de revelar uma circunstância histórico-social através da qual o *tecnobrega* vem experimentando outros agentes e agenciamentos, para além daqueles confinados unicamente no fundo do quintal da última residência do mais escuro e labiríntico conjunto habitacional da periferia de Belém.<sup>11</sup> Isto é, o discurso do estigmatizado, assim como o discurso sonoro propriamente dito, configura-se dentro de uma proposta de valorização cultural, ainda que fixada em uma música destacada como pendão de degradação estético-social.

Por outro lado, o sentido de isolamento geográfico, social e cultural relativo às práticas do *tecnobrega* lhe traz a possibilidade de manter-se afastado de mecanismos convencionais de controle, a exemplo do monopólio de gravadoras sobre a produção e a comercialização musicais. Tal processo encontra-se relacionado a práticas diversas, que num espectro mais amplo podem configurar o que Costa (1999: 66) considera ser um “projeto de resistência cultural”.

---

<sup>11</sup> Metaforizo aqui a oposição elite-povo, presente no discurso nativo tanto do estigmatizado quanto no de quem rotula o *brega* como música de “mau gosto” estético.

Ampliando a idéia do autor e trazendo-a para o particular desta pesquisa, a resistência também pode ser entendida como atrelada a movimentos de abertura estética, propagandística e comercial emergidos do campo de produção do *tecnobrega*, menos no sentido de preservar intacto o “modelo de negócios” (VIANNA, 2003) no qual se desenvolvem atividades de criação, divulgação e recepção musicais nas periferias de Belém, e mais de dirimir questões como 1) a escassez de agências e agentes empresando “aparelhagens” e especialmente bandas e cantores, 2) o forte discurso midiático que rotula as sonoridades *brega* como de “baixo calão” e esteticamente “hediondas”, através da construção de uma identidade musical regional com base na positivação da idéia de “brega”, e 3) a insuficiência de parcerias entre o circuito fechado do *tecnobrega* e mídias de maior alcance, tendo em vista a difusão do *brega* regional para além dos seus espaços e públicos ordinários.

Para tanto, o êxito de propósitos como ganho de popularidade e conquista de novos mercados consumidores dependeriam substancialmente da legitimação do chamado “ritmo *brega*” perante a dita sociedade de elite, através de quem o *tecnobrega* atravessaria o mundo da periferia e adentraria o centro da cidade, e mais amplamente, o centro de um conjunto de valores não condizentes com o que se configurou no Brasil como música cafona, pouco sofisticada e simplória.

A crítica em torno do “mau gosto” estético da música *brega* de uma maneira geral engloba questões de juízo de valor que enunciam e denunciam uma música presumidamente construída sem critérios, sem reflexão e deslocada de um determinado senso de coerência. Nas palavras do filósofo e crítico musical Henry Burnett,<sup>12</sup>

*O que motiva alguma reflexão pra mim a respeito dessa chamada "música de periferia" é que você [referindo-se ao antropólogo Hermano Vianna] e o Pedro Sanches, por exemplo, mostram a importância de se perceber que há algo acontecendo por trás dessa produção, mas não se preocupam em apontar a possível limitação da sensibilidade que vem a reboque disso tudo (...). Acho que alguém precisa, com e contra você, tensionar essa visão, a meu ver, parcimoniosa, de achar que a música da periferia é uma linha de*

---

<sup>12</sup> Acessar na *internet* o endereço <<http://www.overmundo.com.br/overblog/dominginhos>>

*continuidade de um certo padrão do cancionero nacional e que isso não significa um enorme prejuízo para o nosso desenvolvimento como nação. Se a música popular nos representa, se é nossa mais forte "representação", é preciso pensar sobre essa "nova identidade", que põe até um Chico Buarque em dúvida a respeito do fim da canção, por exemplo... se a canção está acabando como, de fato, parece estar, é porque nós também estamos definindo como país. (...) Não esqueçamos que a música popular nos expressa enquanto povo, e se antes nos sentíamos representados por um Luiz Gonzaga e hoje precisamos nos ver no tecnobrega, estamos descendo ladeira a baixo, junto com a política, a sociedade... (...) Não posso levar a sério - de um ponto de vista formal, rigoroso, técnico uma música que nunca quis ser séria, que sempre foi mestre na auto-ironia (...).*

Em contrapartida, a música deve ser compreendida para além do que se mostra simplesmente como fenômeno, ou seja, para além daquilo que é unicamente tocado e/ou cantado, ainda que isto possa vir a desencadear ambigüidades, dilemas ou paradoxos. Neste sentido, lembrando Merriam (1964), a música precisa ser compreendida de dentro da cultura onde é pensada, concebida e praticada – certamente um ponto nevrálgico que posiciona bem a Etnomusicologia no rol das disciplinas que se prestam a estudar música feita por determinadas pessoas e em específicos tempos e espaços.

Em termos abrangentes, a música enquanto forma de expressão humana circula em duas esferas que a princípio parecem não estabelecer relações: uma ancorada no senso comum, no gosto musical, nos juízos de valor e nas tendências midiáticas, e outra fixada no conhecimento musical através da análise da forma, da estrutura do som e das técnicas composicionais. Na primeira, não é incomum que preferências e preterições musicais individuais estejam ligadas a poderosos clichês conceituais compartilhados coletivamente, a exemplo do que aconteceu com a banalização do discurso midiático (do qual fui porta-voz) sobre o *brega* e o ser “brega”, ou porque as práticas do *tecnobrega* encontram-se tradicionalmente circunscritas nas periferias de Belém. Em relação à segunda esfera, por seu turno, não se leva em conta questões como a diversificação dos modos de produção, os materiais envolvidos, a linguagem estética de um modo mais amplo, as funções da música e o tipo de cultura na qual está imersa e de onde se manifestou.

A respeito das observações feitas pelo referido crítico musical ao antropólogo, publiquei o seguinte comentário:<sup>13</sup>

*Quería e continuo querendo entender o que implica no gosto musical, mas desatrelado da noção de "certo padrão de cancionista nacional" (...), que me parece dúbia e ao mesmo tempo reverberante de uma ideologia e de um discurso que separam por muros espessos e altos o centro da periferia, o pobre do rico, a tradição da modernidade, o digital do analógico, o bom do ruim, o colonizador do colonizado, o original da cópia, entre outras relações de oposição. Comecei a estudar o tecnobrega sem saber se em algum momento conseguiria apreciá-lo, embora meus objetivos científicos não necessariamente implicassem em prazer de escuta musical. Imerso no trabalho de campo, no entanto, comecei a escutar outros "ecos sonoros" (...) [ZUMTHOR, 1997: 183-184] que emanam desta e de qualquer outra música. São justamente estes ecos que normalmente desprezamos, por graça ou azar de nossa escuta musical ocidentalizada que privilegia o fenômeno auditivo em si (...). Não é à toa que prefiro dormir ouvindo Bach do que acordar com a batida do funk. Por outro lado, a música soa, para além dela própria, o seu entorno. Lembrando Dell Hymes [2002], o som é social (...). Por que a supervalorização das músicas de "periferia" causa esse frisson todo? Ora... O Brasil vive supervalorizando as coisas, mesmo aquelas que mais tarde se confirmam como expressões culturais representativas do país. Os modismos então, nem se fale. Acredito piamente que o distanciamento/proximidade nos ajuda a ver qualidade naquilo que antes era visto como desdém (...). Mudam as opiniões, mudam as estéticas das músicas e também se reconfiguram os "limites da sensibilidade", contrapostamente àquilo que Burnett considerou (...). "Não posso levar a sério - de um ponto de vista formal, rigoroso, técnico uma música que nunca quis ser séria, que sempre foi mestre na auto-ironia" [trecho citado por Burnett no excerto anterior]. Volto à questão do "padrão" sobre a qual fizeste referência anteriormente. Acho-a limitante sob o ponto de vista da antropologia da música, considerando que a teoria musical é gestada exatamente onde a cultura é produzida. Por isso mesmo sabemos quando o tico-tico no fubá é tocado por um pianista estrangeiro que se embebeu em Mozart e Beethoven a vida inteira. A problemática dentro da análise musical ainda reside no fato de que se pensa a música a partir de referenciais únicos (etnocêntricos) que definem rigor e técnica. Estes conceitos são construídos, assim como o rigor e as técnicas composicionais eruditas do século XX já estão bem distantes do rigor e da técnica que emolduraram a música de Beethoven, entre outros. Se não nos dispusermos a entender a música não apenas no aspecto de sua estrutura, mas também considerando o seu entorno, fica bem fácil sustentar qualquer coisa dentro do comentado "padrão" analítico. Aliás, a grande dificuldade e ao mesmo tempo o grande fascínio do conhecimento musical é desenvolvermos, enquanto analistas, diferentes competências, tanto quanto devemos saber qual*

---

<sup>13</sup> Acessar o mesmo endereço na internet citado na nota de rodapé anterior.



*delas aproveitar ao se falar de brega, de tecnobrega, de Jovem Guarda, da música de Stravinsky, de Cage, de Schubert, de Dominginhos etc. Pode não parecer, mas minha posição é bem diferente do excessivo relativismo da pós-modernidade, em que parece ser pecado concluir qualquer idéia, já que tudo é possível. Não sou partidário da neutralidade; portanto, não poderia (e nem quero) boicotar o juízo de valor, especialmente em se tratando de um objeto estigmatizado. Também discordo quanto à "falta" de seriedade na música brega, embora esteja encarnada em sua performance e na recepção. É que a estética não se limita àquilo que ouvimos: o trabalho etnográfico que tenho realizado (...) me põe em contato com aquilo que está por detrás da música propriamente dita (...) [ARAÚJO, 1999], a exemplo dos processos produtivos que envolvem uma gramática musical e tecnológica que ainda me causa muito estranhamento (...).*

Até o ano de 2005, quando ingressei no primeiro semestre do curso de doutorado, ainda não havia imaginado poder estudar uma música tão distante da minha realidade, seja em função da trajetória que percorri como músico de formação erudita, seja também por ter crescido em um grupo sociocultural “pequeno-burguês” (GRIGNON & PASSERON, 1992: 140-141) atento a determinados padrões de como se vestir, o que apreciar musicalmente, que lugares freqüentar, com quem relacionar-se, que profissões e carreiras valorizar etc. A moda, através da qual estes e outros modelos se revelam, integra um conjunto de fatores que sublinham estilos de vida *a priori* drasticamente distintos, bem como implicam na adoção de categorias como chique, brega, elegante, fora de moda, cafona, obsoleto, daí em diante.

O estigma de “mau gosto” estético relacionado ao *brega* em nível nacional e, conseqüentemente, ao *tecnobrega* e outros congêneres locais, situa a pesquisa em um pressuposto de tempo-espço: de que tanto o *tecnobrega* quanto quaisquer sonoridades consideradas *brega* correspondem simultaneamente a músicas feitas para divertir classes populares nas periferias das cidades, e também a músicas fortemente rejeitadas por uma elite cultural intelectualizada que se concentra no centro – não apenas no centro da cidade, mas também no centro de um sistema global de pensamento hegemônico. Por outro lado, a pesquisa etnográfica aponta a existência de diferentes públicos/apreciadores desta música, assim como “festas de aparelhagem” já acontecem em outros espaços que não somente os das periferias de Belém. Ou ainda, bandas de *tecnobrega* saem da cidade para se apresentar em localidades do interior do Pará e noutros Estados brasileiros.

Contrastes como o que acabo de mencionar sugerem a esta pesquisa investir na revisão de certas essencialidades socioculturais, partindo de preâmbulos como a dicotomia centro *versus* periferia, até questões ligadas a um cosmopolitismo autônomo, global e desatrelado de regionalismos e identidades culturais específicas.

## 2.2 – MÚSICO *VERSUS* PESQUISADOR: O OLHAR SOBRE A CIDADE

A presença do pesquisador em campo, tanto quanto uma gama de negociações que podem garantir desde a sua entrada no espaço do Outro até diferentes níveis de inserção por ele alcançados, constituem aspectos basilares do que se entende por pesquisa etnográfica. Isto remonta a práticas e fundamentos metodológicos como o da observação-participante, a partir de Malinovsky, autor do clássico da Antropologia Funcionalista intitulado *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1976 [1922]), e atravessando paradigmas outros como o Estruturalismo lévi-straussiano e a Antropologia Interpretativa ou Hermenêutica apregoada por Clifford Geertz.

Desde que estabelecida como campo disciplinar, a Etnomusicologia vem lançando mão do legado epistemológico da Antropologia, tanto na constituição de marcos teóricos próprios quanto na concepção e desenvolvimento de específicos métodos e técnicas que assegurem o trato com o objeto sonoro, o fenômeno ou a cultura musical como um todo. Dentro de uma perspectiva pós-moderna, um exemplo cabível encontra-se na chamada “Etnomusicologia Virtual” (LYSLOFF, 2003: 24-27), segundo a qual pode realizar parte da etnografia sem que eu necessitasse estar em campo presencialmente.

Segundo o autor citado, uma etnografia musical *online* – feita através de um computador conectado à *internet* – caracteriza-se por habilidades musicais e lingüísticas específicas, envolvendo entrevistas, acesso a páginas de pesquisa, coletas de textos e de gravações de áudio [eu incluiria também os materiais audiovisuais], e ainda observação de diversos tipos de atividades musicais associadas. Nada muito diferente daquilo que convencionalmente é realizado em uma pesquisa de campo, a exemplo de procedimentos de documentação [etc.] e das

já citadas observação participante e entrevistas (Idem, *Ibidem*: 24), apesar de se valer de códigos e veículos diferenciados ou menos convencionais.

Dispor-me a seguir por esta vereda decorreu do surgimento de uma circunstância preliminar de trabalho de campo, ou melhor, da falta deste, numa fase da pesquisa em que eu já necessitava falar sobre o *tecnobrega* de dentro do seu universo de domínio, mesmo sem ainda poder materializar a minha presença nos espaços etnográficos de produção, *performance* e consumo desta música. Nessa altura, por volta de abril de 2005, recém havia me mudado para Porto Alegre e iniciava o primeiro semestre letivo do doutorado, portanto sem possibilidades de, naquele momento, viajar para Belém do Pará e testemunhar o *tecnobrega* a olhos e ouvidos nus – entrevistando *DJs*, produtores e cantores, observando participativamente as “festas de aparelhagem”, os ensaios de bandas e o trabalho dentro do estúdio, conversando com pessoas ligadas à música *brega* de um modo mais amplo (ou mesmo com quem a despreza), colhendo documentos, imagens e diferentes sonoridades, além do contato com uma “nova” gramática tecnológica diluída nos discursos sonoros propriamente ditos e nos dos atores sociais que integram a cena musical *brega* nas periferias de Belém.

A premência de estar em campo acabou fazendo com que eu entrasse na *internet* e começasse a procurar, com regularidade, por documentos, pessoas, lugares e quaisquer informações que pudessem ir me abrindo caminho para o “estranho” mundo da música *brega*. Dos vários achados profícuos nessa fase inicial da investigação, destaco a primeira personagem da cena musical *brega* com quem me comuniquei: o técnico de suporte (configuração e manutenção de *internet*) José Roberto da Costa Ferreira, administrador do domínio <[www.bregapop.com](http://www.bregapop.com)>.

Através das informações conseguidas com o Zé Roberto (como costume chamá-lo) e do acesso ao conteúdo do referido *site*, formei uma lista prévia de contatos *online* com nomes de diversos potenciais colaboradores de pesquisa, entre compositores, cantores, *DJs* e produtores musicais. E foi assim que comecei a trocar dados e informações com gente que só conheci pessoalmente meses mais tarde, quando então passei a também fazer “Etnomusicologia Presencial”.<sup>14</sup>

---

14 Utilizo a expressão “Etnomusicologia Presencial” apenas como contraste à idéia de “Etnomusicologia Virtual” proposta por Lysloff, sem quaisquer pretensões conceituais – o que seria

Quaisquer usuários de *internet* podem criar listas *online* de contatos, utilizando gratuitamente *softwares* baixados e instalados em seus computadores, normalmente denominados *messengers*. O *MSN Messenger*, bastante popular entre cantores, compositores, *DJs* e produtores musicais com quem dialoguei – presencial e/ou virtualmente –, constitui exemplo de uma dessas ferramentas destinadas ao trânsito de arquivos, conversas de áudio e audiovisuais, e ainda bate-papos via teclado (de onde se originou, na linguagem computacional, o verbo “teclar”, caracterizando ações imediatas de envio e recebimento de mensagens textuais entre dois ou mais indivíduos).

Em decorrência do fato de eu estar sendo integrado e também de estar me integrando a este espaço virtual de convivência (por outro lado, definitivamente real em termos de tempo e de interpessoalidade), fui intuindo sobre quem eu deveria procurar em Belém, aonde ir, ou mesmo que questões problematizar. Isto me levou a fazer uma agenda prévia de campo, que nesse estágio da pesquisa incluía basicamente estabelecer contato com produtores musicais, entre os quais o *DJ* Beto Metralha, que segundo o Zé Roberto seria a pessoa com quem eu primeiro deveria conversar. Acatei a sugestão do dono do *bregapop* e prossegui com o meu computador até achar quem eu procurava.

Navegando pela *Web*, encontrei um “diário de viagem” (VIANNA, 2005) falando sobre o *tecnobrega* e outras músicas que circulam em mercados considerados paralelos, além de indicações, notas jornalísticas, depoimentos e outras referências disponíveis para acesso livre abordando a estética *brega*, o gosto musical, ou ainda, a “falta” de gosto. Sem sair de casa, fui me inteirando a respeito dos locais onde acontecem as “festas de aparelhagem”, os *shows* das bandas, e ainda, onde estariam os produtores musicais de Belém que trabalham diretamente com o *tecnobrega*. Demorou pouco para que eu localizasse Metralha e em seguida o incluísse no meu *MSN*. Trocamos algumas mensagens textuais *online* e, após algumas sessões de conversas informais, combinamos um encontro presencial, mas que somente aconteceu meses à frente.

---

redundante no caso da Etnomusicologia, por ser esta uma área de conhecimento que classicamente possui como um de seus elementos constitutivos a presença do pesquisador em campo, de modo especial em se tratando de pesquisas etnográficas.

Em julho de 2005, logo que aportei naquela cidade para a realização da primeira incursão em campo, telefonei para cada um dos produtores musicais contatados via *internet* – incluindo Beto Metralha, coincidentemente o primeiro dos produtores com quem estive presencialmente. Avisei-lhes de que eu já havia chegado e reconfirmei com cada um as datas e os horários em que se dariam os encontros.

Do bairro de Val-de-Cans (área 8 do desenho a seguir), tomei uma condução e me dirigi até o Jurunas (área 18), onde fica a residência e o estúdio de Beto Metralha.

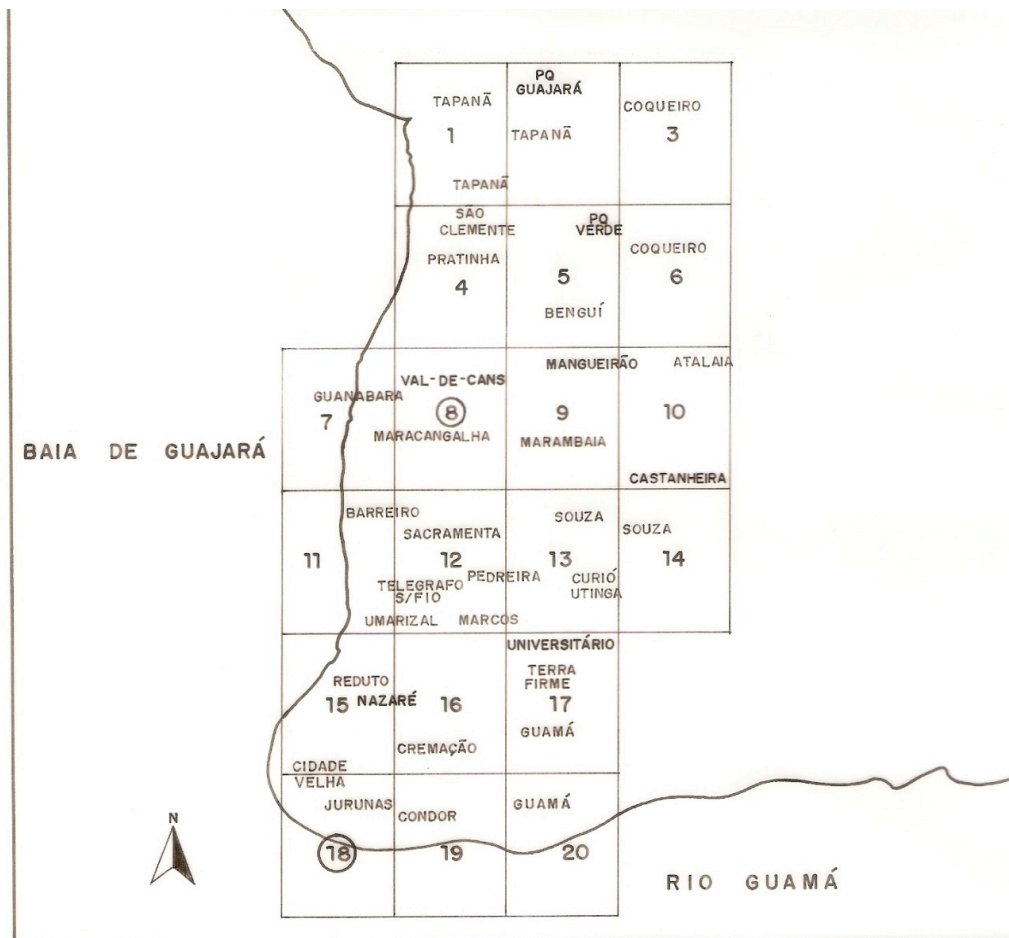


Imagem n° 2 – Contorno de Belém com bairros enquadrados em áreas numeradas <sup>15</sup>

<sup>15</sup> Desenho em tinta nanquim feito por José Bertuedes Monteiro (maio/2009).

No trajeto, diferentes paisagens físicas, humanas e sonoras foram me sugerindo – como eu imaginava – uma Belém contrastante, econômica, social e culturalmente. Por outro lado, e sem que eu esperasse, situações análogas se repetiam em quaisquer regiões da cidade, como se centro e periferia não constituíssem espaços conhecidamente inconciliáveis.

Atrelado a esta ambigüidade, percebi o Jurunas ressoando-me retumbantemente como um pedaço da cidade onde estas diferenças se encontravam e se misturavam com mais insistência, constituindo deste modo um espaço urbano de periferia em que problemas como estigma e cosmopolitismo poderiam ser (re) definidos e desdobrados.

Durante todo o tempo em que eu vivi em Belém – infância, adolescência e parte da idade adulta –, sempre olhei Jurunas de longe. Se não, simplesmente o encarava como um corredor por onde eu passava de um ponto da cidade para outro. Apesar disto, a paisagem jurunense a princípio jamais me causou estranheza, por um lado provavelmente porque este bairro se encontra próximo a locais que integraram o meu cotidiano em algum momento, tais como o antigo moradio dos meus avós – localizado na divisa entre o Jurunas e bairro de Batista Campos,<sup>16</sup> –, a escola onde treinei judô, a de inglês e a de música; ou ainda, por outro, em razão de eu talvez não ter querido encarar os aspectos do Jurunas que me incomodariam e me fariam não esquecer de que o estrangeiro ali sou eu.

Enquanto eu enxergava Batista Campos de baixo para cima, dada a grande quantidade de edifícios concentrados naquela área (característica esta que identifica os bairros pertencentes ao centro de Belém, à exceção do centro histórico da cidade, onde predominam residências de até no máximo três andares – térreo, primeiro andar e pavimento superior), eu via o Jurunas exatamente do modo oposto, isto é, de cima para baixo, tentando contar, do quinto andar dos meus avós, quantos eram os telhados das casas.

Do quinto andar dos meus avós, especialmente se de dentro de seu apartamento, eu poderia falar genericamente sobre quem são os moradores de

---

<sup>16</sup> Batista Campos faz limite com os bairros centrais da Cidade Velha e Nazaré (área 15 do desenho anterior), assim como divide fronteiras com mais duas zonas periféricas além do Jurunas: a Cremação (área 16) e a Condor (área 19).

Batista Campos, de Nazaré, do Umarizal <sup>17</sup> etc. (todos bairros “nobres” e centrais), quais as condições de vida dessas pessoas, seus lazeres e ofícios, os discursos que possuem sobre gosto musical, seus níveis de escolaridade, as maneiras de se vestirem, como fazem uso das palavras e dos gestos, de que forma tratam as pessoas, quais os seus valores, daí em diante. Isto porque estes mesmos moradores, de modo geral, pertenceriam a uma realidade sociocultural bem mais próxima de mim, se comparados aos que vivem sob os tetos jurunenses.

Noutros termos, a citada idéia genérica carrega consigo um modelo de binarismos marcadamente presente no discurso das pessoas – estejam elas em quaisquer das duas extremidades neste modelo –, das instituições e das relações de poder que atuam nas sociedades, onde o Primeiro Mundo corresponderia a uma realidade, e o Terceiro, a outra completamente diferente. Da mesma maneira, os pobres estariam separados dos ricos, o centro não cruzaria com a periferia, a música erudita não dialogaria com os gêneros ditos populares, a “boa música” contrastaria com a música de “mau gosto”, o elegante rivalizaria com o grotesco, entre outros.

Formalmente, estive na casa de Beto Metralha três vezes; outras tantas, posteriormente, no local onde mora Gabi Amarantos (também no Jurunas), que conheci por intermédio daquele produtor musical. Andarilhar pelo Jurunas e conversar com gente dali tornou-se uma atividade bastante regular durante as minhas idas a campo, a ponto de eu ir percebendo sua dinâmica, seus contrastes, suas regularidades, me sentindo estranho e ao mesmo tempo identificado com sua paisagem e estilo de vida.

Independente do nível de imersão do pesquisador em campo, e considerando certas responsabilidades éticas que não devem ser por ele menosprezadas, sua inelutável condição de *outsider* o conduz ao entendimento do universo do Outro enquanto um terreno idealisticamente desconhecido. Contudo, a pesquisa, a reflexão e o convívio intercultural operam na recriação do que os olhos vêem, os ouvidos escutam e o coração sente, explorando níveis de pertencimento a serem negociados e efetivamente alcançados, assim como reagrupando amálgamas soltos em sua trajetória individual que o distanciam de outras realidades que não a sua

---

<sup>17</sup> Assim como Batista Campos e outros bairros de Belém, o Umarizal também se avizinha a periferias e centros ao mesmo tempo, a exemplo do Telégrafo (áreas 11 e 12 do desenho anterior) e do Reduto (área 15), respectivamente.

própria, por preconceito, por obediência a normas societárias e/ou por puro desconhecimento. Retomando a metáfora, foi desta maneira que me vi apto a descer de elevador do quinto andar do prédio dos meus avós, caminhar à esquerda pela Travessa dos Tupinambás, adentrar o Jurunas, ver quem e o que está abrigado sob os telhados das casas, e ainda desbravar o que falta; e sempre faltará.

Em *Os estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, Elias e Scotson (2000) retratam apropriadamente a guerra de foices entre comunidades que se julgavam diferentes uma da outra, mas que, na verdade, poderiam ser consideradas bastante próximas, se deixadas de lado categorias analíticas socioculturais omni-explicativas em favor da observação de seus estilos de vida. Ainda que não esteja nos planos deste trabalho compreender o potencial de homogeneidade existente em grupos tidos como distantes um do outro, vale considerar algumas conclusões a que chegaram os autores, tais como a supervalorização da diferença, que no plano das relações sociais faz brotar de modo recíproco estereótipos e preconceitos. Daí eu considerar a entrada do pesquisador no ambiente da produção do *tecnobrega* como um rompimento de barreiras socioculturais, tema ao qual me dedico no presente capítulo.

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 idéias, fazem escambo, sentam-se às portas das suas residências para ver o movimento ou para jogar conversa fora.

Por razões ligadas mais à manutenção de um *status* social do que por qualquer outro motivo, pessoas de classe média não escolheriam o Jurunas para morar, embora comprem em feiras dali o seu peixe de água doce, a sua farinha de mandioca, o açáí, entre outros produtos regionais que geralmente possuem



qualidade inferior nos supermercados; embora também saibam que os valores imobiliários do Jurunas são mais baixos que os do centro, apesar dele praticamente dividir “quintal” com a Cidade Velha e com Batista Campos; ou ainda, levando em conta que parte do Jurunas pode oferecer uma estrutura de bairro também encontrada no centro. Contudo e apesar disto, a presença da classe média no Jurunas, tanto de população flutuante quanto de residentes, constitui um elemento marcante desta periferia, conferindo-lhe diversidade e sublinhando a prerrogativa de que condição social e situação econômica não constituem variáveis diretamente proporcionais. No caso da classe média, por exemplo, insuficiência de dinheiro não implica, de modo absoluto, em decréscimo de padrão de vida. Quer dizer, apesar das decorrências práticas da escassez de capital, estratégias de manutenção daquele *status* são criadas e postas em prática.

Como em vários outros bairros de Belém, carros-som trafegam pelas ruas do Jurunas anunciando festas populares, apresentações de bandas, promoções e liquidações em lojas e mercados, entre outras propagandas previamente gravadas ou transmitidas em tempo real. Em algumas vias há caixas de som presas em postes de iluminação pública, através das quais os transeuntes se informam e também se deleitam ouvindo *brega*, *tecnobrega* e outras músicas. Ambas as práticas são comuns em partes de bairros de Belém onde o fluxo de pessoas é normalmente mais intenso do que o de veículos automotivos.

Muito embora eu não pretenda dissertar sobre o que caracteriza um jurunense de um modo mais abrangente, quero comentar, porém, sobre um tipo de pertencimento que gira em torno das sonoridades que emanam daquele bairro e das pessoas dali que fazem música. Ao fim e ao cabo, falar disto é também poder refletir sobre a lógica da produção musical, ou mais amplamente, tentar compreender um sistema nativo de pensamento estético, resumido e alargado não apenas na produção, mas na idéia do senso comum de um estilo de vida estandardizado como de periferia, ligado às pessoas pobres, sem instrução e dotadas de uma deplorável sensibilidade musical.

Ser jurunense é, entre outras coisas, estar junto de um celeiro de músicos e músicas, passando pelo cantador de *carimbó* (GUERREIRO DO AMARAL, 2003, 2005; MACIEL, 1983) Mestre Verequete, pela Escola de Samba *Rancho Não Posso*

*Me Amofiná* (RODRIGUES, 2006), além de Gabi Amarantos, Beto Metralha e outros sons e personagens de uma paisagem sonora múltipla; é como ser mangueirense no Rio de Janeiro, ainda que não exista em Belém uma Escola de Samba como a *Estação Primeira de Mangueira* – que me parece ter sido escolhida como a “menina dos olhos” de todo o brasileiro que gosta de *samba-enredo* –, ou porque o Jurunas está às margens de um rio e não aos pés de um morro; é pertencer a um lugar que “tem uma diversidade musical maravilhosa”,<sup>18</sup> nas orgulhosas palavras de Gabi, nascida e criada naquele bairro; é ainda não querer estar em outro lugar, mesmo em se podendo estar.

Os encontros com Beto Metralha significaram para esta pesquisa uma sucessão de primeiras experiências. Não apenas o fato de ter sido ele a primeira personagem desta cena musical com quem eu estive presencialmente, foi em sua casa que, pela primeira vez, vi-me diante de um estúdio de gravação. Foi ali também que eu presenciei, com total perplexidade, a criação sonora através do computador e não a partir de instrumentos musicais.

No rol dessas vivências iniciais, destaco um trecho que escrevi do diário de campo decorrente do primeiro encontro que tive com Beto Metralha, ocasião em que escutei do produtor a primeira referência empírica à questão do estigma ligado ao *brega*, de cuja incisividade foi definitiva para que eu decidisse investir neste tema como uma das preocupações centrais da pesquisa:

*Agradei-lhe a disponibilidade em receber-me naquele momento, pedi-lhe autorização para fazer algumas anotações e comecei a falar sobre a pesquisa que eu estava alinhavando. Antes que engrenássemos uma conversa, porém, dois fatos ocorreram. Primeiramente, Metralha pediu a uma moça que me servisse daquilo que fosse de minha preferência, entre água, refrigerante ou suco. Aceitei o refrigerante. Após este momento de cordialidade, o produtor comentou sobre uma matéria “sensacionalista” veiculada em uma importante revista de circulação nacional<sup>19</sup> menosprezando o gênero brega. Mergulhado em constrangimento, disse-lhe que eu havia tomado conhecimento do fato dias antes e que o lamentava profundamente. Explicitamente, Metralha demonstrou receio de que o nosso contato pudesse também ser usado como um instrumento detrator do tecnobrega e das pessoas envolvidas em sua produção*

---

18 Excerto de entrevista (02/02/2006).

19 Deixo omitidas as identidades da revista e de quem escreveu a matéria.

(...). *Por ter lido a matéria na íntegra e principalmente por considerar a tendenciosidade de seu conteúdo, aproveitei a deixa do produtor e o provoquei para continuarmos a conversa em torno da ética jornalística. Ademais, fui criando ao longo do diálogo algumas oportunidades de fala, em que eu procurei lhe deixar o máximo possível convencido de que esta pesquisa resultaria em um trabalho científico de cunho acadêmico, e para o qual o componente ético deveria inexoravelmente ser preservado (...).*

Ao longo da interação com Beto Metralha, a meu ver cada vez mais proficiente e estreita, cheguei a pensar que com ele eu faria a etnografia dentro do estúdio. Aconteceu que, tão-logo chegara o momento de eu lhe propor um convívio mais freqüente deste pesquisador no dia-a-dia do estúdio – efetivamente acompanhando o processo de criação musical –, fui surpreendido com a notícia de que Metralha deixaria de trabalhar como produtor musical e passaria para o ramo da produção audiovisual, atendendo a uma demanda cada vez mais presente de se veicular na TV aberta anúncios de festas populares, incluindo as de *tecnobrega*.

Levando em conta que o trabalho de Beto Metralha com vídeo-produção implicou em ele previamente tomar conhecimento da agenda local das festas brega, comumente lhe telefonava ou lhe passava mensagens pela *internet*, com o intuito de saber qual a programação da semana, entre “festas de aparelhagem”, *shows* de bandas de *brega* e de *tecnobrega*, eventos para fins específicos – lançamento de *DVDs* de bandas, de cantores ou de “aparelhagens”, por exemplo – etc. Além do mais, por sua reconhecida reputação entre os profissionais do *brega* em Belém, Metralha se tornou para mim uma espécie de cartão de visita, em especial quando dos contatos preliminares que eu precisava fazer com possíveis novos colaboradores. Deste modo cheguei à Gabi Amarantos, e, por conseguinte, à *Tecnoshow* e ao produtor musical e guitarrista da banda Jhon Kleber.

Ao conversar com a cantora Gabi Amarantos pela primeira vez, ainda por telefone, disse-lhe antes de qualquer outra coisa que a indicação para procurá-la havia sido feita pelo *DJ* Beto Metralha. Bastou isto para que a artista aceitasse me receber em sua casa, local este que se transformou em um dos pontos mais importantes dos meus itinerários de pesquisa.

### 2.3 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA DE “MAU GOSTO”

“O julgamento é a explicação, a explicação é o julgamento”. Deste modo se refere o sociólogo Simon Frith (2004: 19-20) à música “ruim” como um construto social e não da ordem do som.

Como uma luva que se ajusta à mão perfeitamente, a afirmativa do autor traz à tona uma questão problemática do campo da Etnomusicologia contemporânea e das pesquisas musicais de um modo geral, que consiste no desinteresse acadêmico pelas expressões culturais consideradas “degradadas”, de “mau gosto” estético, entre outros adjetivos da ordem do desprezo e do desabono (ARAÚJO, 1987, 1988, 1999, 2007; TAYLOR, 2004; WASHBURNE, 2004).

Talvez pelo receio de que o campo disciplinar se banalize, ou mesmo se trivialize, os motivos pelos quais não se investiga sobre estas expressões podem ser vários, dentre os quais a estandardização de modelos de produção para a música popular, a valorização da imitação em vez da criatividade, o autodidatismo e não o conhecimento técnico-musical formal das personagens implicadas, interações com contextos imorais – a exemplo da criminalidade, do sexo e da violência – e com uma série de experiências mundanas que não existem para, ou pelo menos não se coadunam à tradição acadêmica (FRITH, 2004; WASHBURNE & DERNO, 2004). Apesar disto, as músicas existem, representam contextos variados e atuam na transformação destes mesmos contextos.

O fato de as músicas existirem, mas também, por algum motivo, não existirem diante de quem pode percebê-las e compreendê-las para além do som propriamente dito, leva a Etnomusicologia a se confrontar epistemológica, teórica, ética e metodologicamente com dois mundos aparentemente distintos: em um deles residem o cânone, o “exótico”, a música “pura” e a arte “maior”, e no outro, o heterogêneo, o ordinário, as apropriações mercadológicas e a arte de “baixo calção”. Na introdução da coletânea de artigos sobre músicas “vãs” intitulada *Bad Music: The Music We Love to Hate* (2004), Christopher Washburne e Maiken Derno chegam a estes mundos com base em referências sobre práticas de musicólogos e etnomusicólogos ao longo do século XX.

No início dos anos 1900, etnomusicólogos empenhavam-se na observação de comunidades isoladas, enquanto que musicólogos praticavam arqueologia buscando desenterrar preciosidades musicais esquecidas no tempo-espaço. Em seguida, aqueles primeiros passaram a pesquisar também em ambientes urbanos, procurando por espaços de sub-culturas. Já os últimos se devotaram à reconstrução de narrativas históricas gestadas no ventre da civilização Ocidental (Idem, *Ibidem*: 3-4).

Mais tarde, tanto etnomusicólogos quanto musicólogos se dedicaram à constituição de valores compartilhados nos seus respectivos campos do saber. No entanto, dissidentes interessados na separação definitiva entre expressões “superiores” e “inferiores” passaram a lançar mão de políticas canônicas para pôr em prática projetos tais como identificar de obras-primas, valorizar *performers* e músicos virtuosos, encontrar preciosidades culturais, reconhecer eventos tradicionais, assentar novas tendências etc. Meio ao cânone, porém, flutuavam resíduos de músicas e artistas considerados medíocres, e, por conseguinte, impróprios para serem estudados (Idem, *Ibidem*: 3-4).

Ao discorrer sobre a música *brega* no ensaio *O fruto do nosso amor* (2007), Samuel Araújo evidencia questões de abordagem da canção que eu entendo incidirem exatamente sobre dilemas que localizam o pesquisador em uma zona de fricção da tradição do campo disciplinar com novos desafios oriundos de uma música sobre a qual ainda se precisa produzir conhecimento (TAYLOR, 2004: 99).

Baseado no interesse convencional dos etnomusicólogos pelo exotismo impresso nas expressões culturais e não pela observação de ocorrências mundanas que se transformam através da exploração do homem, Araújo (2007: 167-168) ressalta a dificuldade da Etnomusicologia em lidar com algumas questões que emergem da análise da canção, dentre as quais: 1) considerando um reduzido número de fórmulas universais sobre as quais se erigem variadas combinações, de que maneira seria possível justificar o desprezo pela repetição? 2) de que modo declinar de um exame diligente da canção, já que o *brega* não se materializaria como música séria? 3) quais instrumentos analíticos serviriam ao pré-julgamento de artistas considerados não-criativos? 4) como analisar um fenômeno musical recheado de clichês? 5) como produzir conhecimento a partir de uma musicologia

repleta de fetichismos simbólicos e de mercado? 6) como lidar com o fato de as letras das músicas não representarem o “fascínio pela magia do texto e da palavra” (Ibidem: 168).

O exemplo empírico de Araújo foi a canção romântica *O fruto do nosso amor* (que deu nome ao texto do autor, e é também conhecida pelo título *Amor perfeito*), de Amado Batista, um ícone do *brega* que se tornou sucesso de vendas no Brasil (CABRERA, 2007: 18-19). Apesar disto, e pelo menos até o contexto da Redemocratização em meados da década de 1980 (ARAÚJO, 2007: 172), o *brega* nacional vivenciou a condição ambígua de expressão musical popular que, ao mesmo tempo, carregou o desprezo da mídia e experimentou grande repercussão social (Idem, Ibidem: 163). Já na segunda metade dos anos oitenta, porém, não apenas “o ‘fenômeno brega’ passou a receber atenção sem precedentes em mídias de circulação nacional” (Idem, Ibidem: 172), como também o referido autor produziu alguns de uma série trabalhos abordando a música *brega* no Brasil, a começar por sua dissertação de mestrado (comentada no capítulo anterior).

Não coincidentemente, os anos oitenta também foram fecundos para o *brega* regional, na medida em que artistas receberam, respectivamente, suporte maciço de rádios locais e gravadoras nacionais na divulgação de músicas e na produção de discos (NEVES, 2005).

No artigo intitulado *What is Bad Music* (2004), Simon Frith explora caminhos para argumentar sobre músicas consideradas boas e ruins. Sua abordagem parte de dois pressupostos: um ligado ao rótulo de “mau gosto” em si e outro relacionado à sua aplicação como conceito.

No que diz respeito ao primeiro pressuposto, o fato de uma música ser simplesmente considerada ridícula instaura uma lacuna entre aquilo que os artistas pensam estar realizando e o que eles de fato realizam. Em outras palavras, enquanto de um lado se encontram as práticas e o fazer musical como um todo, o outro lado está representado pela audiência e pela crítica. Já no que concerne ao segundo pressuposto, o autor entende que, embora a música “ruim” signifique um construto de ordem social, ela também consiste em importante conceito para a construção da noção de gosto musical e para a estética. Em suas palavras, “minha

questão, resumidamente, não está no que é música ruim [sem aspas], mas no que é ‘música ruim’ [com aspas]?” (Idem, *Ibidem*: 19).

Com base nestas proposições vou considerar três grandes questões, que para mim sintetizam o pensamento do autor: o julgamento em si, as suas justificativas e as suas motivações.

Em relação ao julgamento em si, a explicação a respeito de uma música ser “ruim” em vez de “boa” corresponde a nada mais que o próprio julgamento sobre o som (Idem, *Ibidem*: 19), que por sua vez consiste em uma ação almejadamente fundada no gosto musical. No entanto, a construção do gosto musical envolve circunstâncias que extravasam do campo sonoro para as relações sociais e culturais. Por este motivo então, as explicações (justificativas?) a respeito da música “ruim” estão ligadas a questões sociológicas, mesmo quando o julgamento é feito por alguém que presumidamente pode falar sobre música de outro lugar que não o do senso comum. Nas palavras do autor, “o que acontece, em outras palavras, é um julgamento deslocado: ‘música ruim’ descreve um sistema perverso de produção (...) [ligado à exposição midiática, à comercialização e a um padrão capitalista global para a criação musical na contemporaneidade] ou um mau comportamento” (Idem, *Ibidem*: 20).

A segunda questão repousa em três razões pelas quais uma música é considerada “ruim” (Idem, *Ibidem*: 28-29): “inautenticidade” [característica da música que a faz descambar para o formato comercial, que por sua vez corresponderia ao falseamento do som “original”], “mau gosto” (refletindo toda sorte de julgamentos) e “estupidez” (um termo não-utilizado com frequência na crítica profissional, apesar de estar presente comumente no discurso popular).

A terceira diz respeito às motivações para o julgamento, e sobre as quais emergem dois temas interligados: a intenção e a expectativa (Idem, *Ibidem*: 30). A intenção se refere à apresentação de argumentos musicais (ligados à produção e ao resultado sonoro) quando do julgamento das motivações dos músicos. No caso da música “ruim”, o que se ouve resultaria de uma atitude perniciososa. A expectativa, por seu turno, leva em conta não apenas o julgamento das intenções dos artistas, mas também a escuta musical relacionada àquilo que a música deveria ou poderia ser.

A condição existencial da música considerada “ruim” está apoiada na existência de outra música, esta julgada como “boa” (FRITH, 2004: 17; OAKES, 2004: 62). Para o esteta, crítico musical e etnomusicólogo Jason Lee Oakes, não é tarefa fácil entender e conceituar a chamada “boa música”. Sua definição está calcada em uma carência ou ausência, o que em outras palavras quer dizer que a música é “boa” tão-somente porque ela não é “ruim”. As fronteiras que definem o que seria a “boa música” se referem àquilo que ela exclui e não àquilo que ela possui, isto é, àquilo que ela rejeita nos Outros (OAKES, 2004: 62).

Ao contrário do pouco interesse de críticos e observadores em discutir sobre e explicar o porquê de uma música ser “boa” [e, exatamente por ser “boa”, ela não corre o risco de ser problematizada], o discurso sobre a música “ruim” é sempre mais presente, mais abundante, mais fácil de ser feito e também mais divertido (Idem, Ibidem: 62). Afinal de contas, e ironicamente, a música “ruim” não poderia ser levada tão a sério quanto a música “boa”.

A categoria “música ruim” é produzida na interação entre o discurso e o som musical, apesar de o autor deixar claro que, para qualquer *outsider*, as referências a ela jamais brotam do som propriamente dito. Nas palavras do autor em questão (Ibidem: 62-63),

*Se isto [a música “ruim”] não pode ser compreendido fora das matrizes sociais e lingüísticas nas quais opera, qualquer avaliação sobre a ‘música ruim’ deve considerar questões como quem supostamente produz e escuta a música ruim, como pessoas conversam sobre e performatizam a música ruim, e por que e por quem a música é rotulada de ‘ruim’.*

As observações do autor decorrem de uma pesquisa de campo realizada em um *show* do *Loser’s Lounge* (traduzindo na língua portuguesa, *Recinto dos Perdedores*), um evento bimensal sediado na cidade de Nova Iorque no qual talentos locais se apresentam em tributo a grandes nomes da música *pop* do passado. Nesta ocasião, a diversidade de faixas etárias e gostos musicais deram o tom ao aspecto heterogêneo da audiência, ainda que, por outro lado, esta última também tenha demonstrado mais homogeneidade em termos raciais e de classes



sociais – incluindo pessoas brancas, de classe média e “educados” (Idem, *Ibidem*: 63-65).

Não importando tendências individuais, a chamada *pop music* tem sido notada freqüentemente como uma música “tola”, seja pela imagem que o artista transmite ao público, ou pelo fato de que a arte criadora envolve elementos de tecnologia [que, de um ponto de vista mais ortodoxo, implica dizer que a música é “ruim” ou de “segunda ordem”] (Idem, *Ibidem*: 70).

O clichê é tão evidente em relação a certos artefatos culturais tidos como desabonadores da arte, a ponto de se poder dizer que as músicas são “tão ruins que acabam sendo boas” (Idem, *Ibidem*: 70). Portanto, entendo que, justamente por serem “boas” (mesmo sendo “ruins”), as músicas não deixam de ser apreciadas. Noutra extremo, é comum também se dizer que a música *pop* é “tão boa que acaba sendo ruim” (Idem, *Ibidem*: 70), dada uma desordem [estética] abundante (calculada, todavia) que, mesmo assim, invade o território do gosto “refinado”.

Sobre a relação entre “refinamento” e “mau gosto”, Oakes (*Ibidem*: 70) considera que:

*Não é coincidência que o refinamento signifique literalmente a remoção de impurezas de alguma coisa através de um processo de apuramento [no sentido de cortar o que é inadequado] e polimento. A pureza da cultura refinada, então, serve para mascarar a desordem e o esforço que subjazem à sua própria produção. O mau gosto, por sua vez, é grotesco, isto é, exhibe ‘uma tendência em direção ao excesso, à abundância’, o que não evita paradoxo, ambivalência e mistura’.*

Entre o “elegante” o “desalinhado”, a diferença reside unicamente no fato de que, na chamada “música ruim”, demonstrações sem rodeios (desmascaradas) do esforço e do cálculo na produção musical lhe trazem como consequência a atribuição do rótulo do “mau gosto”, através do qual são taxadas de inautênticas, artificiais (Idem, *Ibidem*: 70), entre outras adjetivações. Exemplo desta questão dá-se no capítulo seguinte, onde eu acompanho a produção em estúdio do *tecnobrega*, e

também, para a qual eu considero como elemento de tensão a trajetória de um produtor musical abrangendo diversidade em termos de gosto musical.

Não se pode perder de vista que a questão do julgamento estético sobre a música “degradada” se encontra inexoravelmente relacionada a agenciamentos individuais e sociais, ao mesmo tempo em que o rótulo desabonador é “negociado coletivamente [e] experienciado por uma maioria de ouvintes como alguma coisa intuitiva e imediata” (Idem, *Ibidem*: 81). “Tanto quanto indicam gosto pessoal, o bom e o mau indicam *modos diferentes* de percepção” (Idem, *Ibidem*: 80-81).

### 3 – DOS ESTÚDIOS DE *TECNOBREGA*...

Tomando como base a produção musical do *tecnobrega* em estúdios, este capítulo se divide em três etapas: primeiramente, eu abordo a relação entre as “metamídias” (VIANNA, 2003) e a construção/desconstrução da noção de música de e para a periferia; em seguida, teço considerações sobre a “trajetória individual” (VELHO, 1994) de um produtor e aspectos do cotidiano laboral nesses espaços específicos, enfatizando a conexão entre o tempo real em que se produz um *hit* e o tempo ligado ao ser e à ação cosmopolita que direciona o trabalho desses profissionais; por fim, descrevo a produção sonora propriamente dita por meio de procedimentos e mecanismos tecnológico-computacionais como a mixagem e a masterização.

Em diferentes campos da produção cultural, incluindo a música e outras expressões artísticas, fala-se de uma crise de dimensões planetárias que vem se intensificando, juntamente com o fenômeno do surgimento de novas mídias e tecnologias substituindo, incrementando, ou mesmo aniquilando esquemas estéticos e técnicos tradicionais de criação, divulgação e consumo. Trata-se de uma crise na indústria da cultura, que por um lado explicita situações como a proliferação de artistas e produtos artísticos variados nos quatro cantos do mundo, mas que por outro assiste a uma demanda global centralizadora que se assenta no reducionismo das diversidades locais, ou ainda, na valorização de auspiciosas fórmulas prontas canalizadas à produção cosmopolita que me parecem conquistar posições de destaque num mercado de homogeneidades em que houve retração da “diversidade dos produtos distribuídos e [se] passou a investir, cada vez mais, em menos artistas” (LEMOS & CASTRO, 2008: 19).

A dinâmica contemporânea das relações de mercado praticadas pela indústria da cultura revela o contraste existente entre a rápida e excessiva difusão de informações e a dificuldade em absorvê-las em um tempo social efêmero, onde ídolos fugazes são criados [e destruídos] em dimensão global (VALENTE, 2003: 20-

21). Neste sentido, tem-se investido a olhos vistos em mecanismos outros que possam dirimir modelos que, ao longo do tempo e das transformações das civilizações, teriam se tornado pouco eficazes. Daí o surgimento dos *softwares* para transmissão de dados em tempo real, dos *sítes* alimentados colaborativamente, das empresas virtuais para venda de produtos e serviços, dos acervos digitais, entre outros exemplos.

No campo da música, uma importante virada paradigmática deu-se com a possibilidade de se criar arquivos sonoros em formato digital para difusão e comercialização através da *internet*, o que no caso do *tecnobrega* se tornou uma prática essencial. Deste modo, músicas que não percorrem a grande mídia – a maioria delas – têm a chance de serem divulgadas e consumidas em nichos culturais diversos, assim como podem circular em redes mais abrangentes. Este tem sido o “projeto” (VELHO, 1994) maior no âmbito da produção do *tecnobrega*, apesar de esta música ser concebida dentro de um sistema mercadológico limitado às periferias de Belém e ser destinada em primeiro lugar a pessoas e classes menos favorecidas, social, econômica e culturalmente, tais como as empregadas domésticas de Dusek citadas no primeiro capítulo deste trabalho.

O *tecnobrega* apresenta-se como uma espécie de resposta à referida crise da indústria cultural, de um lado resistindo ao monopólio absoluto das gravadoras e outras mídias consideradas convencionais através de um modelo próprio de produção, circulação e recepção musicais, e de outro desconstruindo este mesmo modelo, conceitualmente e em termos das práticas musicais, artísticas e culturais cotidianas na “aparelhagem”, na banda e no estúdio.

Para além de estéticas e técnicas tidas como desviadas de hábitos ou costumes hegemônicos ligados à questão do gosto musical – quer dizer, no sentido de a música ser de “má qualidade”, de acordo com padrões de rigor e forma na análise musical Ocidental –, o produtor musical, assim como o *DJ* de “aparelhagem” e os artistas de banda, lidam direta ou indiretamente com processos culturais entrecruzados no tempo-espaço de histórias sociais, trajetórias individuais, mecanismos comerciais considerados alternativos e projetos coletivos que desafiam a “ordem”. Na mediação destes processos se encontram as mídias e as tecnologias, através das quais, ao mesmo tempo e de modo ambíguo, o *tecnobrega* figura tanto

como música “irregular” quanto é reconduzido a um universo estético e identitário global.

No trabalho intitulado *A Riddle Wrapped in a Mystery: Transnational Music Sampling and Enigma's "Return to Innocence"* (2003) Timothy Taylor considera que, do modo como o fenômeno da globalização vem atualmente sendo discutido e teorizado, não é mais possível abordá-lo sem se levar em conta a atuação das tecnologias digitais no trânsito de informações. Mais especificamente, o artigo decorre de um estudo de caso em que são examinados os caminhos por onde a música de grupos étnicos da Tailândia se movimenta ao redor do planeta. Buscando compreender quais são estes caminhos e de que maneira se apresenta no mundo globalizado, Taylor recorre aos panoramas globais de Appadurai (1999) para conceituar o que denomina “infoscapes”, uma instância de comunicação intercultural que contém em si, via computador, *internet* ou outras tecnologias digitais, panoramas técnicos, ideológicos, étnicos, midiáticos e financeiros (TAYLOR, 2003: 64).

A discussão gira em torno da violação ou não dos direitos humanos das comunidades tradicionais tailandesas cujas expressões musicais são re-apropriadas na França, em circunstâncias como a da produção de concertos e também de um CD denominado *Polyphonies Vocales des Aborigènes de Taïwan*. Do ponto de vista nativo, na medida em que se desrespeitariam esses direitos, a “verdade” inerente à cultura tradicional seria substituída por uma representação de verdade em contextos culturais globais onde a música pode ser misturada com sonoridades *pop* (Idem, *Ibidem*: 69).

Assim como Appadurai, Taylor concebe o intercâmbio entre diferentes culturas partindo de movimentos de desterritorialização, a exemplo do cosmopolita viajante que se depara com a cultura do Outro na terra do Outro. No caso da pesquisa com o *tecnobrega* e numa perspectiva diferente, procuro enfatizar músicos populares que não precisaram sair de casa para criarem músicas nos moldes contemporâneos da produção Ocidental, através do computador, por exemplo. Por outro lado, todavia, admito que a questão da desterritorialização do *tecnobrega* deva ser considerada de certo modo, na medida em que os agenciamentos desta música vêm crescendo e se diversificando, além das rápidas mudanças estéticas do

*tecnobrega* decorrentes do objetivo de os produtores manterem um *update* sonoro, e também, de que a música potencialize a conquista de novos públicos e mercados consumidores.

Sobre a mudança cultural na música aborígine, Taylor comenta sobre a relação de ambigüidade existente entre o comportamento musical contemporâneo – a exemplo de processos como a mixagem e o *sampling* – e o preço a ser pago por assumir-se “primitivo”. Noutras palavras, 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 (Idem, *Ibidem*: 73). Entretanto, em razão do nítido apelo tecnológico relacionado ao *tecnobrega*, o preço a ser pago deve recair menos na sua “pureza” e bem mais no estigma que o relega à condição de música subalterna, mesmo sendo produzido dentro de parâmetros estéticos contemporâneos de criação musical, ou ainda, mesmo sendo os produtores fiéis depositários de um espírito musical cosmopolita.

Ao abordar o *zouk*, gênero musical popular caribenho, Jocelyne Guilbault (1993: 12-17) faz referência a diferentes mídias atuantes no projeto de popularização desta música nas Antilhas, tais como a imprensa e as rádios difusoras, sendo que nas ilhas francesas desenvolveram-se marginalmente ou dentro de um circuito não-convencional. A autora estabelece de que maneira uma música popular de massa desenrola-se, e como tem sido recebida e apreciada por distintas populações após recriações, transformações e apropriações musicais locais e globais. Ao estudar a relação global/local na popularidade do *zouk*, a autora examina e compara diferentes juízos de valor sobre música, compreende como cada julgamento articula experiências históricas, sociais, políticas, econômicas e estéticas, e demonstra através da música a dinâmica destas experiências.

Embora o enfoque da autora incida sobre questões de identidade em relação a aspectos que circundam a popularidade internacional do *zouk*, seu trabalho trata de assuntos que se revelam centrais na pesquisa com o *tecnobrega*, dentre os quais o papel das mídias na formação e no estabelecimento de um sistema alternativo de circulação e consumo musicais, um tipo de desenvolvimento cultural considerado marginal, através do qual discuto sobre o exercício dialético de debilidade e poder

entre quem carrega a marca do estigma de ser *brega* e quem o agencia, e ainda, no que diz respeito à música em si e ao discurso dos produtores musicais sobre o *tecnobrega*, as incorporações que dão contorno à noção de cosmopolitismo.

As pesquisas de Guilbault envolvem o estudo de práticas musicais – dentre elas a *soca* e o *calipso* – em conexão com as tecnologias e as relações de poder que as emolduram. Todos os seus projetos combinam políticas estéticas com a construção de subjetividades e temas nacionais.

No campo das etnografias realizadas em estúdios de gravação, Louise Meintjes (2005) estuda os mecanismos de elaboração sonora da identidade zulu durante a gravação de um disco destinado aos mercados internacionais e regionais. Baseado no capítulo “Performing Zuluness” de seu livro *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio* (2003), o trabalho em questão explora a preocupação da autora em relação à tarefa de compreender a “eficácia não-verbal de sons e gestos que têm participação importante na produção da diferença” através da mudança musical (MEINTJES, 2005: 72).

O sentimento de zuluidade, defendido por um produtor musical negro sul-africano (West Nkosi) que resolveu fazer um arranjo de uma música tradicional (*ngoma*) de sua região de origem para lançar no mercado internacional, reside na articulação entre a tradição e a modernidade na criação musical dentro do estúdio. Segundo a autora, “ele queria que fosse possível que estrangeiros dançassem *ngoma* em danceterias ao mesmo tempo em que os padrões rítmicos e o sentimento da dança zulu tradicional fossem mantidos” (Idem, *Ibidem*: 74).

Durante a gravação, a utilização da tecnologia eletrônica se encarrega de distanciar a sonoridade criada em estúdio de sua fonte originária. Assim sendo, a referência que se quer comunicar (no caso, a zuluidade) torna-se difusa. Por outro lado, a difusividade enreda-se noutro processo, o da multidimensionalidade interpretativa desta referência. No caso da produção do *tecnobrega*, a questão fica evidente ao se falar de regionalismo e múltiplas identidades na conformação de uma música de caráter cosmopolita, conforme se poderá notar ao longo deste trabalho.

A mudança musical via tecnologia me reporta ao conceito de “schismogenesis”, do etnomusicólogo Steven Feld (1994: 269), em que a música

deve ser compreendida não como um “pastiche de superfícies atemporais, dissipações anti-históricas, diversidades estilísticas descontextualizadas [e] imprecisão autoral” [referindo-se ao conceito de “schizofonia” (Murray Schafer), no qual o som modificado representa uma ruptura com a verdadeira música da qual se originou], mas sim como um *lócus* politizável e polemístico para a compreensão em contexto de problemas tais como autenticidade, autoria etc.

Thomas Porcello (1996; 2003), que também realizou etnografia em estúdios, analisa as relações da música, do discurso e da tecnologia com o som contemporâneo gravado. Sua tese é de que o significado fenomenológico da música reside não apenas nos textos musicais, mas também em processos sociais e individuais de conflitos musicais. Destes conflitos o autor enfatiza a dualidade do tempo: de um lado, as relações internas estabelecidas para o trabalho musical através de estruturas harmônicas e rítmicas; de outro, o fluxo de uma estrutura musical interna através da *performance* musical de epistemologias do mundo social (PORCELLO, 2003: 265).

A fenomenologia social defendida pelo autor em questão sugere que as experiências humanas na criação musical dentro do estúdio sejam constituídas como profundas interações entre 1) as tecnologias de áudio, 2) o discurso, e 3) o produto musical propriamente dito. Em cada uma destas interações, a participação dos sujeitos sociais se daria de duas maneiras fundamentais, uma delas através de uma contínua negociação social dentro dos limites desta tríade, e a outra por conta do esforço de cada participante em delimitar uma epistemologia individual que engajassem discursos profissionais e populares, e também entendimentos locais acerca de música e gravação.

Na etnografia das experiências do fazer musical (PORCELLO, 1996: vii) do *tecnobrega*, busco compreender a tecnologia [e as mídias] como mediadoras de transformações técnicas, estruturais e de estilo, todas inseridas num espectro mais amplo, o das mudanças sociais (PORCELLO, 2003: 284).

A despeito do emprego de fontes sonoras já consagradas na produção musical dentro dos ambíguos espaços delimitadores das músicas popular, erudita e tradicional, o campo da Etnomusicologia tem se deparado contemporaneamente com uma “nova” modalidade de criação musical, que por um lado pode prescindir de



instrumentos musicais, ou mesmo da voz humana, mas que por outro se encontra cada vez mais amalgamada à utilização do computador. Este “instrumento”, que de música tem tudo e nada, constitui a principal ferramenta de trabalho de produtores musicais, que de música sabem tudo e nada. Pode-se dizer o mesmo em relação a artistas de bandas de *tecnobrega* e *DJs* de “aparelhagens”, para quem as atividades computacionais também se encontram na linha de frente de práticas como criação e reprodução de músicas e imagens, gravações de áudio e *performances*.

De um jeito ou de outro, tornou-se convencional fazer música não convencionalmente, desafiando as ciências musicais a avançarem no que diz respeito a certas reflexões nos níveis técnicos, estéticos e propriamente sonoros, a exemplo do que poderia ou não ser entendido como composição em um atual panorama globalizado de complexidades onde reinam soberanamente a permissividade sonora e a conseqüente e inexorável premência da constituição e renovação de identidades.

Se pareci ortodoxo, a pesquisa com o *tecnobrega* reflete justamente a idéia oposta, no sentido de se poder abordar sobre questões canônicas do campo musical partindo de concepções, experiências e práticas “excêntricas”. Ou ainda, de rever o cânone sem se deixar levar, irrefletidamente, por um discurso nostálgico, dogmático, entristecido e bastante envolvente revelando a saudade de uma música que hoje não mais existiria. Por exemplo, as práticas computacionais relacionadas à criação e reprodução do *tecnobrega* manifestam, de um lado, a violação de uma tradição em que valor artístico e qualidade estética se encontram calcados na produção acústica do som, bem como no ineditismo de obras musicais, e de outro, a aproximação com um universo cosmopolita fortemente representado pela incorporação do computador e dos mecanismos digitais no fazer musical Ocidental contemporâneo.

Se as mídias e as tecnologias consubstanciam-se como um dos aspectos emblemáticos para a conformação da noção de cosmopolitismo na produção musical do *tecnobrega*, deve-se também levar em consideração uma questão mais ampla de espaço-tempo, abordada preliminarmente no primeiro capítulo e desenvolvida ao longo da etnografia. Daí a necessidade de esta pesquisa explorar não apenas o estúdio como o fulcro da produção do *tecnobrega*, mas diferentes instâncias onde esta música é produzida.

De qualquer modo, o trabalho do produtor musical no estúdio funciona tradicionalmente como unidade comum, sustentando ou auxiliando a produção musical das bandas e das “aparelhagens”. Isto é, um produtor musical pode criar *hits* de *tecnobrega* e divulgá-los nas “festas de aparelhagens”, assim como pode incorporar tecnologias sonoras computacionais em músicas que posteriormente serão apresentadas nas performances das bandas e também assimiladas em mídias comercializáveis de áudio e audiovisuais (GUERREIRO DO AMARAL, 2008).

### 3.1 – UNIVERSOS PARALELOS: AS “METAMÍDIAS” E A CONSTRUÇÃO DA MÚSICA DE PERIFERIA

O surgimento e o assentamento do *tecnobrega* nas periferias de Belém encontram-se relacionados a duas questões interligadas, que nesta tese emolduram o contexto onde se desenrolam as discussões centrais sobre estigma, cosmopolitismo e as próprias noções de música *brega* e o ser “brega”: uma delas, centrada nas “metamídias” (VIANNA, 2003), mídias alternativas ou não-convencionais, teria nascido (ou se encontraria na origem) de um diferente plano de negócios que está na base da produção, circulação e recepção musicais; a outra integra a conexão entre a criação da chamada música de periferia e a atribuição da marca de mau gosto estético ao *tecnobrega*.

As mídias não-convencionais, assim como a música tida como “ruim”, constituiriam por um lado um mundo à parte dos *mainstreams* estéticos, culturais e mercadológicos que conformam o universo cosmopolita da música comercial. Neste sentido, o *tecnobrega* pode ser entendido como uma “música paralela”, conforme considera Hermano Vianna (Ibidem).

Para o autor citado, a idéia em questão deixa transparentes aspectos intrínsecos às músicas de periferia, tais como o fato de terem sido concebidas de modo independente, à distância das instituições e de agentes que operam em circuitos hegemônicos. Contudo, se o *tecnobrega* emergiu à sombra de reconhecidas culturas estéticas e musicais, a ponto de seus atores necessitarem criar mecanismos próprios de sustentabilidade para produção, divulgação e

consumo, é necessário atentar para a existência de vínculos entre estes mundos opostos, ou ainda, levar em conta relações de reciprocidade que, ao fim e ao cabo, dão sentido à noção primordial de paralelismo, em termos das analogias a serem apreendidas e problematizadas.

Paralelamente ao universo alternativo das “metamídias” (Idem, *Ibidem*), rádio, televisão, cinema, gravações de áudio e *internet* estabeleceram-se como consagrados suportes ou veículos para difusão da informação, os quais Perrone e Dunn (2001: 2-3) denominam “mídias de transmissão”. Já no universo paralelo das periferias surgiram mídias análogas, também destinadas à comunicação, mas irradiando uma aura diferente. É o caso da “aparelhagem”, uma espécie de estação de rádio independente caracterizada pela audiência no tempo-espaço (ao vivo) da transmissão, dos CDs “piratas” de *tecnobrega*, que circulam em todo o Estado do Pará graças à atividade de vendedores ambulantes, e das cópias não-registradas de *softwares* utilizados em estúdio por produtores musicais.

Para além de comunicar, propósitos como popularização de artistas e músicas, expansão de mercados e ganho de fama e dinheiro, revelam mundos não tão diferentes, apesar do contraste entre a militância em prol da música de periferia como alternativa criativa de resistência, de um lado, e mecanismos socioculturais que dão conta de atribuir às sonoridades *brega* o rótulo de “mau gosto” estético, de outro. Neste sentido é que procuro tensionar com uma lógica essencialista presente nas relações de classe e poder que define quem domina e quem é dominado, tomando como certa a existência de “táticas” e “estratégias” (DE CERTEAU, 2005) dissolvidas nas práticas culturais e musicais de atores ligados à produção do *tecnobrega* em vez de estruturadas socialmente.

Para Michel De Certeau, enquanto as estratégias representam as ações institucionais, o lugar do poder e a capacidade de produzir, as táticas consistem nas atividades dos fracos, submetidos às leis do lugar e cujas atividades limitam-se à utilização, manipulação e alteração do espaço. Contudo, o fluxo entre táticas e estratégias impresso nos discursos musicais e na estética cultural do *tecnobrega* de modo mais amplo aponta para a possibilidade de reflexão sobre questões como, por exemplo, a dicotomia entre a “alta arte” e a “arte popular”, pertinentemente abordada no trabalho de Richard Shusterman intitulado *Forma e funk: o desafio da arte popular* (1991: 57), em que o autor faz uma crítica veemente ao pensamento estruturalista de Pierre Bourdieu. Segundo Shusterman, a ilegitimidade da arte

popular para Bourdieu está no fato de ela subordinar a sua forma a alguma função, isto é, a essencialidade da arte (que lhe confere legitimidade) cede lugar aos prazeres e às perturbações da vida.

Anteriormente, Magnani (1978: 12) já considerava que:

*A categoria popular é muito pouco precisa em termos sociológicos e pressupõe uma homogeneidade que está longe de ser comprovada nos estudos existentes sobre camponeses, operários, camadas médias baixas ou outros segmentos e setores que pudessem ser incluídos nessa classificação. Da mesma forma, falar em elite pressupõe um monolitismo nas camadas mais altas da sociedade que poderia colocar na mesma categoria grandes proprietários rurais, alta burguesia, oficiais gerais, setores da intelligentsia, administradores, etc. (...) A oposição elite X povo em termos de cultura é muito vaga e pouco precisa.*

Apesar do traçado cultural-relativista (na concepção boasiana)<sup>20</sup> desenhado para esta pesquisa – desde imprecisões relacionadas à utilização do termo “brega” (explicitadas no primeiro capítulo), até a descrição do bairro do Jurunas como exemplo cabível de periferia urbana, bem como por considerações envolvendo aspectos da trajetória de vida deste pesquisador (conforme constam no segundo capítulo) –, as músicas *brega* e o ser “brega” encontram-se francamente vinculados a um tipo de organização social e cultural que enfatiza distinções em vez de simetrias. Deste modo, distinguem-se as classes dentro de um complexo de heterogeneidades que é uma cidade, em termos de seus costumes e valores estandardizados, espaços ocupados, ou mesmo pelos bens materiais que possuem.

Na criação de um “modelo de negócios” (VIANNA, 2003) específico destinado às diferentes práticas culturais ligadas ao *tecnobrega* se encerra uma noção que, por seu caráter controverso dentro do escopo desta investigação, merece ser aprofundada. Dando continuidade às considerações expressas no capítulo anterior, refiro-me novamente à periferia, entendida não apenas como sítio geográfico contido no mapa urbano, mas também como elemento operativo na caracterização de específicas realidades sociais e culturais.

---

<sup>20</sup> A idéia de Franz Boas (2009) para a cultura se fundamenta em um tipo de relativismo no qual cada ser humano enxerga o mundo lançando mão do seu inventário particular de vivências, motivo este pelo qual o antropólogo deve procurar sempre relativizar suas posições, bem como pôr à prova o valor das culturas, incluindo a sua própria.

Sobre a expansão das periferias urbanas em grandes cidades, Moura e Ultramati (1996) trazem considerações que se mostram relevantes à compreensão da noção de periferia pretendida na presente pesquisa. Uma delas, de caráter mais essencialista e puramente geográfico, a compreende como lugar distante de um referencial central, não condizendo, portanto, com a verdadeira relação existente entre periferias e centros urbanos. Pode ser pensada em termos urbanísticos, levando em conta aspectos generalistas como pequena densidade ocupacional e expressiva velocidade de propagação para terrenos desocupados e ainda mais distantes. Já enquanto localização na cidade, normalmente corresponde às áreas afastadas do centro, desocupadas ou densamente povoadas.

Outro modo de circunscrever uma periferia como segregada do centro [retomando considerações feitas no capítulo anterior] toca em macro-aspectos sociais e econômicos, a exemplo da alta concentração de população de baixa renda, bem como da carência de serviços básicos. No entanto, apesar da qualidade de vida deficitária e das distâncias física e social que separam a periferia do centro, os autores em questão (Ibidem: 16) apontam circunstâncias como o crescimento de áreas suburbanas atuando na gênese de movimentos de aproximação entre regiões urbanas a princípio consideradas díspares, contrárias e isoladas uma da outra. Portanto, saindo da esfera dos essencialismos e adentrando outra, a das relativizações, a paisagem da periferia pode vir a confundir-se com a do centro, e vice-versa.

Em *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, Teresa Caldeira (2001: 211) propõe um modelo de distinção social e espacial, onde “diferentes grupos sociais estão separados por grandes distâncias: as classes média e alta concentram-se nos bairros centrais com boa infra-estrutura, e os pobres vivem nas precárias e distantes periferias”. O mesmo modelo admite ainda “transformações recentes (...) gerando espaços nos quais diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados (...) e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns”. Na opinião da autora, a proliferação de áreas condominiais fechadas em periferias de grandes cidades ilustra bem este último aspecto, assim como, em bairros do centro de Belém, por exemplo, cidadãos socialmente abonados “amargam o incômodo” de se deparar com nichos de “mediocridade” e pobreza e diante de seus próprios narizes.

Se, por um lado, o mote urbanizador local não fugiu do modelo dual centro-periferia, por outro, e de modo especial em bairros de ocupação mais antiga, a paisagem desta cidade revela situações em que tal modelo se mostra escasso para explicar todo um conjunto de dinâmicas que se ampliam na questão da desigualdade sociocultural. Segundo a autora mencionada (Ibidem: 255), a insuficiência do modelo decorre de circunstâncias como a migração de parte das classes alta e média do centro para as periferias, a melhoria das condições de vida em espaços urbanos afastados das áreas nobres e a pauperização das classes trabalhadoras.

A ideologia de resistência impregnada nas músicas e artistas *brega* da periferia como representações e representantes de um mundo subalterno vem reforçar a oposição elite-povo, confinando o *tecnobrega* às festas populares para divertimento de pessoas rotuladas (pelo Outro, do mundo hegemônico) de pobres, mal-vestidas, mal-instruídas, mal-alojadas, deselegantes e de arautos do gosto musical duvidoso. Enfatiza ainda um particular circuito de produção, divulgação e consumo musicais idealisticamente restrito a esse espaço e a essa gente.

Em contrapartida, conexões com alteridades emergem das práticas culturais cotidianas ligadas ao *tecnobrega* via conjunturas como, por exemplo, o alcance de diferentes públicos/apreciadores desta música – quando de apresentações de bandas em localidades fora de Belém, ou ainda, dentro da própria cidade, na medida em que “festas de aparelhagem” acontecem eventualmente em espaços não-ordinários, distante das periferias.

No campo das mídias convencionais, tem-se criado “estratégias” (DE CERTEAU, 2005) destinadas à exploração desta música, que afinal de contas tem sua condição existencial relacionada a um “modelo de negócios” (VIANNA, 2003) que se revela interessante, de modo especial pelo aspecto de auto-sustentabilidade expresso na articulação das “metamídias” (Idem, Ibidem), inclusive no nível econômico. No outro extremo, há uma necessidade interna de o circuito alternativo expandir-se, ainda que a proximidade com o pretense universo dominante possa de algum modo enfraquecer o pretense universo do dominado.

Um requisito que alimenta o liame entre forças a princípio díspares consiste no barateamento da produção musical do *tecnobrega* nos estúdios, cujos reflexos podem ser sentidos no preço de uma mídia de áudio no comércio informal de Belém, não custando cada uma mais que cinco reais. Isto sem falar que, neste caso, as gravações podem ser realizadas em formato digital comprimido *mp3*, garantindo

assim um número expressivamente maior de músicas compiladas em um único *CD*, se comparado a um *CD* de áudio padrão, por sua vez confeccionado em formato descomprimido e com um número de faixas categoricamente inferior (embora com melhor qualidade sonora, em termos técnicos e não necessariamente de apreciação musical em contexto cultural).

O baixo custo da produção do *tecnobrega* em estúdios decorre diretamente da utilização, pelos produtores, de tecnologias majoritariamente computacionais, a despeito de todo um aparato material e de infra-estrutura requerido por um estúdio convencional, incluindo instrumentos musicais, ambiente acústico adequado à gravação e especialmente uma variedade de microfones que possam atender a diferentes demandas da ordem do som. Ainda assim, o que mais importa ao *outsider* atraído pela cultura local é de que maneira as tecnologias são empregadas, tendo em vista poder entender, ao fim e ao cabo, manifestações relacionadas ao *modus operandi* do citado “modelo de negócios”. Daí a curiosidade de instâncias midiáticas de longo alcance e da maioria dos pesquisadores e jornalistas em encontrar respostas para questões recorrentes, como por exemplo, *quem ganha dinheiro com o tecnobrega?*

Mais que na música em si, a moda em torno do *tecnobrega* se recosta no mercado, na economia e nas “táticas” (DE CERTEAU, 2005) tecnológicas e estéticas que pretendem conferir valor à cultura subalterna, de uma gente “desvalida”, mas que, no entanto, pode vencer na vida lançando mão de uma música que a identifica culturalmente. Já este trabalho, noutra perspectiva, não possui como manifestação precípua apenas o som propriamente dito, mas também suas representações, mediante específicos códigos e discursos musicais, e através dos quais a condição do estigmatizado é revista, assim como a noção do “mau gosto” implexo nas sonoridades *brega*.

Na medida em que a dita cultura da periferia desperta a atenção do Outro, o estrategista hegemônico torna-se o tático subversivo sobre quem se exerce domínio, assim como a periferia torna-se centro enquanto for vista e ver a si mesma como criadora da cultura. Para Vianna (2005), o núcleo do sistema teria se deslocado do centro para a periferia – passando a ser chamado de “nova periferia” – em razão de que foi na periferia que nasceu um diferente “modelo de negócios (...) capaz de manejar (...) [uma] nova realidade tecnológica” encontrada na base da produção, circulação e recepção musicais do *tecnobrega*. O referido autor reconhece ainda o

modelo em questão como atrelado a um processo de “inclusão social conquistada à força, no momento em que *a periferia deixa de se comportar como periferia* – [grifo meu] – [mesmo carregando o estigma do mau gosto estético], passando a não mais admitir a condição que o centro lhe impunha até então.

Se, por um lado, as considerações de Vianna abrangem a inversão nas relações de poder entre hegemônicos e subalternos, por outro, a presente pesquisa aposta na indeterminação dos papéis de quem domina e de quem é dominado. Isto é, tanto no pretense universo do mais forte quanto no pretense universo do mais fraco, supremacia e submissão atuam em simbiose, como se cada um deles se tornasse suficientemente elástico, a ponto de alcançar o outro, incluí-lo no seu interior e com ele fundir-se, originando assim um novo organismo, ao mesmo tempo forte e fraco, periférico e central, dominante e dominado, hegemônico e subalterno. Caso contrário, não haveria motivo para se discutir sobre estigma em relação a uma música que teria definitivamente abandonado sua condição periférica para agora tornar-se centro. Afinal de contas, por pior que seja e seja ela qual for, a música do centro não carrega o rótulo de “brega” – no máximo pode ser chamada de lixo cultural, e com a devida distância social em relação ao outro “lixo”, o da periferia, que são as músicas *brega*.

### 3.2 – O DIA-A-DIA DO PRODUTOR MUSICAL: ESPAÇO, TEMPO E CRIAÇÃO

Ainda que, ironicamente, o meu primeiro contato presencial em campo tenha sido com um produtor musical de estúdio, localizar este tipo de profissional nas ditas periferias de Belém se tornou uma das tarefas mais árduas desta pesquisa. Diferentemente do que acontece com artistas de bandas de *tecnobrega* e principalmente com “aparelhagens”, produtores que trabalham exclusivamente em estúdios vivem praticamente no anonimato. Assim como normalmente têm visibilidade midiática nula ou mínima, o fato de não ganharem direitos de autoria lhes traz como consequência não serem identificados pelo público consumidor enquanto os “donos” das músicas, apesar do hábito de bandas e “aparelhagens” os anunciar, por ocasião de apresentações e festas.



Em vez de sobre o palco, o cotidiano laboral de um produtor musical em estúdio se esconde em espaços tipicamente residenciais, que podem incluir a sala de estar, o quarto de dormir, ou um canto qualquer da casa onde se possa colocar uma bancada, e sobre ela, um computador ligado à *internet*, uma mesa de áudio (*mixer*), microfones (para captação dos vocais), fones de ouvido e caixas de som. Um teclado-arranjador acoplado à placa de som do computador não é incomum, especialmente quando o produtor precisa sintetizar matrizes de melodias/ritmos que ainda não tenham sido previamente gravadas no disco rígido ou que não estejam disponíveis nos *softwares* utilizados nas manipulações sonoras.



Imagem nº 3 – Estúdio do produtor musical Jhon Kleber (13/03/2009)

Acompanhar o dia-a-dia de produtores musicais também se revelou como um exercício de pesquisa complexo, suscetível a certas discontinuidades e passível de percalços. Além da dificuldade natural de se localizar estúdios nos recônditos das periferias de Belém, qualquer agendamento prévio de atividades de campo em que pesquisador e estes pesquisados necessitassem dialogar poderia ser cancelado, em cima da hora, tendo em vista a dinâmica em que as agendas destes últimos são concebidas. Assim aconteceu... Dos vários exemplos elucidativos desta situação,

cito uma das ocasiões em que estive com o produtor musical *DJ Beto Metralha*, logo no início das minhas incursões no território de domínio do *tecnobrega*.

Ao adentrar seu estúdio, e certo de que teríamos um dia de trabalho frutífero, encontrei mais seis pessoas ocupando aquele pequeno espaço, incluindo um *DJ* de “aparelhagem” e negociadores de músicas para serem vendidas no comércio informal de Belém e também para integrarem *playlists* em “festas de aparelhagem”.

Bastante inconformado, vi-me imerso em uma cena para mim representativa do caos total, em razão tanto da impossibilidade do cumprimento da agenda de pesquisa quanto do relativo estado de tensão que *Metralha* transparecia, na medida em que necessitava atender a todas as demandas praticamente ao mesmo tempo. Por outro lado, minha gradativa familiaridade no ambiente dos estúdios levou-me a entender que o trabalho dos produtores musicais dá-se noutra dimensão, que para eles não envolve necessariamente falta de planejamento, ou mesmo constrangimentos junto àqueles que por ventura não possam ser atendidos prontamente.

Mesmo com *Jhon Kleber*, com quem tive maior proximidade entre os produtores musicais que colaboraram nesta pesquisa, e com quem efetivamente convivi dentro de um estúdio de gravação de *tecnobrega*, circunstâncias análogas sucederam, apesar dele sempre ter se colocado à disposição dos interesses deste pesquisador, seja falando-me sobre as suas atividades profissionais, demonstrando-as, ou até ensinando-me como criar um *hit* de *tecnobrega* utilizando quase que somente aparatos computacionais.

As largas horas diárias de confinamento de um produtor em estúdio e a necessidade de produzir muitos *hits* em pouco tempo relacionam-se, respectivamente, com duas realidades de seu cotidiano profissional: uma delas, por conformidade, diz respeito à questão do anonimato; a outra, por contraste, concerne a um número reduzido de músicas que emplacam nas paradas de sucesso das “festas de aparelhagem” e no repertório de bandas.

A assimetria entre quantidade e tempo poderia ser entendida, neste caso, como consequência do fato de produtores musicais de estúdio obterem seu sustento prioritariamente das encomendas de músicas que lhes são feitas. Seguindo esta lógica, se ganha mais quanto mais se produz.

Correr contra o tempo significa ainda compensar um tempo efêmero e veloz em que sucessos anteriores “se desmancha [m] no ar”<sup>21</sup> com outro tempo, tão efêmero e veloz quanto, em que novas músicas são criadas. A existência curta e breve de *hits* de *tecnobrega* implica um mecanismo acelerado de substituição, em que produtores precisam se preocupar não apenas com o tempo exíguo para a entrega das encomendas, mas também com a sua credibilidade junto a difusores e consumidores, que afinal de contas figuram normalmente como os principais responsáveis pelo êxito ou fracasso de cada música. Um exemplo cabal dá-se com a boa ou má aceitação de *hits* nas “festas de aparelhagem” influenciando no trabalho do produtor em estúdio.

O ritmo frenético do trabalho em estúdio, bem como a busca de novas fórmulas de sucesso por bandas e “aparelhagens” (comentadas na seqüência dos próximos dois capítulos), traduzem de um lado “uma pluralidade de modos diversos de interpretação do mundo” (MAGNANI, 1978: 8) caracterizadora das sociedades complexas, e de outro a necessidade de os produtores, cantores e *DJs* de “aparelhagens” serem reconhecidos artisticamente, inclusive fora dos espaços ordinários por onde o *tecnobrega* transita.

Velocidade e efemeridade na produção musical podem ser reconhecidas ainda como aspectos embutidos em práticas nativas – entendidas como “táticas”, nos termos de Michel De Certeau (2005) – que funcionam como mecanismos compensadores do estigma de ser “brega”. No que diz respeito ao discurso musical, a produção do *tecnobrega* vai se transformando na maresia do surgimento acelerado de novas tendências técnicas, tecnológicas e propriamente sonoras caracterizadoras de um suposto padrão hegemônico para a produção musical, em linguagem sonora universal e consumível em escala abrangente.

Outra noção de tempo encontra-se relacionada às práticas cosmopolitas na produção do *tecnobrega* e ao próprio discurso musical enquanto som de caráter cosmopolita, ainda que se esteja falando de uma cultura dita periférica, pré-concebida no pretense discurso dominante como tradicional, obsoleta, distante dos avanços tecnológicos, e por fim, destituída de cosmopolitismo. Em contraposição ao cosmopolitismo erigido na esfera do povo, Ribeiro (2003: 21-22) defende a idéia de que esta noção consiste em uma representação social específica da elite.

---

<sup>21</sup> Tomo de empréstimo este segmento de Marshall Berman (1986) apenas como metáfora na abordagem da questão da efemeridade na produção e consumo musicais.

Tomando como exemplo os países da América Latina, Prysthon (1999) enfatiza a importância que uma postura cosmopolita representa às culturas das periferias, tendo em vista a máxima do discurso colonial de que o único meio de legitimação da produção desses países é através da cópia de modelos metropolitanos. Mais que isto, a autora admite que, de modo geral, “a afirmação de um produto cultural cosmopolita é mais relevante dentro de um contexto interno (...) que no contexto amplo exterior” (Ibidem: 59), já que o consumidor local está mais envolvido com as heterogeneidades que circulam no âmbito global, assim como, para o mercado mundial, as diferenças se concentram nas especificidades locais.

Na relação entre o global e o local, vale fazer a diferenciação entre globalização e cosmopolitismo, apesar de ambos os termos suscitarem idéias imediatas como abrangência, universalidade, completude, integralidade e totalidade. Foi durante o seminário inaugural do curso de mestrado em Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul <sup>22</sup> que o Professor Visitante Thomas Turino, em resposta a uma indagação minha, falou que a única diferença entre o global e o cosmopolita é que o primeiro atinge a todos e percorre todos os lugares, ao passo que o segundo, embora compartilhando da mesma ambição, alcança apenas determinados nichos, aos quais chama de “formações culturais”.

Muito embora cada formação desta natureza possa ser entendida como um todo, ainda assim este todo não se caracteriza como global, já que este último, por definição, deve abarcar todos os nichos culturais. Baseado nisto, resta-me depreender que o artista universal e a chamada música global não passariam de utopias conceituais, mesmo em se tratando de ícones e gêneros musicais planetários como Elvis Presley, o *rock*, os *The Beatles*, a *techno music*, Ludwig van Beethoven, entre outros supostamente conhecidos nos quatro cantos do mundo e em todas as culturas. Mais confortável seria admitir as noções de artista cosmopolita e de música cosmopolita, na medida em que a totalidade pode ser circunscrita, e conseqüentemente, melhor controlada e sujeita a generalizações.

A ação e a conformação do ser cosmopolita no campo da produção do *tecnobrega* englobam três aspectos interligados: um comportamento artístico, profissional e de visão de mercado impresso nas práticas cotidianas das bandas,

---

<sup>22</sup> Refiro-me especialmente à palestra proferida pelo etnomusicólogo Thomas Turino intitulada *History, Culture, and the Study of Zimbabwean Popular Music: Theoretical and Methodological Considerations*, realizada em 18 de março de 2009 no auditório do Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados (ILEA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

“aparelhagens” e estúdios, e delineado como de caráter cosmopolita; as práticas culturais e musicais, que ao mesmo tempo realimentam o citado comportamento e dele se originam; e por fim, o discurso sonoro propriamente dito. Em quaisquer destes aspectos, separadamente ou atuando em conjunto sob a insígnia de cosmopolitismo, mecanismos ambíguos ligados ao estigma de ser “brega” se manifestam, de dentro e de fora do universo da produção do *tecnobrega*, ora favorecendo-lhe enquanto alternativa de mercado, elemento de identidade cultural regional/local e exemplo de sustentabilidade artística, ora ratificando-lhe a marca de mau gosto estético.

Indispensavelmente, o cosmopolitismo sempre esteve ligado à necessidade de contato e negociação com o Outro, trazendo à tona tensões entre realidades a princípio distintas, como o global e o local, o relativismo e o etnocentrismo, o universalismo e o particularismo (RIBEIRO, 2003: 18). Um caso emblemático nesta pesquisa dá-se com a tradicional utilização de “versões” de músicas existentes na criação de *hits* de *tecnobrega*, ainda que determinados grupos já prefiram compor a copiar, em favor da questão dos direitos autorais influenciando a difusão dos seus produtos artísticos para além das fronteiras locais.

A criação de “versões” em um estúdio de *tecnobrega* denuncia um componente relevante do comportamento cosmopolita de produtores musicais: a comunicação. Lançando mão de tecnologias computacionais e da *internet*, aqueles interagem com outros profissionais, tendências estéticas e legados culturais de diferentes épocas e lugares.

A comunicação se amplia também em redes de contatos e em conseqüentes “projetos” (VELHO, 1994) artísticos envolvendo diversas mídias, instâncias produtivas e artistas – de dentro da localidade e também de fora –, ou ligados ao circuito alternativo das periferias de Belém e ao mesmo tempo relacionados a *mainstreams* culturais externos e/ou manifestações de outras periferias já absorvidas nas esferas midiáticas e propagandísticas convencionais. Cito como exemplos a realização de eventuais “festas de aparelhagem” em parceria com *DJs* de *funk* (*MCs*) vindos a Belém de outras cidades, programas locais televisionados como o *Na Frequência* – em que trabalharam conjuntamente o produtor *DJ* Beto Metralha, a cantora de *tecnobrega* Gabi Amarantos, e *DJ* Dinho, dono da “aparelhagem” *Tupinambá* –, e noites festivas em que artistas locais de bandas e “aparelhagens” se encontram, como no caso em que a mesma Gabi Amarantos subira ao palco da

“aparelhagem” *Rubi* por ocasião da *I Festa de Aparelhagem GLS Belém*, ocorrida na data de 14 de janeiro de 2006.

Na conformação do *tecnobrega*, o trânsito de diversas tendências estéticas e de legados culturais via operações comunicativas explora ainda uma questão de temporalidade que é primordial nesta pesquisa, na medida em que integra justamente a outra dimensão do cosmopolitismo que tenho procurado enfatizar. Neste particular, o tempo na comunicação se encontra inexoravelmente ligado às “trajetórias individuais” (Idem, *Ibidem*) dos seus protagonistas, e de maneira mais abrangente, às suas respectivas “formações culturais”, de acordo com o que pensa Thomas Turino.

Embora esta pesquisa não explore comparativamente diferentes trajetórias individuais influenciando práticas musicais e culturais na produção do *tecnobrega*, é importante salientar que a atuação artístico-profissional de cada protagonista, em quaisquer das instâncias produtivas desta música, é reflexo direto de uma gama de experiências acumuladas ao longo de suas vidas, e ainda, de perspectivas projetadas para o futuro. Trazendo à tona a voz do nativo, o *tecnobrega* é recheado de “histórias”, quer sejam elas presentes, vindas do passado ou lançadas rumo a um tempo que ainda está por vir – neste último caso, as “histórias novas”. Juntas, estas histórias dão o tom à noção de cosmopolitismo como agregador de diferentes temporalidades.

As “trajetórias individuais”, bem como a influência de diferentes “formações culturais” na constituição da música local, incidem sobre uma questão bastante subjetiva em relação ao *tecnobrega*, que é entender esta música enquanto um gênero definido, considerando aspectos como forma, identificadores estritamente sonoros, e principalmente influências musicais captadas de múltiplos tempos-espacos, locais, translocais, anteriores, atuais, futuros, regionais e universais. Este capítulo, de modo especial nos itens seguintes, dedica-se a entender o *tecnobrega* como uma colcha de retalhos sem bordas, por um lado despojando-o da corporatura fechada de gênero musical, mas por outro o inserindo noutra panorama sobre gênero, menos estrutural e mais histórico-contextual.

Além da forma e conteúdo, autores como Bauman (1996) consideram outros critérios a serem privilegiados na determinação de um gênero (discursivo, literário e poético), dentre os quais função e efeito, colocação no mundo e no cosmos, valor de verdade, tom (entonação, importância), distribuição social e contextos de uso. Neste

sentido e em termos formais, um gênero possui tanto propriedades estruturantes quanto um “espectro flexível e ilimitado de possibilidades e expectativas concernentes à organização dos meios e estruturas formais dentro da prática discursiva” (Idem, *Ibidem*: 88).

As práticas musicais e culturais ligadas à produção do *tecnobrega*, por sua vez em retroalimentação com um comportamento tido como cosmopolita, materializam-se no trato com múltiplas temporalidades via utilização de tecnologias, assim como através de hibridismos sonoros conectados a trajetórias particulares e “formações culturais” variadas; ou ainda, na criação de versões como resultado da manipulação computacional de ambiências e matrizes sonoras herdadas da *Jovem Guarda*, do Caribe e América Latina, da música *pop* internacional (entendida como música comercial, a dos ídolos *pop*), da chamada *techno music*, entre outros antepassados, contemporaneidades e futurismos diluídos no fazer musical dos estúdios, das “aparelhagens” e das bandas.

Misturas de sons, trânsitos no tempo-espço e práticas culturais/musicais propriamente ditas demarcam não apenas o “projeto” (VELHO, 1994) cosmopolita do *tecnobrega*, mas também sinalizam respostas ao estigma de ser “brega” dentro de um dinâmico “campo de possibilidades” (Idem, *Ibidem*) musicais, estéticas e mercadológicas, marcado ora pela resistência ora pela aceitação, onde o ser subjugado pelo mais forte também é capaz de coroar-se “rei” e dizer a que veio.

De acordo com os itens seguintes e nos próximos capítulos etnográficos, o desafio deste trabalho incide sobre a abordagem destas relações envolvendo estigma e cosmopolitismo através não apenas do discurso musical propriamente dito, mas também dos seus significados e contextos sociais, históricos, estéticos e comerciais.

O tempo em que se deu a pesquisa de campo coincidiu com dois fenômenos paradigmáticos no nível da produção do *tecnobrega*, ambos ligados à gradativa extinção (de certo modo) da função do produtor musical de estúdio. O primeiro deles, retomado no quinto capítulo em relação às bandas, diz respeito ao ideal de substituição da prática da criação de “versões” pela composição, resguardando assim direitos de autoria, bem como ampliando espaços de mercado que não aqueles específicos das periferias.

Esta nova maneira de fazer música implicou situações como a diminuição da demanda de trabalho nos estúdios, e ainda, conforme ocorreu com o *DJ Beto*

Metralha, produtores migraram para outras atividades. Em relação ao exemplo citado, porém, vale registrar que o específico mercado de propaganda audiovisual do qual Metralha passou a fazer parte se mostrara bastante promissor, pela inexistência de outros profissionais do ramo em Belém, bem como porque as festas da periferia passaram a ser anunciadas também nas mídias convencionais, especialmente na televisão.

O segundo consiste em uma modificação de relações de mercado, uma vez que, para diminuir custos e poderem dispor dos produtores de modo exclusivo, “aparelhagens” e bandas optaram por não mais contratar os seus serviços como terceirizados, e sim por assimilá-los permanentemente. Conseqüentemente, o seu cotidiano laboral vai readequar-se às novas necessidades produtivas.

### 3.3 – TEORIA E PRÁTICA DA MANIPULAÇÃO SONORA

Dentre algumas atividades relacionadas ao cotidiano de um produtor musical de estúdio, talvez a mais emblemática delas em relação às práticas do *tecnobrega* seja a manipulação sonora. Manipular um som qualquer comporta uma série de procedimentos digitais incluídos em dois mecanismos: mixagem e masterização.

Mais que simplesmente sobreposição de sonoridades, a mixagem consiste no tratamento de informações digitais de sons via alteração de caracteres como frequência, volume, efeitos e equilíbrio entre diferentes fontes. Reunidas em pistas ou canais múltiplos, cada informação pode ser manipulada individualmente, a ponto de, ao final da mixagem, todas reunirem-se em um único canal para o processo final da criação musical denominado masterização. Nesta última etapa, as informações agrupadas são convertidas em formato de áudio, por sua vez empregado nas “festas de aparelhagem”, na gravação de CDs, ou mesmo nas performances de bandas.

Na gramática computacional é comum entender mixagem significando gravação, assim como masterização equivalendo à edição. Por exemplo, *softwares* de manipulação sonora, sejam eles referidos por produtores ou disponíveis na *Web* para *download*, classificam-se em dois grupos prioritários: para gravação e para edição. No entanto, a gravação está contida tanto na mixagem quanto na masterização. Isto é, gravam-se sons nas multipistas de um *mixer*, da mesma forma



que, na masterização, o som conclusivo necessita ser gravado. Caso contrário e respectivamente, o produtor não poderia agrupar os canais mixados em uma pista única, bem como não armazenaria o resultado de suas interferências derradeiras. Mixar é gravar, mas não apenas isto.

Como na gravação, a edição também acontece em ambos os mecanismos. Na mixagem, a edição dá-se com a unificação das pistas, podendo ser chamada (e assim, melhor compreendida) de pré-edição ou pré-masterização. Por conseguinte, na masterização realiza-se a chamada edição final. Novamente, mixar é gravar, mas não apenas isto. Mixar é também editar, assim como masterizar não é apenas editar. Masterizar é também gravar.

A arte de manipular como empreendimento central no nível da produção musical em estúdio vincula-se, a princípio, apenas às práticas com “versões” de músicas. Afinal de contas, a manipulação pressupõe a existência prévia de um som. Contrariamente, o som prévio de uma composição de *tecnobrega* já poderia ser considerado como resultado de manipulação, mesmo que outros procedimentos sejam efetivados ulteriormente, uma vez que se trata de uma música eminentemente computacional, isto é, concebida desde o princípio através de mecanismos de manipulação.

Seja como for, no exercício da manipulação materializam-se ambigüidades sobre as quais tenho me debruçado, todas elas relacionadas à possibilidade de se discutir sobre a música de periferia em contraste com certos clichês conceituais que distinguem nesta pesquisa a “boa música” da música considerada de “mau gosto” estético. A prática musical com “versões”, ou mesmo a utilização de músicas inéditas como matérias-primas sonoras para procedimentos e mecanismos de manipulação, constituem exemplos importantes desta situação. Na esteira das relações de contraste, distinguem-se poderes diferenciados, grupos sociais, estilos de vida, e ainda, conteúdos de teor altamente subjetivos que parecem se adequar unicamente às sonoridades *brega* e a nenhum outro tipo de música, especialmente se absorvida nos *mainstreams* culturais cosmopolitas.

No caso de Jhon Kleber, o fato de o produtor lançar mão tanto de “versões” quanto de composições em suas práticas musicais cotidianas (ainda que, tradicionalmente, tais práticas estejam concentradas primariamente no manuseio de “versões”) revela conexões com marcos de sua “trajetória individual” (VELHO, 1994), dentre os quais experiências acumuladas tanto na produção musical computacional

quanto no trabalho dentro de um estúdio convencional, ou porque sua formação profissional e de apreciador musical inclui bases estéticas variadas.

Como tantos casos relatados no campo da música popular, Jhon Kleber se considera um autodidata. Começou a estudar com manuais de acordes cifrados e vídeoaulas, a partir de onde pôde executar ao violão canções de Tim Maia, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, entre outros representantes do *pop-rock* nacional da década de 1980. Posteriormente aprendeu guitarra elétrica, o que lhe abriu caminhos para a música *brega*, bem como passou a tocar *MPB* na noite de Belém.

O percurso que fez como instrumentista o influenciou sobremaneira no início de sua vida como produtor musical, na medida em que, antes de trabalhar diretamente com produção musical computacional, se dedicou à gravação em estúdios convencionais, ou seja, com a presença de músicos e instrumentos musicais. A chegada de Jhon em um estúdio típico de *tecnobrega* deu-se com o fato de que suas alianças profissionais passaram a se concentrar em bandas locais, onde atuou (atua) como produtor musical e guitarrista.

Seus primeiros trabalhos, já como produtor musical de *tecnobrega*, incorporam a estética das “versões”, ao passo que, a partir de seu ingresso na banda de Gabi Amarantos, em 2006, enveredou para a criação de músicas novas. Referindo-se ao passado e lançando mão de sua “trajetória individual” (Idem, *Ibidem*), Jhon Kleber diz que as “primeiras músicas que eu fiz, elas são muito cópia mesmo”.<sup>23</sup>

O período em que se deu esta pesquisa cruza a trajetória profissional de Jhon Kleber em três bandas, onde atuou (atua) como produtor musical e também guitarrista: a *Tecnoshow*, originalmente de *tecnobrega*, e as bandas *Açaí com Pimenta* e *Banda Amazonas*, ambas com repertório primordialmente voltado ao *melody*, isto é, a um tipo de *tecnobrega* com andamento mais cadenciado (ver item 3.3.1, adiante).

Ao ingressar na *Tecnoshow*, Jhon Kleber já acumulava quatro anos de experiência profissional na *Banda Amazonas*. No entanto, pelo volume de trabalho nas duas bandas simultaneamente (entre 2006 e 2008, que corresponde ao tempo em que trabalhou na *Tecnoshow*), o referido produtor suspendeu suas atividades de guitarrista na *Banda Amazonas*, ficando ali somente como produtor musical. Em

---

<sup>23</sup> Trecho extraído de entrevista (07/03/2007).

2008, após ter-se desligado destas bandas, fundou a *Açaí com Pimenta*, onde permanece até o momento.

No tempo em que estive na banda *Tecnoshow*, participei ainda de projetos em parceria com a cantora Gabi Amarantos, dentre os quais apresentações de *Jovem Guarda*, *MPB* e música *pop* dançante, conforme menciono no quinto capítulo deste volume.

### 3.3.1 – *melody, tecno e cyber*

No senso comum local, assim como no entendimento de músicos, *DJs*, cantores, compositores e produtores musicais com quem eu estabeleci contato ao longo desta investigação, o *brega* do Pará pouco ou nada tem a ver com o *brega* nacional, em termos estritamente musicais. Aliás, enfatizar suas diferenças consiste em importante manobra de afirmação identitária, quer por aqueles que carregam o estigma de ser “brega”, quer por agentes e instâncias do *mainstream* que enxergam alternativas culturais promissoras em tipos musicais como o *tecnobrega*.

Apesar de esta pesquisa não enfatizar tais diferenças, importa levar em consideração aspectos como a “batida” (*beat*) acelerada caracterizadora das sonoridades *brega* estabelecidas em Belém, na comparação com um tempo lento de canção popular romântica que circunscreve o *brega* nacional. Daí a caracterização dos *brega* regionais como gêneros dançantes, a exemplo do *brega rasgado* (com batidas mais fortes e movimentos coreográficos complexos), do *brega pop* (integrando elementos do *rock*, herdando batidas mais suaves do *brega* romântico e com foco nas artimanhas do amor explícito), do *tecnoreggae* (que mistura batidas de *reggae*, no contrabaixo, e de *brega*, na bateria), do *tecnobrega*, e ainda, de duas variantes do *tecnobrega* sobre as quais incido o olhar, o *cybertecnobrega* e o *melody*. Por esta mesma esteira percorrem variadas influências de tempo-espço que atuam na conformação do *tecnobrega*, das quais ressalto o *funk*, o *house*, o *forró eletrônico* e a chamada *techno music*, bem como legados caribenhos e latino-americanos, dentre eles a *soca*, o *calipso* e a *cúmbia*.

Seguindo o exemplo do *calipso* do Caribe como espécie de origem legendária do *brega-calipso*, os gêneros que desenharam (mas não demarcaram) a silhueta multifacetada do *tecnobrega* são referidos via naturalizações locais e não através de

conceitos estanques que definem formas musicais. Deste modo, vale entender o *tecnobrega* como portador de uma estrutura flexível, na qual se mesclam sons, contextos e histórias, no sentido em que Bauman (1996) se refere.

A *cúmbia*, por sua vez, é apreendida no âmbito da produção do *tecnobrega* como uma “batida” (e não como um gênero propriamente dito) de tempo lento, “original” e não-dançante, que serve de base para a criação da *soca* (ou *cybertecnofunk*), esta sim entendida como apropriada à dança, em razão de seu ritmo mais vigoroso e veloz. Outra ocorrência dá-se com o *funk* carioca, que na produção musical do *tecnobrega* ganha as cores da *soca* (também entendida como “batida” e não como gênero de música), para se dançar junto, e do *house*, para se dançar separado.

O exemplário em questão consta de uma entrevista filmada (21/10/2006), em que o produtor musical, DJ e proprietário da “aparelhagem” *Musi Star DJ* Iran contextualiza e demonstra musicalmente a utilização de “batidas” como a *soca*, que surgiu em decorrência da inadequação do ritmo lento (chamado de *cúmbia*) para a dança. Já a mistura do *funk* carioca com a *soca* e o *house* se deve à exposição midiática e ao contato cultural de artistas *brega* do Pará (é o caso do DJ Iran) em localidades como o Rio de Janeiro. Daí o aparecimento do *cybertecnofunk* como sinônimo de *soca*.<sup>24</sup>

Quaisquer que sejam as combinações sonoras aproveitadas na produção musical dos estúdios e particularmente das festas *brega* nas periferias de Belém, todas se encontram alicerçadas em uma base comum, o *tecnobrega*, de onde cada uma delas se originou. Em termos mais amplos, o *tecnobrega* teria se desmembrado em dois grandes subgêneros: o *cybertecnobrega*, idealizado e concebido por DJ Iran, e o *tecnomelody*, mais recentemente. Em conjunto, *tecnobrega*, *cybertecnobrega* e *tecnomelody* – respectivamente apelidados de *tecno*, *cyber* e *melody* – amparam uma gama de complexidades sonoras e estéticas que circunscreveriam um gênero maior, que é o próprio *tecnobrega*, e ainda, um específico modo de viver a princípio ligado às práticas e gostos musicais da periferia.

Enquanto o *tecnobrega* enfatiza movimentos melódicos, possui texto (letra), incorpora eletro-ritmos e recebe timbres como de teclados e guitarras, em tese o *cyber* consiste num tipo musical exclusivamente computacional, sem letra e

---

<sup>24</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Iran 1”.

valorizando especialmente arranjos rítmicos. De modo consensual, produtores de estúdio, compositores e cantores admitem que a diferença entre estas músicas reside fundamentalmente na ausência de textos e do som da guitarra no *cyber*. Na mesma entrevista de outubro de 2006, *DJ Iran* aponta e exhibe musicalmente algumas particularidades do *cyber* (comparando-o com o *tecnobrega*), tais como a vigorosa linha do baixo computacional enquanto definidora de estilo, bem como a presença de ostinatos (como uma “rima” que se repete durante toda a música), a utilização de efeitos (“brincadeirinhas”, conforme relato do referido produtor) e uma “batida” mais pesada e seca.<sup>25</sup>

O *melody*, por sua vez, aparece no contexto musical das periferias de Belém meio à frustração de não mais se poder dançar *tecnobrega* nas festas, tendo em vista o seu *beat* cada vez mais acelerado. O advento do *cybertecnobrega* elucida com clareza essa espécie de passagem realizada pelo *tecnobrega*, de um tempo já acelerado para outro mais acelerado ainda.

Outra referência contextual estimuladora do aparecimento do *melody* diz respeito à proliferação recente, em Belém, dos chamados “bailes da saudade”, onde se toca *brega* em ritmo mais lento. Contudo, o *melody* não deixa de consistir em um tipo de *tecno*, ainda que, pela relativa lentidão no tempo, seja mais bem aproveitado nas bandas de *tecnobrega* em vez de nas “festas de aparelhagem”. É o caso da canção intitulada *Melody do Rubi*, produzida por Jhon Kleber e gravada por Gabi Amarantos e a banda *Tecnoshow*.<sup>26</sup> Já o *brega* romântico de meio século atrás, este sim se redescobriu naqueles bailes, onde casais de meia-idade se encontram para dançar mais aconchegados e lembrar juntos os sucessos do passado.

Segundo consenso entre produtores, *DJs*, cantores e donos de “aparelhagens”, o que mobiliza favoravelmente os públicos de *shows* de *tecnobrega* são as novidades musicais, tecnológicas e estéticas que lhes são apresentadas por ocasião das *performances* de bandas e nas “festas de aparelhagem”. Naturalmente, isto inclui quaisquer criações de estúdio aptas a ganhar projeção nas mídias alternativas das periferias de Belém. Ainda, que estes novos atributos se instaurem, se modifiquem e se renovem à marcha veloz e ininterrupta das transformações culturais caracterizadoras do *tecnobrega*.

---

<sup>25</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Iran 2”.

<sup>26</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado *Melody do Rubi*.

A depender da instância produtiva, se no estúdio, na banda ou na “festa de aparelhagem”, e desde que possam ser vistos e/ou percebidos auditivamente, os aspectos inovadores podem incluir uma indumentária inédita, um novo ritmo, um equipamento recém-adquirido, um recurso tecnológico, a estréia de um *DJ*, e toda sorte de elementos que corroborem os eventos festivos enquanto espaços atrativos. O advento do “novo” incita ainda competições e distinções no campo da produção musical, como no caso das “aparelhagens” em relação às tecnologias. Isto é, uma “aparelhagem” é superior às outras quanto melhor estiver resguardada em termos tecnológicos.

A novidade no *tecnobrega* enleia re-ordenamentos de hábitos ou costumes, incluindo transformações no gosto musical (ou pelo menos no discurso sobre o gosto musical), no itinerário geográfico e social das práticas musicais, no consumo, na conformação de identidades culturais e nas relações midiáticas e de mercado. Deste modo, e apesar das conexões muitas vezes ambíguas entre dinâmicas sociais e tradições que imputam formas, conteúdos e funções para a música, tais re-ordenamentos tratam de matizar relações polarizadas como o centro *versus* a periferia, a boa música em contraposição à música ruim, entre outras disparidades que tendem a presumir o *tecnobrega* dentro de um universo à parte – mesmo podendo este universo servir de referência às instâncias culturais ditas hegemônicas, assim como delas pode tirar proveito.

### 3.3.2 – um projeto em minutos

A criação musical em estúdio do *tecnobrega* abrange o ser e a ação cosmopolita, que por sua vez se encontram relacionados a um comportamento multifacetado envolvendo 1) visão de mercado, no que se refere àquilo que as pessoas querem ouvir, cantar e dançar, 2) atuação/êxito profissional, no que diz respeito às possibilidades de trabalho para o produtor de estúdio, impulsionadas pela valorização de suas músicas na esfera do consumo e entre seus colegas artistas e produtores dentro do campo da criação musical, e 3) um espírito artístico consubstanciado tanto nas técnicas e tecnologias empregadas no trabalho de estúdio quanto no entrecruzamento de materiais musicais na elaboração de um novo

som.

Neste particular de pesquisa, comportar-se de modo cosmopolita evidencia um traço contraditório na produção musical, de um lado caracterizado pelo tempo da composição e pela figura do músico como um criador potencial de obras de arte, e de outro, pelo tempo da “versão” e a figura do produtor como alguém que se apropria da arte alheia para construir uma colcha de retalhos sonoros.

Sem discutir aqui o valor da arte (pois a arte consiste em expressões inseridas em contextos culturais e não em essências com qualidade intrínseca), o fato é que tempo da produção musical em estúdio respeita uma forte dinâmica de transformações múltiplas, de modo que, um *hit* específico ou um padrão sonoro que hoje se encontrem entre os mais tocados nas festas *brega*, amanhã podem ser suprimidos, modificados ou substituídos.

Diferentemente de um cosmopolitismo que investe na construção de fenômenos artísticos e musicais globais através da fixação, no tempo, da figura do artista, bem como de um tipo de música que, ao menos em tese e idealisticamente, deve galgar patamares de popularidade cada vez mais elevados (apesar da trajetória efêmera de artistas e músicas nos circuitos midiáticos globais), o cosmopolitismo do *tecnobrega* dá-se justamente pela não-fixação das músicas e pelo seu poder de transformação – o que não quer dizer que a figura do artista não possa ser lembrada tempos mais tarde.

Se o tempo é efêmero para o *tecnobrega*, a compensação desta condição dá-se com a velocidade da produção, a ponto de se poder criar um *hit* em questão de minutos, ou quem sabe até, um novo gênero musical. Este aspecto, que transforma o estúdio de *tecnobrega* num verdadeiro ambiente de experimentos musicais, é também compensado pela necessidade de aceitação e visibilidade desta música em outros nichos culturais. Quer dizer, quanto mais rápida e diversificada for a produção desta música, mais chances ela possui de penetrar, e ao mesmo tempo, ser assimilada e requalificada nas mídias convencionais.

De outro ponto de vista, a efemeridade da música encontraria motivo na rapidez da produção, já que faltaria tempo à obtenção de um produto considerado de “bom gosto”, de satisfatória qualidade musical, e por que não dizer, uma obra artística.

Encontrei Jhon Kleber pela primeira vez no ano de 2006, em uma das vezes que estive na casa de Gabi Amarantos para acompanhar os ensaios da *Tecnoshow*.

Nessa ocasião, a cantora me dissera que havia deixado de trabalhar com *DJ Iran*, e que seu novo produtor musical passaria a ser Jhon Kleber, também guitarrista e companheiro da cantora durante os dois anos em que atuou no grupo.

Num espaço de tempo de dois anos e meio, desde que conheci Jhon Kleber até a finalização da pesquisa de campo, observei seu dia-a-dia no estúdio, assim como acompanhei a banda *Tecnoshow* em apresentações locais. Como nem sempre era possível conversarmos durante as suas horas de trabalho, eu costumava telefonar para o casal agendando encontros informais, normalmente na casa da família de Gabi, onde ambos residiam. Quando não, saíamos juntos para comer churrasquinhos de espeto, entre demais programas paralelos ao empreendimento de pesquisa dentro do estúdio. Ironicamente, através destas outras atividades é que efetivamente me foi possível captar com maior profundidade as observações que realizei no cotidiano laboral de Jhon Kleber.

No entanto, me faltava ainda compreender o funcionamento do artesanato musical em si, isto é, o processo da criação musical, no qual se encontram os mecanismos de mixagem e masterização. Daí ter-me surgido a idéia de contratá-lo como professor, não importando quantas aulas fossem necessárias para que eu aprendesse minimamente a criar um *hit* de *tecnobrega*.

Ao fazer-lhe a oferta, disse-lhe que estabelecesse os honorários que julgasse conveniente, não apenas pela importância que isto teria para a pesquisa, mas também pela deferência a este pesquisador ao desempenhar uma tarefa que lhe poderia soar incômoda de algum modo. Expostas estas preliminares, disse-me o produtor, generosamente, que o seu preço seria um *pen-drive* e nada mais. Naquele momento, era de um *pen-drive* que ele precisava para trabalhar, e nada mais.

Com o *pen-drive* nas mãos, esperei ainda duas semanas para que as aulas pudessem ser ministradas. Agendamos o encontro duas, três, quatro vezes, todos cancelados em razão dos compromissos profissionais do produtor. Mas o que faria eu com um *pen-drive* ocioso em mãos? Decidi então entregá-lo a Jhon Kleber mesmo assim, já sem pretensões de, naquele instante, receber as minhas aulas. Seria simplesmente devolver-lhe a generosidade, ainda que as aulas demorassem a vir. À revelia de agendamentos de pesquisa, porém, horas mais tarde despedia-me do produtor, com surpresa e entusiasmo, agradecendo-lhe pelas tão-esperadas e esclarecedoras aulas.



Antes do início das aulas, foi necessário que se fizesse a escolha entre acoplar matrizes sonoras já existentes à “batida” do *tecnobrega* (configurando um caminho teoricamente mais fácil e rápido) ou criar uma música nova (implicando uma atividade a princípio mais complexa e demorada). Em função de que o produtor havia marcado, para mais tarde, uma rodada de cerveja com amigos da vizinhança jurunense, ambos concluímos que o tempo seria mais bem aproveitado se ficássemos com a primeira opção. De fato, o que mais importava no momento era depreender o processo criativo, não no sentido de valorizar os *insights* musicais (por exemplo, a elaboração de uma linha melódica principal), mas sim de enfatizar o *modus operandi* dos mecanismos e procedimentos de estúdio.

Apesar da ponderação, o desenrolar das aulas agregou as duas possibilidades. Por um lado, tomamos como base o *hit* de *tecnobrega* intitulado *Faz o T*,<sup>27</sup> estourado nas paradas de sucesso de bandas e “festas de aparelhagem”, e de outro recriamos uma grade instrumental e vocal referente a um pequeno segmento desta música.

Os dois itens seguintes, nos quais abordo os mecanismos de mixagem e masterização, consistem em uma descrição das aulas, embora nela também constem dados coletados e experiências vivenciadas ao longo de toda a pesquisa de campo.

### 3.3.2.1 – mixagem

Na criação musical em estúdio, o produtor conta com uma estrutura mínima de equipamentos que inclui um computador completo (monitor, gabinete ou *CPU*, teclado e *mouse*) com placa de som *off-board*, um disco rígido ou *HD*, um *mixer* e monitores de áudio. Ademais, um suporte tecnológico-computacional composto de um gerenciador e de *softwares* para gravação e edição de som.

Para gravar e reproduzir áudio, todo e qualquer computador necessita ter instalado uma placa de som, que pode ser *on-board* ou *off-board*, respectivamente acoplada e separada da placa-mãe ou placa principal da máquina. Profissionais de

---

<sup>27</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado *Faz o T*. A mídia em questão consta de um *CD* de músicas inéditas da banda *Tecnoshow* que eu recebera de presente da cantora Gabi Amarantos, em 2006.

áudio normalmente optam por computadores com placa de som *off-board*, cujo fato de ser desatrelada da placa-mãe confere melhor performance aos *softwares* em procedimentos de manipulação sonora. Já a placa *on-board* funciona como menos eficiência, tendo em vista que utiliza energia da placa principal, a mesma que deve alimentar, ao mesmo tempo, o conjunto inteiro do computador.

Produtores como Jhon Kleber trabalham com dois discos rígidos em vez de apenas um, o que lhe possibilita armazenar cópias de segurança de programas e arquivos. Assim, se um dos *HDs* apresentar defeito, o produtor tem como recorrer aos dados armazenados no outro dispositivo.

Chamado também de mesa de som, o *mixer* intermedeia a conexão, via cabos, entre o computador e instrumentos musicais/microfones. Por sua vez, a reprodução no computador de áudios reproduzidos ou gravados pressupõe a instalação de caixas de som (monitores de áudio) com potência bem superior àquelas que normalmente vêm nos kits-multimídia utilizados pelo usuário comum de computador.

Apesar da função do *mixer*, timbres de instrumentos como o teclado podem ser gravados diretamente no computador. Segundo Jhon Kleber (em entrevista – 18/11/2006), “as vozes já vêm equalizadas dentro dos padrões mundiais, né? Então não precisa mexer na mesa e (...) acrescentar grave, médio, agudo (...). Então (...) eu ligo eles direto lá no cabo. Eu não uso passagem pela mesa, entendeu?”.

Das tecnologias computacionais, Jhon Kleber destaca a escolha de um gerenciador, plataforma ou sistema operacional, através do qual os *softwares* são reconhecidos, instalados e postos para funcionar. Na produção do *tecnobrega*, trabalha-se preferencialmente com o sistema *Windows*, para o qual programas de estúdio como o *Vegas* e o *Sound Forge* foram desenvolvidos.

A mixagem, que a grosso modo representa a superposição ou a mistura de sons, poderia ser mais bem delimitada como um processo de maior complexidade, compreendendo gravação e seqüenciamento de linhas vocais, instrumentais e efeitos sonoros variados. Cada linha corresponde a uma sucessão de *clips* seqüenciados digitalmente, através de *softwares* como o *Sony Vegas*, dos mais populares seqüenciadores entre os produtores de *tecnobrega* em Belém do Pará.

Dependendo da modalidade de captação sonora, as linhas podem ser gravadas, manipuladas e armazenadas em canais de áudio (em um formato

descomprimido denominado *wave*) ou de *midi* (um protocolo digital utilizado na transmissão de dados sonoros e não do som propriamente dito).

Distribuído pela *Sony Creative Software*, o *Sony Vegas* foi originalmente desenvolvido como um manipulador computacional de áudio, designado aos formatos *XP* e *Vista* da plataforma *Windows*. Constitui-se como um *software* para mixagem não linear, ou seja, o tratamento sonoro dá-se em multipistas, uma para cada linha instrumental ou vocal. Por sua vez, cada pista possui, individualmente, controles (canais) para equilíbrio de níveis de volume (compressor), aplicação de efeitos (reverb), equalização de frequências (equalizador), entre outros. Daí também ser chamado de um *software* para mixagem em multi-canais.

A atividade de seqüenciamento (por isso, seqüenciador) se detém na organização e calibragem das informações musicais digitalizadas nas pistas, a fim de que, em seguida, sejam transformadas em uma pista única para a edição final ou masterização. A mixagem, portanto, pode ser entendida como pré-edição (ainda que se possa editar conclusivamente através de *softwares* de mixagem como o *Vegas* – a partir de sua quarta versão) ou pré-masterização. Em versões mais recentes do *Vegas* já se pode combinar edição de áudio e vídeo, o que não vem ao caso aprofundar neste texto.

Devidamente mixadas, as linhas seguem para a etapa seguinte da produção musical: a masterização. Tanto a mixagem quanto a masterização consistem em processos de edição, com a diferença de que, na primeira, é permitido ao produtor alterar linha por linha, individualmente. A mixagem constitui, portanto, um empreendimento focado no detalhe do som ou da informação musical gravada. Na masterização, por sua vez, as múltiplas pistas já deverão ter sido transformadas em pista individual durante a pré-edição, a fim de que, sob o amparo de *softwares* como o *Sound Forge*, o produtor possa proceder com a edição final.

A mixagem computacional inclui peremptoriamente técnicas de manipulação sonora como o *sampling*, largamente acolhido no universo de domínio do *tecnobrega*. No *sampling*, a criação de amostras sonoras é realizada através de programas como o *Fruit Loops*, também denominado *FL Studio*, *Fruity Loops* ou simplesmente *Floops*.

O *Fruit Loops* consiste em um modelo de *software* para seqüenciamento musical, comportando recursos de mixagem, edição e gravação de áudio. Na produção do *tecnobrega*, porém, é basicamente utilizado para a criação de matrizes

rítmicas, através de uma ferramenta do programa que consiste num painel de timbres, ou como diria Jhon Kleber, de “bumbos”.

Embora o referido programa traga um exemplário de matrizes rítmicas prontas para edição, a produção do *tecnobrega* demanda dos produtores a criação de seus próprios arsenais, e que deles possam lançar mão, posteriormente, no momento da criação musical. Para tanto, produtores devem primeiramente importar para o *Fruit Loops* os “bumbos” dos quais efetivamente se valerão durante o trabalho em estúdio.

Duas são as formas de importação: a primeira, gravando diretamente no computador amostras executadas em instrumentos como teclado e bateria; e a segunda, criando *samplers* de músicas gravadas e arquivadas do *HD* do computador. Vale ressaltar que o programa em questão não manipula matrizes prontas e sim realiza montagens sonoras a partir de recortes, daí o fato de os “bumbos” do *Fruit Loops*, na produção do *tecnobrega*, corresponderem obrigatoriamente aos *samplers* importados. Em entrevista, (18/11/2006), Jhon Kleber considera que,

*O Fruit Loops (...) não tem os ritmos [matrizes rítmicas montadas], mas tem os timbres (...). Ritmo mesmo não tem, ele não tem, pelo menos no Fruit Loops. Ele tem alguns “demos” [exemplos prontos de “ritmos” que já vêm arquivados no programa], alguns já montados que não têm a ver com a nossa história. (...). Eu peguei um ritmo de uma bateria de fora [dando um exemplo hipotético] e joguei ela dentro do Fruity Loop. Aí [é] o timbre.*

Uma vez montadas e gravadas em arquivos com extensão *flp*, as matrizes elaboradas no *Fruit Loops* podem ser exportadas para outros programas de manipulação sonora em formatos compatíveis como o *wave*. Isto explica o fato de as “batidas” produzidas no *Fruit Loops* serem posteriormente mixadas em programas como o *Vegas*.

Apesar do papel evidente do *Fruit Loops* na produção do *tecnobrega*, sua utilização em estúdio dá-se eventualmente, se comparado a *softwares* como o *Vegas* e o *Sound Forge*. Na realidade, aquele programa é somente operado quando da necessidade de o produtor criar uma nova “batida” de *tecnobrega* ou incorporar em seus arquivos digitais “bumbos” que ainda não tenham sido importados. Deste modo, apenas os dois últimos programas tomam parte, com efeito, no dia-a-dia de

trabalho do produtor, o que quer dizer, de outra maneira, que produtores como Jhon Kleber não prescindem dos já referidos arsenais para efetivarem cotidianamente procedimentos e mecanismos de tratamento sonoro.

Antes que iniciássemos a mixagem propriamente dita, Jhon Kleber dissera-me que o *mixer* deveria ser ajustado para operar num *beat* mais lento, se comparado ao dos *hits* de *tecnobrega* tocados nas “festas de aparelhagem”. Segundo o produtor, os *DJs* normalmente aceleram o tempo das músicas, de modo que, já prevendo esta situação e tendo em vista contrabalançá-la, produtores de estúdio costumam reduzir a velocidade da “batida”, que para o *tecnobrega* oscila ao redor de 180 batimentos por minuto (bpm).

Outro aspecto preliminar é que, nos primeiros oito tempos de cada *hit* de *tecnobrega* a ser produzido, o som percussivo da “batida” (de bateria, no caso desta mixagem) figura praticamente solitária na grade de sonoridades (a não ser pelo som isolado de pratos no tempo inicial), anunciando ritmicamente a entrada das demais pistas, no nono tempo. Este é o tempo aproveitado por *DJs* de “aparelhagem” e músicos de banda para fazerem anúncios ao microfone, saudar o público, calibrar “viradas” de bateria, entre outras possibilidades.

Não existe uma ordem para a inclusão de vocais e instrumentos nas pistas de mixagem, exceto em relação à “batida” e ao “piano-base”, que devem anteceder às demais linhas sonoras. Enquanto a “batida” (de bateria)<sup>28</sup> consiste no referencial de pulsação para todas e cada uma das pistas, o “piano-base”,<sup>29</sup> realizado por um teclado acoplado ao computador, corresponde ao suporte harmônico que vai percorrer toda a música.

Após a sincronização da harmonia do teclado com o ritmo da bateria, incorporamos à grade de sons a voz cantada (do pesquisador)<sup>30</sup> e as linhas de guitarra, baixo, *string* e pratos, uma a uma. O recorte sonoro da guitarra<sup>31</sup> pode ser importado tanto do teclado quanto do próprio instrumento, neste último caso através de uma mesa de som interligando-o ao computador. Segundo Jhon Kleber, o som da guitarra nesta mixagem corresponde a uma “batida” de *reggae*. No caso do baixo,<sup>32</sup> o som transferido para o *Vegas* provém exclusivamente do teclado (que mimetiza

<sup>28</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Bateria”.

<sup>29</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Piano-base”.

<sup>30</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Voz”.

<sup>31</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Guitarra”.

<sup>32</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Baixo”.

aquele instrumento), tendo em vista uma pretendida estabilidade de frequência sonora, que na produção através do próprio instrumento não acontece. O *string*,<sup>33</sup> também concebido unicamente através do teclado, corresponde simultaneamente ao solo instrumental e ao recheio da harmonia do “piano-base”. Por fim os pratos,<sup>34</sup> utilizados com frequência no “bumbo” inicial dos *hits*, bem como nas viradas de bateria previamente importadas do *Fruit Loops*.

Na imagem a seguir, tirada da tela do computador de Jhon Kleber, pode-se verificar a grade completa das fontes sonoras atuantes na mixagem, com identificação de instrumentos e vocal (à esquerda), além de um gráfico de cor definida referente a cada pista:

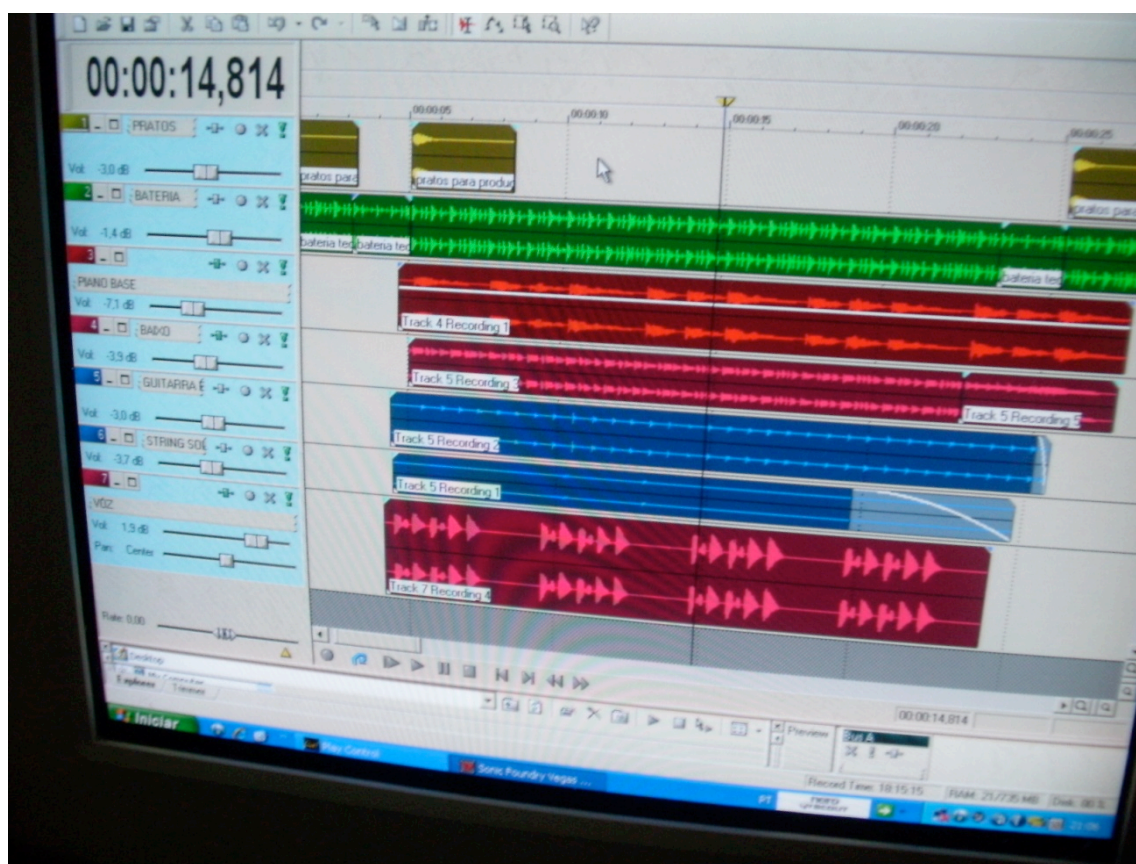


Imagem nº 4 – Pistas de mixagem (13/03/2009)

<sup>33</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “String”.

<sup>34</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Pratos”.

Levando em conta que cada pista possui canais próprios de mixagem, produtores podem tratar individualmente voz e sons instrumentais. Para tanto, Jhon Kleber e eu lançamos mão de ferramentas de manipulação tais como o “compressor” (para equilibrar níveis de volume), o “reverb” (efeitos sonoros), “pan” (*balance*), “volume” (controle de intensidade) e “equalizador” (ajuste de freqüências). Realizados os mecanismos de mixagem, transformamos as multipistas em pista única (indicada em cor verde na imagem seguinte), já pensando na próxima etapa da produção de estúdio, isto é, a edição final ou a masterização.<sup>35</sup>

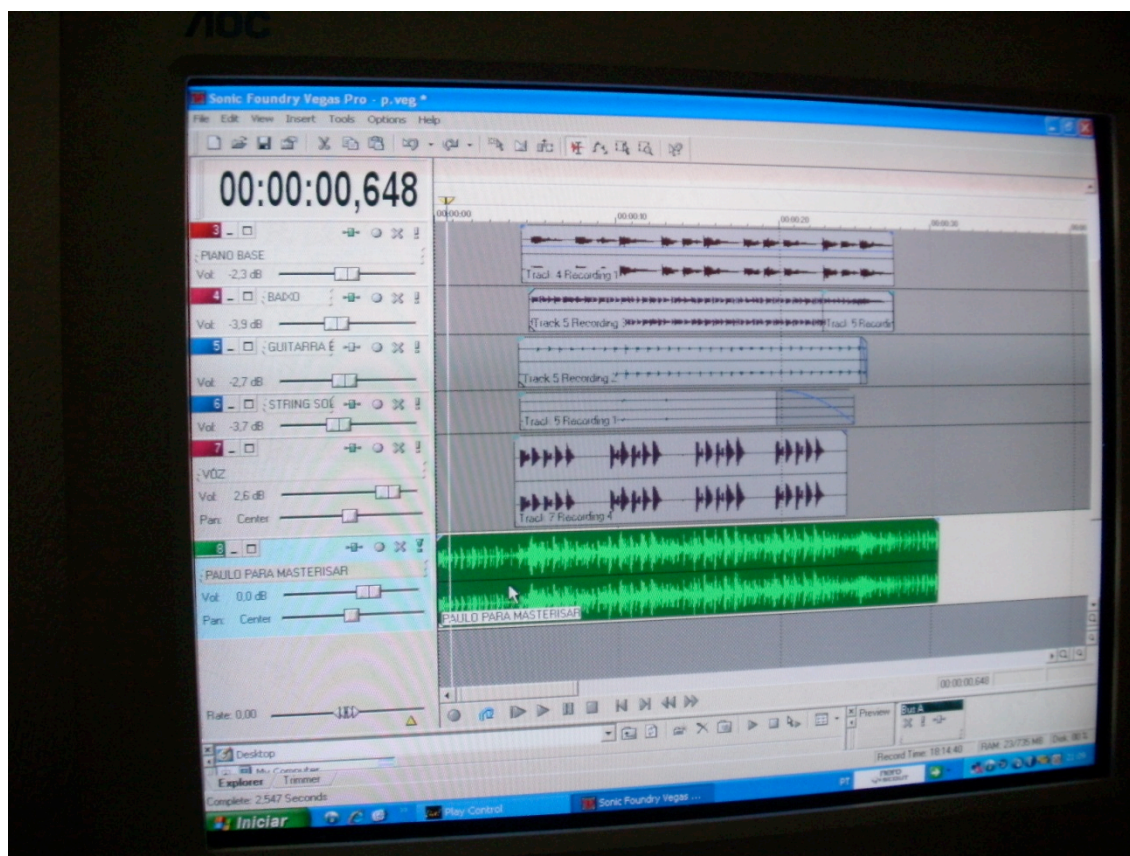


Imagem nº 5 – Pista pré-masterizada (13/03/2009)

<sup>35</sup> Para escuta do trecho mixado, deve-se consultar a mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Faz o T mixado”.

### 3.3.2.2 – masterização

Como no caso do *Vegas*, o *Sound Forge* (também conhecido por *Sonic Foundry*, *Forge*, e mais recentemente por *Sony Sound Forge*) também traz consigo, a partir de sua sétima versão, a marca *Sony Creative Software*, bem como, igualmente àquele, se destina à edição de áudio. No entanto, certas características e funcionalidades presentes em um e ausentes no outro, ou que impliquem na melhor *performance* de um destes *softwares* em relação ao outro, se refletem no fato de produtores como Jhon Kleber utilizarem simultaneamente os dois programas ao invés de apenas um. Segundo o referido produtor, a principal delas diz respeito à melhor qualidade do áudio no *Sound Forge*, caso contrário se poderia utilizar o *Vegas* também na masterização, em vez de apenas no mecanismo de mixagem.

Além da qualidade do som produzido, que para Jhon Kleber está na origem da utilização de ambos os *softwares* na produção musical do *tecnobrega*, outros aspectos coletados de uma entrevista (18/11/2006) que fiz com este produtor reforçam a questão, tais como: 1) enquanto o *Vegas* manipula as multipistas em arquivo único, o *Sound Forge* necessita gravar arquivos múltiplos para realizar a mesma tarefa; 2) no *Sound Forge*, as manipulações em multipistas costumam congelar o programa, ao passo que o *Vegas* mantém-se funcionando mesmo com 25 ou 30 pistas abertas ao mesmo tempo; 3) os *plugins* de efeitos sonoros, que para *Sound Forge* não acarretam funcionamento irregular do programa, em relação ao *Vegas* (a partir de sua quarta versão, visto que as anteriores não possuem a referida funcionalidade) ocasionam o seu travamento; e 4) ao contrário do *Vegas*, não se pode efetuar a sincronização entre pistas no *Sound Forge*.

Como ponto de partida para a edição final, o arquivo digital pré-masterizado no *Sony Vegas* deve ser aberto no *Sound Forge* para os ajustes derradeiros, e conseqüentemente, como diria Jhon Kleber, à conclusão do “projeto”. Assim, faz-se a escuta do som mixado e verifica-se o que ainda poderia ser melhorado antes da gravação do arquivo final.

A imagem a seguir mostra, no editor final, o gráfico da pista pré-editada do trecho de “Faz o T”. Ainda que, visualmente, apareçam duas pistas em paralelo, trata-se de uma pista única, já que uma delas representa apenas os dados musicais e não o arquivo sonoro propriamente dito a ser reproduzido, masterizado e gravado. Comparativamente, seria como a partitura, numa paralela, e o fenômeno sonoro, na



outra. O mesmo acontece com as multipistas no *Vegas*; isto é, para cada linha sonora, de voz ou de som instrumental, surgem na tela duas pistas em paralelo e na mesma cor, uma identificando as informações musicais, e a outra, o som em processo de mixagem.

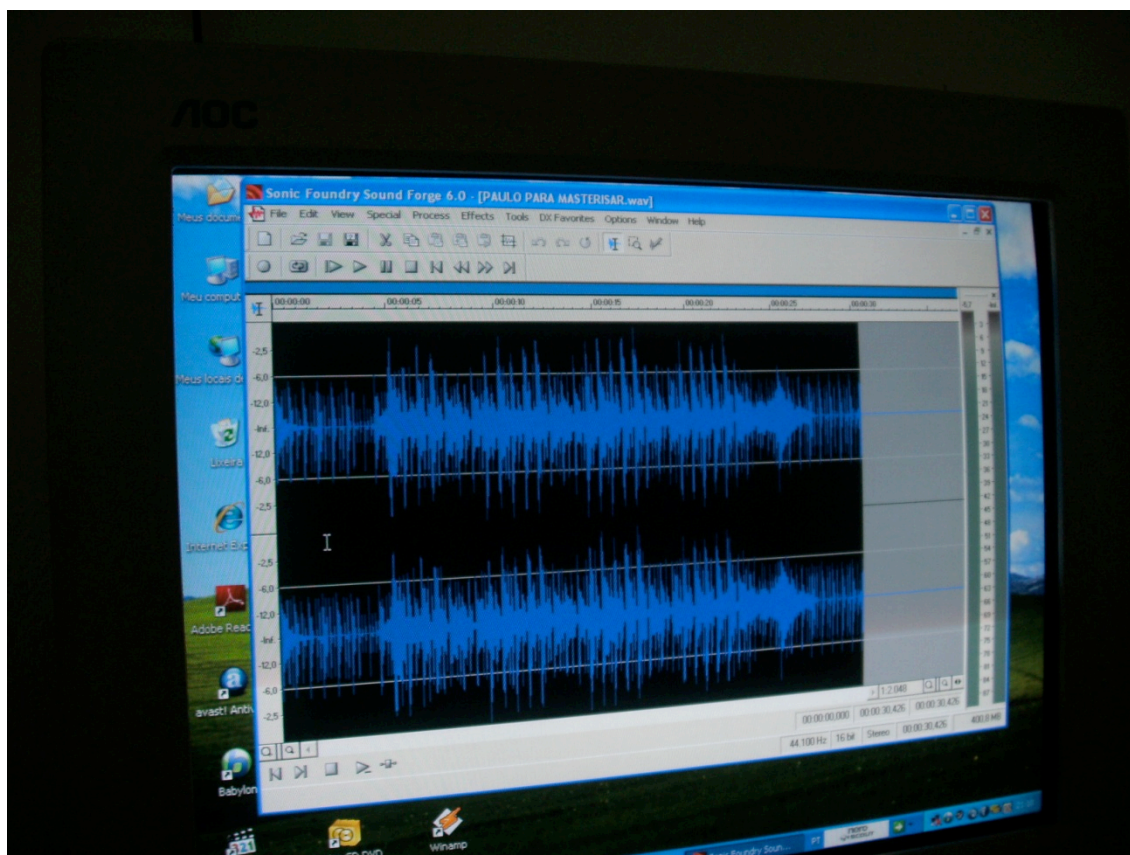


Imagem nº 6 – Arquivo mixado aberto no *Sound Forge* (13/03/2009)

Na masterização de um *hit* qualquer de *tecnobrega*, Jhon Kleber lança mão de duas ferramentas do *Sound Forge*: o “*L3 Multimaximizer*”, para ajustes de frequência, e o compressor “*Wave Hammer*”, para igualar níveis de volume. Em relação ao arquivo pré-masterizado na aula anterior sobre mixagem, porém, não houve necessidade de o produtor realizar qualquer alteração na pista em termos destes parâmetros, uma vez que já havia conseguido um resultado sonoro satisfatório na mixagem, ainda que através da manipulação individual das pistas. De qualquer modo, e sem qualquer alteração na mixagem gravada, Jhon Kleber demonstrou-me como isto poderia ser realizado no *Sound Forge*.

Em relação à mixagem, a edição final consiste em um mecanismo bastante simples, de fácil e rápida operacionalidade. E, quanto melhores os resultados da pré-edição, a masterização procede de maneira ainda mais simples. Neste sentido, a masterização visa particularmente acabamentos musicais, cujas minúcias muitas vezes nem chegam à percepção do público, conforme considera Jhon Kleber. De qualquer modo, masterizar representa a busca de um som melhor, mais equilibrado e mais apazível, mesmo que ninguém além do produtor se importe com isto – eis aqui um interessante mote para se refletir sobre os princípios desabonadores das sonoridades *brega* em relação a questões que motivam a produção musical.

Nesta etapa da produção do *tecnobrega*, costuma-se também aplicar um efeito sonoro no último tempo de cada música, evitando assim que ela termine de modo “seco” (nas palavras de Jhon Kleber), bem como se deve acrescentar um silêncio de aproximadamente 60 milésimos de segundo antes do tempo inicial da pista pré-masterizada, justamente para que, quando da utilização da pista masterizada em gravações de mídias de áudio, por exemplo, o tempo final de um *hit* não coincida exatamente com o início do próximo.

Embora o *Vegas* e o *Sound Forge* gravem tanto em *mp3* quanto em *wave*, produtores normalmente optam pelo último formato, em razão de que o primeiro ocasiona o travamento de ambos os programas, e também pela melhor qualidade de áudio deste último. Por outro lado, *playlists* de “aparelhagens”, assim como as mídias de áudio que circulam no comércio informal do *tecnobrega*, requerem o formato comprimido, justamente porque este ocupa menos espaço nos discos dos computadores e nos *CDs*, respectivamente. Deste modo, produtores necessitam lançar mão de suportes adicionais, como no caso de Jhon Kleber, que utiliza o *software* denominado *Xing MP3* para transformar arquivos *wave* em *mp3*.

Segundo Jhon Kleber (em entrevista – 18/11/2006),

*Ele [o Sound Forge] me dá a opção de (...) salvar em MP3, mas é outra função que o Sound Forges e o Vegas... Eles não aceitam legal. O Vegas trava logo, e o Sound Forges, tu salva uma faixa de sete músicas e ele trava quando tu salva em MP3. Então, salva tudo em wave (...). É pra transformar em MP3, sem perder a qualidade né? Vai mudar um “bocadinho” no agudo (...). O MP3 deixa o agudo mais saliente, mais estridente. Se no wave é [faz o som com a boca] “ts-ts-ts-ts-ts...”, no MP3 já é mais “tx-tx-tx-tx-tx...”, mais grave o agudo. (...). Ele perde a freqüência, mas ele aumenta o volume.*

Ainda em relação à utilização nas “festas de aparelhagem” de músicas gravadas em estúdio, produtores necessitam acessar o arquivo final gerado no *Sound Forge* utilizando um programa denominado *PCDJ*, que consiste ao mesmo tempo em tocador de áudio e *mixer* virtual operado por *DJs* durante as festas. Feito isto, produtores conseguem aplicar no arquivo um *plugin* de batimentos por minuto, através do qual os *DJs* de “aparelhagem” passam a conhecer o andamento em que cada *hit* de *tecnobrega* foi criado dentro do estúdio, e assim alterá-lo, de acordo com um referencial de tempo e com as conveniências do momento.

De modo inescapável, o produtor lida dentro do estúdio com questões que vão além da criação musical *stricto sensu*. Se, por um lado, o *tecnobrega* percorre outras instâncias produtivas além do estúdio – no caso, a banda e a “festa de aparelhagem” – por outro é possível ampliar a idéia do estúdio como unidade comum na produção desta música (conforme me referi no início deste capítulo), na medida em que o trabalho do produtor também visa o escoamento dos produtos para consumo através de diferentes mídias. Portanto, a centralidade do estúdio repousa tanto na produção em si quanto em aspectos como uma postura cosmopolita do produtor dissolvida em práticas musicais não limitadas à mixagem/masterização e que consubstanciam o *tecnobrega* como um tipo sonoro multifacetado, de certo modo efêmero, passível de transformações, e por isso mesmo, sem um contorno definido, em termos clássicos, enquanto gênero musical.

#### 4 – “FESTA DE APARELHAGEM”: MÚSICA E CULTURA SOB REFLETORES, IMAGENS, CORES E MOVIMENTOS

O presente capítulo se dedica à descrição das “festas de aparelhagem”, onde enfatizo o equipamento de um modo geral, as multimídias integradas e as tecnologias envolvidas nos eventos festivos, a caracterização do público – em termos de um estilo de vida de periferia compartilhado e não em relação a distinções socioculturais que separam “povo” e “elite” – e do espaço de “periferia”, a competência performática do *DJ* e as relações de sociabilidades que ele estabelece com o público, o hibridismo sonoro que identifica o repertório do *tecnobrega* e os traços místicos e materiais atrelados à concepção de uma “aparelhagem”.

As discussões se concentram principalmente na ambigüidade do modelo das “metamídias” (VIANNA, 2003) em relação ao cosmopolitismo que caracteriza a produção do *tecnobrega*, bem como na valorização de regionalismos traduzidos para uma linguagem global de criação musical contemporânea. Ainda, reflito sobre o contraste existente entre o estigma do “mau gosto” e um cosmopolitismo calcado em metáforas futuristas ligadas às *performances* e à produção musical nas “festas de aparelhagem”.

Desde que as músicas *brega* evadiram das rádios de Belém no início da década de 1990 (ver Capítulo 1), as chamadas “festas de aparelhagem” passaram a atuar provavelmente como sua principal mídia de divulgação. Cerca de uma década depois, o recém-criado *tecnobrega* adentrara o circuito alternativo dos estúdios, da comercialização informal de mídias de áudio, e da produção, veiculação e consumo musical através de bandas e “festas de aparelhagem”.

As “festas de aparelhagem” consistem em espécies de boates itinerantes que, de quinta-feira de uma semana até segunda-feira da outra (COSTA, 2004: 81), percorrem as periferias daquela cidade, localidades da zona metropolitana e municípios do interior do Pará. Dependendo do tamanho, do tipo de equipamento

utilizado nestes eventos e do valor dos bens materiais implicados, seu deslocamento pode ser realizado sobre carroças, pequenos veículos utilitários, ou mesmo, em alguns casos, por caminhões fechados com alta capacidade de carga. Entre um trajeto e outro, as festas instalam-se no meio das ruas, em pequenos terrenos, casas de *shows* e sob enormes galpões semi-abertos que aludem a hangares de marinas ou de aviões de pequeno porte. Em quaisquer destes espaços, uma expressiva maioria de jovens de classes populares reúne-se para ouvir música, cantar, dançar e apreciar o conjunto do equipamento (daí o nome “aparelhagem”), normalmente em pequenos grupos ou casais.

Homens e mulheres solteiros também aproveitam as “festas de aparelhagem” para flertar e conseguir companhia, nem que seja por um instante. Entre outras razões, isto explica o fato de freqüentadores comumente se envolverem em brigas, especialmente se tomados pela cerveja e/ou pela cachaça, muito embora o espírito coletivo seja o do divertimento sem violência. Seja como for, segurança e policiamento constituem um aspecto marcante destas festas, em particular no caso das “aparelhagens” de grande porte, isto é, dos equipamentos com vasta dimensão física, de alto custo, e ainda, dotados de múltiplas tecnologias de som, computação e de efeitos visuais e luminosos.

Invariavelmente, as grandes “aparelhagens” – uma minoria, entre mais de seiscentas estabelecidas em Belém e na região metropolitana (Idem, *Ibidem*: 103-105) – são as que mobilizam maior público, de muitas centenas até alguns milhares em cada festa realizada. Por conseguinte, também são as que necessitam de espaços físicos mais amplos, a exemplo das “sedes” (ver Capítulo 1), que correspondem aos locais privilegiados onde as “festas de aparelhagem” normalmente acontecem.

Enquanto que uma “aparelhagem” de pequeno porte pode lançar mão de apenas uma unidade de controle de áudio e de caixas de som que caberiam na carroceria de um pequeno veículo utilitário, a de grande porte (na qual esta pesquisa se concentra) conta com caixas de som de alguns metros de altura (em forma de torre), canhões de luzes brancas e coloridas, telões, máquina de fumaça, estrutura de gravação de *CDs* para venda imediata, filmadora, e ainda, uma unidade de

controle multimídia que pode inclusive se movimentar, através de um sistema hidráulico acoplado à sua estrutura.

Foi na data de 12 de janeiro de 2006 que estive pela primeira vez em uma “festa de aparelhagem”, por ocasião do 390º aniversário de Belém, organizado pela Prefeitura Municipal para acontecer no sambódromo da cidade. O instante e o local soaram-me mais que oportunos, tendo em vista a possibilidade de eu observar um evento desta natureza sem precisar desempenhar a difícil tarefa (até então) de deslocar-me às periferias – muito embora eu estivesse ciente de que são as periferias os espaços ordinários destas festas, e, por conseguinte, onde eu deveria estar mais freqüentemente durante o exercício do trabalho de campo.

Os organizadores prepararam dois palcos para as apresentações: um deles suspenso, numa extremidade do sambódromo, para *shows* de bandas de *pagode* e *calypso*, e outro no nível do chão, no lado oposto, onde técnicos e *DJs* instalavam a “aparelhagem” *Tupinambá*, conhecida também pelos apelidos (“*slogans*”) de “Treme Terra” e “Altar Sonoro”. Neste último caso, caixas de equipamentos eletrônicos, fiação, apetrechos de iluminação e estruturas metálicas formavam um vultoso amontoado de parafernália, que horas mais tarde se transformaria na última e na mais aguardada atração daquela noite festiva.



Imagem n° 7 – Montagem da “aparelhagem” *Tupinambá* (12/01/2006)

Já era noite, e eu estava ali desde o cair da tarde, observando não apenas o erguimento da “aparelhagem”, mas também a dinâmica do espaço do sambódromo como um todo. Transitei de um palco para outro, assisti a diferentes performances musicais e percebi que o lugar ficava cada vez mais preenchido de pessoas. No solo se concentrava uma maioria de jovens, enquanto que, na arquibancada, pessoas de faixa etária média um pouco mais elevada dividiam assentos com idosos, crianças e famílias inteiras que aproveitaram a gratuidade do evento para assistir a uma programação musical diversificada. Vale mencionar, no entanto, que o público das “festas de aparelhagem” ordinárias deve ter, no mínimo, dezoito anos de idade, ainda que, comumente, um ou outro consiga ludibriar a fiscalização ou acessar os locais destes eventos sem ser percebido.

Nesse meio-tempo, até que a *Tupinambá* iniciasse sua apresentação cerca de quatro horas mais tarde, a extensão do palco deixava, gradativamente, sua aparência de um canteiro de obras, dando lugar à estrutura central da “aparelhagem”, para onde as atenções do público estariam voltadas durante mais de uma hora de espetáculo.



Imagem n° 8 – Estrutura central da “aparelhagem” *Tupinambá* (12/01/2006)

Em termos de visualidade, o palco das “aparelhagens” talvez consista em seu mais notável aspecto. A silhueta dos equipamentos, assim como as imagens nos telões e a aparência dos *DJs* posicionados na parte central das estruturas (neste caso, acima do letreiro “Altar Sonoro” – ver imagem anterior), revelam um conjunto de elementos que lhes confere identidade e sentido. Isto explica o fato de o *DJ* Dinho, dono da *Tupinambá*, ter adentrado a “aparelhagem” utilizando um cocar, como um líder indígena prestes a estabelecer comunicação com uma populosa tribo que lhe aguardava.

Já em relação às identidades sonoras, o *DJ* incitara o público através de um típico alarido, correspondente ao grito de guerra dos aborígenes – em que se utiliza uma das mãos percutindo os lábios, tendo em vista a obtenção de um som agudo e caracterizado por cortes sucessivos e contínuos. No entanto, trata-se de um som produzido eletronicamente em vez de através da voz do *DJ*, ou seja, decorre da síntese sonora realizada em estúdio e posteriormente transferida ao equipamento da “aparelhagem”.



Em resposta ao chamado do *DJ* através daquele som sintetizado, o público desenhava com os braços a letra “T”, identificando a “aparelhagem” em atitude coletiva de saudação àquele equipamento e àquele *DJ*. Semelhante ritual acontece em festas de outros equipamentos de grande porte, como no caso do *Pop Som*, que produz o som do alido de uma águia e recebe como cumprimento um sinal concebido por dedos e mãos, semelhante à letra “Z”, representando as asas do pássaro em questão. Daí ser também chamado de “Águia de Fogo”.

A incorporação de elementos identitários regionais no *tecnobrega*, no caso da “aparelhagem” *Tupinambá* através da cultura aborígine, consiste em um importante elemento de tensão incluído nas músicas, nas práticas culturais e nas *performances* de uma expressão fortemente caracterizada pelo cosmopolitismo.

Os sons que identificam uma “aparelhagem”, uma banda ou um produtor musical de estúdio (neste último caso, presentes em mídias de áudio) se manifestam ainda através de “vinhetas”, um elemento estético largamente utilizado na produção do *tecnobrega*. Em relação às “festas de aparelhagem”, as “vinhetas” consistem em intermitências de falas mixadas antes e durante a seqüência das músicas tocadas, podendo variar desde expressões curtas até pequenos textos, ambos normalmente recheados de efeitos sonoros criados em computador.

No momento em que *DJ* Dinho conclamava o público, o lugar já se encontrava completamente tomado de pessoas. A “aparelhagem”, por sua vez, escondia-se meio à névoa artificial liberada pelas máquinas de fumaça, bem como, por outro lado, resplandecia fortes luzes, numa exibição de caráter sabidamente musical, mas que também encerrava e acionava, respectivamente, diferentes expressões e sensações.



Imagem nº 9 – “Festa de aparelhagem” (12/01/2006)

Mais do que nas outras instâncias da produção do *tecnobrega*, o caráter multimídia das “aparelhagens” e um evidente apelo tecnológico implexo no equipamento e no próprio fazer musical computacional pronunciam as “festas de aparelhagem” como a referência de maior vigor e impacto para aquela música, em termos propagandísticos e de visibilidade, apesar da popularidade de bandas como a *Tecnoshow* (abordada no capítulo seguinte) e do fato de o estúdio consistir na base de toda uma cadeia produtiva.

Há quem diga que as “aparelhagens” tenham surgido com este nome a partir da década de 1970, a exemplo do *DJ Zenildo*, proprietário da *Brasilândia*, com quem eu conversei informalmente no curso da pesquisa de campo. Já o trabalho antropológico de Costa (2004: 11) recua no tempo quase duas décadas e aponta o ano de 1952 como o período em que teria sido fundada a mais antiga “aparelhagem” de Belém, batizada de *Esplêndido Rubi*. O fato é que, ao longo de pelo menos quarenta anos (aproximadamente), as “aparelhagens” vêm funcionando como radiodifusoras gratuitas, ocupando-se em divulgar gêneros musicais, cantores e grupos artísticos ausentes dos *mainstreams* culturais (TV aberta, indústrias

fonográfica convencional e dos espetáculos, radioemissoras de grande alcance etc.) sem lhes cobrar quaisquer remunerações pelas transmissões, por sua vez realizadas ao vivo, no tempo-espaço das festas. Independente do porte do equipamento, as “aparelhagens” tiram o seu sustento basicamente do preço dos ingressos, que no caso das de grande porte custam em média dez reais cada um. Além do valor pago nas bilheterias, as maiores “aparelhagens” também fazem caixa através da venda de *CDs* e camisetas no momento das festas, bem como de bonés e souvenirs com as cores e a logomarca que identificam o equipamento.

Enquanto que, por um lado, o referido modelo de radiodifusão tenha se mantido durante esse período, por outro a existência das “aparelhagens” é peremptoriamente marcada por transformações, a exemplo de aperfeiçoamentos periódicos dos conjuntos dos equipamentos, particularmente no que diz respeito à aquisição de novas tecnologias de som, imagem, iluminação e relativas à sua macro-estrutura. Segundo relata Vianna (2005), os freqüentadores das “festas de aparelhagem” dão valor a estas “evoluções”. É o caso dos fãs-clubes de “aparelhagens”, que costumam se reunir por ocasião das festas para render homenagens às “novidades” trazidas ao público.<sup>36</sup> Na visão dos profissionais das “aparelhagens”, o melhor equipamento corresponde àquele que possui a melhor e mais inovadora tecnologia.

As “novidades” tecnológicas, assim como a apresentação de *hits* inéditos de *tecnobrega* ou de tipos de música que jamais tenham sido tocados noutra equipamentos enredam dois aspectos que caracterizam as relações entre as grandes “aparelhagens” de Belém: o primeiro reside num espírito compartilhado de competitividade, enquanto que o segundo repousa em níveis de prestígio local conquistados por cada uma delas. Ainda, entre tais aspectos se estabelece um vínculo ambíguo de causa e efeito, na medida em que a competitividade implica na conseqüente popularidade das “aparelhagens”, ao mesmo tempo em que a arrecadação de bilheterias, o preenchimento de agendas de festas e iniciativas propagandísticas podem aquecer ou arrefecer a disputa por nichos de divulgação e consumo musicais.

---

<sup>36</sup> Em seu trabalho de doutoramento, Costa (2004: 172-199) discute com profundidade a atuação dos fãs-clubes de “aparelhagens” em Belém.

No que concerne especificamente à utilização de mídias sonoras no curso de quase meio século, as “evoluções” nas “aparelhagens” partiram do vinil e chegaram até os formatos *wave* e *mp3*, passando pelo *compact disc* e *MD*. Enquanto que, nos “bailes da saudade” (referidos no Capítulo 3), *DJs* lançam mão de vitrolas (com prato e agulha) para tocar *bolero*, *mambo*, *merengue*, *zouk*, *cúmbia*, *Jovem Guarda*, *carimbó* etc., as músicas das “aparelhagens” são produzidas hoje pela manipulação em estúdio, encontram-se digitalizadas em computadores e se assentam sobre a contínua e veloz percussividade eletrônica caracterizadora dos gêneros *techno*.

As três incursões iniciais que realizei em “festas de aparelhagem” revelaram para esta pesquisa três aspectos fundamentais concernentes à caracterização desta instância de produção musical e à descrição de um evento deste tipo. O primeiro emergiu da referida apresentação da *Tupinambá*, na medida em que, dentre as minhas observações, detive-me especialmente em determinados eventos de *performance* (comentados anteriormente) e nos tipos de música tocadas pelo *DJ* Dinho. O segundo aconteceu dois dias depois, quando pela primeira vez adentrei o palco da “aparelhagem” *O Poderoso Rubi* e fiquei lado a lado com *DJs* e equipamentos diversos utilizados nesta festa de múltiplas mídias integradas. Por fim, na domingueira do dia 22 de janeiro de 2006, concentrei-me na questão da “festa de aparelhagem” enquanto evento das e para as periferias, partindo do olhar do pesquisador em direção tanto às pessoas que dividiam espaço com o equipamento *Pop Som* quanto a um território mais amplo, contemplando o bairro, os seus residentes e suas conexões com a geografia social de Belém.

Antes que a “aparelhagem” *Tupinambá* começasse a tocar a *playlist* para aquela noite, os gritos de guerra dos índios e os movimentos de braços na forma da letra “T” entremearam um texto mixado e previamente gravado através do qual a voz do narrador apresentou ao público presente o *tecnobrega* enquanto ritmo regional, assim como falou das tecnologias que compõem o equipamento e contou a história da origem mitológica do guerreiro tupinambá. Após este prelúdio, o ambiente da festa foi inundado por *hits* de *funk* e *pop-rock* reinventados sob os auspícios do que mais tarde eu passei a entender como a “batida” do *tecnobrega*.

Apesar dos traços de regionalismo presentes em já comentadas situações de *performance* da “aparelhagem” *Tupinambá*, ou mesmo de transformações estéticas

durante o curso da festa – como no caso da substituição de versos originais de obras já existentes por letras de evocação às pessoas e à cultura do lugar –, o fenômeno musical como um todo me pareceu menos ligado à cultura local e bem mais à valorização de uma linguagem cosmopolita, por sua vez caracterizada especialmente pelo espetáculo multimídia que é uma “festa de aparelhagem”, pela ênfase na tecnologia e na produção musical computacional, e também pela nítida presença do *techno* atuando sobre o conjunto das músicas. Eis, portanto, a tensão entre o regionalismo e o cosmopolitismo à qual me referi anteriormente. Por conseguinte, uma preocupação ao longo de toda a investigação consistiu em se poder explicar, com base no discurso musical e em contextos estéticos, históricos e ideológicos referentes à constituição e ao assentamento das sonoridades *brega* na localidade, o que existe de regional no *tecnobrega* que não decorra tão-somente do discurso nativo em favor da valorização desta música enquanto símbolo de identidade cultural.

A segunda incursão decorreu da necessidade imediata de eu vir a conhecer outros equipamentos e as dinâmicas de outras festas, bem como, conseqüentemente, da possibilidade de eu encorpar o trabalho de campo através de relações entre experiências prévias e recentes de observação e coleta de dados. Neste caso, contribuíram também as referências que eu ouvia a respeito do equipamento *O Poderoso Rubi* (ou *Rubi*, simplesmente) como o mais popular da cidade, especialmente de colaboradores de pesquisa e poucos amigos e conhecidos meus que se diziam apreciadores de *tecnobrega*. Nas conversas que eu tinha com essas pessoas, os seus relatos mais incisivos diziam respeito à forma de uma nave espacial adquirida pelo *Rubi*, motivo pelo qual recebe o apelido de “A Espaçonave do Som”. Outra expressão que identifica esta “aparelhagem” diz respeito à função de uma espaçonave, que reside na exploração de tempos, universos e galáxias – daí, portanto, também ser chamada de “O Portal Intergaláctico”.



Imagem n° 10 – “Aparelhagem” *O Poderoso Rubi* (15/01/2006)<sup>37</sup>

Tanto a questão da suposta popularidade do *Rubi* quanto do formato do equipamento levaram-me a considerar este primeiro contato com a citada “aparelhagem” um momento de particular relevância para esta investigação, tendo em vista que a sua visibilidade na cena das festas de *tecnobrega* poderia abrir mais fácil e rapidamente os acessos à realização do trabalho de campo, da mesma maneira que a idéia da nave espacial me sugeriu o desafio de compreender a relação entre uma música classificada como degradada e uma imagem que, ao contrário, suscitaria para todos, indistintamente, o mistério, a curiosidade o desejo e o sonho. Com base nesta motivação, decidi-me mais tarde por acompanhar a trajetória da “aparelhagem” *Rubi* nas periferias de Belém do Pará, corporificando o que chamo de “etnografia itinerante” – abordada no item seguinte do presente capítulo.

Como na experiência com o *Tupinambá*, a festa do *Rubi* deu-se em um local para mim bastante familiar: numa casa de espetáculos chamada *Metrópole*, onde eu

<sup>37</sup> A data referente à imagem (15/01/2006) difere da data em que aconteceu a festa (14/01/2006) apenas em virtude de o registro fotográfico ter sido feito na madrugada do dia seguinte. A mesma situação se repete com as imagens n° 11 e n° 12.

costumava ir durante a década de 1990 para me entreter com apresentações de grupos folclóricos regionais e de *MPB*. Assistir a *shows* na *Metrópole* (que na época tinha o nome de *Escápole*) se tornou atividade de lazer comum para pessoas de classe média, como eu, atentas às modas do momento. E como a moda não tem garantia de vida eterna, na década seguinte o local passou a abrigar as “festas de aparelhagem” e outros eventos de “segunda ordem”.

Por outro lado, e diferentemente do que aconteceu no sambódromo da cidade há dois dias, adentrei o palco do *Rubi*, vi o equipamento funcionar, me deparei com técnicos e *DJs* dentro e ao redor de uma estrutura de luzes predominantemente vermelhas (correspondendo à cor da pedra preciosa rubi), fiz fotos, preenchi notas de campo, e sempre que possível, conversava com alguém que por ventura pudesse, no futuro, me conceder um encontro informal ou uma entrevista.

Ao mesmo tempo em que observava o equipamento, fazia meus registros e trocava algumas palavras com um ou outro que passava à minha frente, eu aguardava a chegada de *DJ Gilmar*, proprietário da “aparelhagem”, para quem gostaria de apresentar-me como pesquisador e com quem pretendia estabelecer um contato mais profícuo. Ironicamente, somente consegui entrevistá-lo dois anos e meio depois.

Logo que *DJ Gilmar* apareceu, fui conduzido por um técnico da “aparelhagem” até o local onde ele se encontrava. Cumprimentamo-nos, agradei-lhe a gentileza de a organização do evento ter-me concedido acesso ao palco, expus-lhe rapidamente os objetivos da pesquisa, e por fim, pedi-lhe que me permitisse circular por aquele ambiente durante toda a festa, e também que eu o entrevistasse em uma ocasião mais oportuna.

Veza por outra, afastava-me do palco rumo à pista de dança e às barracas de bebidas e comidas enfileiradas rente ao muro de uma das laterais da *Metrópole*. Nesses instantes, pude observar quem ocupava o espaço e como se organizavam para desfrutar a festa. As pessoas ali chegadas pareciam-me nunca estar sozinhas. Reuniam-se em pequenos grupos e executavam diferentes ritos de sociabilidades, incluindo conversas, consumo de bebida alcoólica e performances ligadas ao deleite musical e à apreciação do *DJ* e da “aparelhagem”.

Aspecto marcante das “festas de aparelhagem” é que significativa parte desses grupos é constituída por representantes do mesmo sexo, como se mulher não se metesse em assunto de homem, ou ainda, que homem nada conhecesse do universo feminino.

Os integrantes de cada grupo vestiam-se de maneira semelhante, o que pode sugerir seu pertencimento a um mesmo nível socioeconômico. Trajavam-se como lhes convinha, mas sempre de maneira bastante informal. Além das calças *jeans*, usavam preferencialmente roupas leves e curtas, como saias e *shorts*, para as mulheres, e bermudas para os homens. Os funcionários da “aparelhagem”, por seu turno, vestiam uniformes pretos de *lycra* – calça comprida e camiseta de manga curta (ou sem manga).

Entre vários grupos, deparei-me mais raramente com pessoas que me pareciam não pertencer àquele espaço: gente “bem vestida” e “bem apessoada” que também gostava de “festa de aparelhagem”. Além da distinção pela aparência, tais pessoas marcaram diferença na medida em que formavam seus grupos relativamente afastados das áreas onde o público se concentrava mais fortemente para dançar, cantar e contemplar mais de perto a “aparelhagem”. Logo imaginei que talvez não quisessem se misturar à massa.

Apesar das observações que fiz em relação ao público presente, precisei levar em conta o fato de esta festa ter acontecido em um perímetro urbano que eu supunha não pertencer à periferia de Belém, além do que se tratava de um evento não-ordinário, conforme referencio brevemente no capítulo anterior. Assim sendo, vi-me novamente impelido a comparecer em uma “festa de aparelhagem” que para mim mostrasse a “cara” da periferia – o que somente aconteceria dias mais tarde, quando então resolvi enfrentar o receio do perigo e conduzi-me até a periferia, por ocasião de uma festa realizada pela “aparelhagem” *Pop Som* ao cair de uma noite de domingo. Ainda, e a despeito dos que freqüentavam aquela festa, o encantamento visual que o *Rubi* gerou em mim fez com que, involuntariamente, eu me prendesse bem mais aos elementos do palco, em particular os equipamentos e o desenrolar da atração multimídia.

Embalados por *hits* de *pagode*, *funk* e outros ritmos na “batida” do *tecnobrega*, o público gradativamente tomava conta da pista de dança, que nas



“festas de aparelhagem” localiza-se normalmente entre o equipamento e caixas de som em forma de torre. Além de *DJs* de “aparelhagem”, artistas como Gabi Amarantos e *drag-queens* também realizaram suas *performances*, antecipando o momento mais importante da noite, quando o *DJ* Gilmar embarcaria na “Espaçonave do Som” trajando uma vestimenta prateada e usando luvas com feixes de *laser* vermelho.



Imagem n° 11 – *DJ* Gilmar, momentos antes de sua *performance* (15/01/2006)

Além da música e do espetáculo multimídia, a “festa de aparelhagem” partilha com o seu público um mundo ao mesmo tempo de realidade e fantasia, de verdade e inverossimilhança, de possibilidade e impraticabilidade. Na festa do *Rubi*, o equipamento se torna uma espaçonave, o *DJ* se converte em comandante interplanetário e as músicas transfixam o tempo-espaço para enfim serem transformadas em *hits* de *tecnobrega*.



Imagem nº 12 – DJ Gilmar durante *performance* (15/01/2006)

Para a realização da terceira incursão, desloquei-me até mais ou menos a divisa entre Belém e o município de Ananindeua, na região metropolitana. A “sede” onde a festa aconteceu localiza-se em um conjunto habitacional classificado como de “classe média-baixa”, mais baixa do que média, conforme aprendi com os meus pares – um gigante de milhares de casas chamado Cidade Nova, cravado na periferia, bem mais distante do centro do que o bairro do Jurunas, e ainda assim, mantendo sua linha de pobreza em patamares expressivamente mais dignos. Aliás, os moradores da Cidade Nova carregam um estigma, que neste caso não é o de ser “brega”: trata-se do estigma da distância, por residirem afastados do centro da cidade, mesmo pertencendo a famílias “distintas” que, se não fosse por seu nível econômico, poderiam ocupar outros espaços geográficos e sociais.

O padrão das moradias da Cidade Nova é de unidades térreas de alvenaria, cada uma com dois cômodos, um banheiro social, sala, cozinha e quintal. Algumas foram reformadas e/ou ampliadas; outras mantêm as formas originais, deterioradas ou preservadas. Há casas cujas garagens são ocupadas por veículos, partindo de modelos antigos caindo aos pedaços até importados que poderiam valer cada um o

preço de um pequeno apartamento. Outras residências, por sua vez, guardam bicicletas em suas garagens, ao invés de automóveis; ou ainda, existem garagens que simplesmente ficam desocupadas. Assalariados e patrões de diversas categorias ocupam imóveis nessa área, próprios ou alugados: profissionais liberais, funcionários públicos ou privados, autônomos etc. Do interior de uma construção mais imponente pode sair para o trabalho um médico, um advogado ou um comerciante, e de outra mais modesta, um inspetor de escola, um vigilante, um vendedor ambulante, entre outros.

Embora a “festa de aparelhagem” seja compreendida majoritariamente como modalidade de lazer para as classes populares, diferentes públicos de freqüentadores podem transformar um ambiente de unidade em um espaço de diversidade. De qualquer modo, porém, interessam-me menos as estirpes sociais e os poderes econômicos determinando distinções, e bem mais as coincidências em termos de gosto musical, de hábitos e de modos de viver, apesar das classes, apesar do dinheiro. No bojo desta questão, em que a heterogeneidade brota da homogeneidade e vice-versa, permanece a reflexão que me propus para esta tese sobre oposições culturais clássicas, como elite *versus* povo e centro *versus* periferia, fortemente entranhadas no discurso em favor do estigma ligado às sonoridades *brega* e da subalternização dos “bregas” que dançam, cantam, compram *CDs* nas festas e no comércio informal, e curtem suas bandas e “aparelhagens” prediletas.

Eu conhecia a Cidade Nova por alto. Estive lá algumas vezes, em geral visitando algum amigo. Não obstante, a “sede” onde o *Pop Som* se apresentou ficava em um perímetro onde eu jamais havia estado. Receoso de que eu pudesse ser assaltado ou sofrer lá dentro alguma violência física, pedi a Dodô, um lavador de carros conhecido de minha família e nosso vizinho de rua, que me apoiasse na empreitada. Disse-lhe que necessitava ser acompanhado, visto que jamais havia estado em uma “festa de aparelhagem” na periferia. Ademais, pagar-lhe-ia o ingresso e também as cervejas que certamente beberia. E foram muitas...

Nos instantes iniciais da festa, pedi que Dodô ficasse ao meu lado. Minutos depois, liberei-o temporariamente para fazer o que bem entendesse, enquanto que eu observaria a festa do lugar onde me encontrava, nem tão próximo do tumulto e também não tão distante. Foi só o tempo necessário para que eu me sentisse

seguro, saísse dali e me perdesse completamente de Dodô até a hora de retornarmos para casa.

No curso de minhas anotações, conversas informais e registros fotográficos, encontrei um amigo de colégio, o Pedro Ernesto, próximo à estrutura central da “Águia de Fogo”. Foi um susto! De imediato, perguntei-lhe o que estava fazendo em uma “festa de aparelhagem”. Mais espantado que eu, o rapaz me retornou dizendo que sempre gostou de *brega*, embora nunca tivesse comentado comigo a respeito disto. Trocamos meia dúzia de palavras, nos despedimos e dei continuidade ao meu trabalho.

Sobre a resposta que me foi dada por Pedro Ernesto, cogitei sobre algumas possibilidades: se, realmente, nunca houve a oportunidade de ele me revelar seu gosto musical; se, talvez, ele me achasse demasiadamente “erudito” para que eu encarasse uma notícia desta natureza; ou ainda, se ele nutria alguma vergonha em assumir sua identificação com a música *brega*, na medida em que ele, como eu, também pertence à classe média.

Horas mais tarde reencontrei Dodô escorado na carroceria de uma caminhonete, agarrado a uma lata de cerveja e conversando em grupo com alguns rapazes. Era hora de voltarmos... No caminho para casa, enquanto Dodô suportava alegremente os efeitos do álcool sem sequer dar uma palavra, concluí que, desse dia em diante, eu poderia incursionar pelas “festas de aparelhagem” com relativa segurança, não importando os locais dos eventos ou os equipamentos.

#### 4.1 – “ETNOGRAFIA ITINERANTE”: *SHOW* MULTIMÍDIA DENTRO DE UMA “NAVE ESPACIAL”

As experiências de pesquisa nas “festas de aparelhagem” se desenrolaram de duas maneiras. Inicialmente, ocupei-me de observar festas variadas (incluindo as três incursões referenciais junto ao *Tupinambá*, ao *Rubi* e ao *Pop Som*, anteriormente comentadas), uma vez que eu pretendia conhecer estes eventos em suas generalidades e diferenciar uma “aparelhagem” da outra em relação ao que

cada equipamento transpareceria a este pesquisador em termos das suas visualidades. Num segundo momento, e já considerando o fato de que as distinções entre os citados equipamentos não se limitam ao que se colocou diante dos meus olhos, depreendi que eu somente poderia dar conta de discutir sobre estigma e cosmopolitismo na instância das festas na medida em que concentrasse atenção em uma única “aparelhagem”, abordando-a desde o funcionamento dos seus equipamentos e tecnologias em favor da realização de um espetáculo multimídia até eventos de *performance* explicitadores de relações de identidades e dos tempos-espços impregnados na música do *tecnobrega*.

Neste e no item seguinte do presente capítulo, comento o trajeto da “aparelhagem” *Rubi* em Belém e áreas da zona metropolitana (daí na idéia de “etnografia itinerante”), ainda que esta pesquisa não se proponha a construir um percurso, ponto a ponto, conforme sugere a idéia de itinerário. Limito-me a uma questão mais urgente, que é a de confirmar ou não a pré-concepção sobre as “festas de aparelhagem” como sendo exclusivamente destinadas ao lazer das classes populares e acontecerem unicamente em espaços de periferia.

Para além de influir na construção da noção de periferia, ter acompanhado a referida “aparelhagem” fez-me perceber a relação entre os espaços das festas e recorrências ou excepcionalidades materializadas no perfil dos públicos, no aspecto geral dos eventos, em rituais e em ações de *performance*. A partir disto, por conseguinte, é que se tornaria possível considerar a existência de um determinado estilo de vida projetado na dinâmica das “festas de aparelhagem”.

Na contramão da situação de relativo anonimato em que vivem os produtores musicais de *tecnobrega*, as “festas de aparelhagem” contam com esquemas propagandísticos concebidos majoritariamente no seio do circuito das “metamídias” (VIANNA, 2003). Contudo, já se nota uma tendência em favor da inclusão de anúncios de festas em mídias convencionais como a TV aberta, assim como o *brega* regional regressou energicamente às *playlists* de estações FM locais.

*Várias são as formas pelas quais o público freqüentador das festas de brega se mantém informado das datas e locais dos eventos de que pretende participar. Dentre elas destacam-se os anúncios em*

*programas locais de rádio e TV e a presença quase constante nas periferias da cidade dos carros de propaganda móvel, além das rádios difusoras das feiras e bairros periféricos da cidade. Todavia, os instrumentos de propaganda mais visíveis das festas de brega são as faixas que anunciam estes eventos e que estão espalhadas por toda a cidade em locais de grande movimento e de fácil visualização. Seguindo os anúncios destas faixas, dispostas em pontos habituais e principalmente nas regiões periféricas da cidade, podemos acompanhar o calendário de apresentações de aparelhagens [as de grande porte possuem ainda páginas na internet, onde se encontra disponível a agenda de festas] e de eventos em casas de festas por toda a cidade de Belém e a cada final e início de semana (COSTA, 2004: 160).*

Se as táticas de propaganda não atingem algum público potencial, é possível ainda, no tempo real em que as festas ocorrem, se lançar os olhos para cima e perceber o movimento de um feixe de luz branca cruzando o céu da cidade. Semelhantemente a faróis que orientam navios e aviões durante a noite, os focos produzidos por potentes holofotes dão a localização das “aparelhagens”, ou pelo menos a direção a ser seguida. No início da pesquisa de campo, quando eu ainda não conhecia os espaços das festas, a sinalização luminosa orientou-me de modo exemplar, economizando o meu tempo e evitando que eu me perdesse dentro das periferias.

Além de muros, policiamento, terrenos amplos e áreas cobertas para o equipamento ficar protegido da chuva, as festas não reclamam por outros serviços ou infra-estrutura. A “aparelhagem” não apenas dispõe de diferentes linhagens de funcionários, de porteiros a motoristas de caminhão, como também se alimenta de energia própria produzida por um gerador movido a óleo *diesel*. De resto, a dinâmica das “festas de aparelhagem” se instaura ao sabor das músicas, das relações de sociabilidades estabelecidas e dos modos de ocupação do espaço. À exceção da parte coberta, toda a extensão das “sedes” destina-se à circulação de pessoas, estacionamento de veículos e instalação de barracas para a venda bebidas, em especial cerveja, e alimentos como *hot-dog*, sanduíches de carne moída, churrasquinho e comidas típicas regionais como vatapá e tacacá.



Imagem nº 13 – “Sede” (24/09/2006)

Os locais das “festas de aparelhagem” normalmente dão a impressão de espaços subaproveitados, relativamente abandonados e marcadamente desorganizados. A vastidão dos terrenos contrasta com o fato de poderem abrigar qualquer festa que não tenha sido previamente organizada em seus mínimos detalhes, ou ainda, no outro extremo, figurariam como absolutamente inadequados. A grama não é aparada, o calçamento pode ter rachaduras, passarelas improvisadas com tábuas compridas permitem o trânsito de pessoas sobre poças de lama, entre outros elementos que identificariam estes ambientes como resultado de desleixo e displicência.

Mesmo quando os eventos se dão em regiões mais próximas do centro da cidade, o aspecto físico dos espaços mantém estas características, ou pelo menos parte delas. Foi o caso de uma festa do *Rubi* que aconteceu em 1º de outubro de 2006 na arena do *Planeta Show*, situada em perímetro urbano de Belém próximo a uma universidade, com a maioria de residências construídas em alvenaria e de ruas asfaltadas.

Em situações eventuais, quando as festas acontecem em casas de *shows* cravadas no coração da cidade, os espaços físicos se apresentam de outro modo, como se para receber um público mais “exigente”, por assim dizer. Exemplo disto se deu em uma apresentação do *Rubi* ocorrida em 19 de outubro de 2006 no *African Bar*, próximo a construções históricas, complexos turísticos e ao centro comercial e financeiro de Belém. Contudo, esse público não me pareceu diferente do que eu estava acostumando a ver nas “festas de aparelhagem”, à exceção de algumas pessoas de fora que visitavam a cidade. Representando a maioria de um universo de pouco menos de vinte freqüentadores para quem eu tive a oportunidade de fazer uma, ou no máximo duas perguntas, outros tantos residiam em bairros afastados, ou mesmo em distritos como o de Icoaraci, distante dali cerca de uma hora por via rodoviária.

Ser um fã de “aparelhagem” corresponde a praticamente o mesmo que torcer por uma agremiação futebolística local, ainda que a competição entre os equipamentos não materialize ações de violência e ferocidade, como acontece nos gramados dos estádios. O público laureia a sua “aparelhagem” simplesmente estando presente nas festas, vestindo a camiseta ou usando o boné com as cores do equipamento, comprando uma caneca de seu “time” para expor na sala de estar, colando decalques em suas bicicletas, janelas e pára-brisas de carros, entre outras demonstrações de apreço. Não existe torcida contra... O fã de “aparelhagem” comparece apenas à festa do seu equipamento, ou seja, torcidas diferentes normalmente não compartilham o mesmo espaço festivo. A violência, que nas “festas de aparelhagem” não é incomum, dá-se por motivos alheios àqueles que levam o público ao espaço festivo, ao encontro com o seu *DJ* preferido, com grupos de amigos, e é claro, com o conjunto do equipamento.

O clima amistoso e o espírito festivo reinante no público das “aparelhagens” constituem reflexo de uma postura que parte das pessoas que coordenam e atuam nos equipamentos, segundo a qual a competição não desabona as relações cordiais e de amizade entre os profissionais do ramo. Na apresentação do programa “O



Poderoso Rubi”, transmitido pela Rádio Marajoara FM <sup>38</sup> na data de 22 de julho de 2008, DJ Gilmar dirige aos ouvintes o seguinte comentário:

*(...) Rubi, no Alan Show [um espaço festivo de Belém], por sinal uma festa muito bonita, muito gostosa, com a presença de vários amigos, colegas de “aparelhagem” que estiveram lá com a gente. O nosso amigo Edielson, do Príncipe [referindo-se à “aparelhagem” Príncipe Negro], quem mais tava? O Edilson, do Pop Som, não é isso mesmo?... E muitos amigos, colegas de “aparelhagem”, o pessoal do Tupinambá... É bom, é bom, participando da “aparelhagem”, do Rubi, das festas, é bom... (...). Tem um detalhe: gente, nós temos que ser concorrentes no lado profissional, mas no lado pessoal tem que ser parceiro, amigo, se respeitar um ao outro. Quem me conhece sabe que eu sei muito bem fazer isso, eu sei separar as coisas: a amizade, o respeito pela pessoa e, claro, agora na hora da concorrência tu sabe, né filho?... [brinca e continua]. Na hora de tocar junto, aí tem que ser valendo, né filho, cada um faz a sua parte.*

A existência do equipamento de uma “aparelhagem” compreende duas dimensões: uma de ordem mística e imaterial, levando em conta metáforas e significados nos quais a sua invenção está assentada, e outra de ordem concreta, envolvendo a sua estrutura física e hidráulica, áudio, tecnologias computacionais, vídeo, iluminação e efeitos visuais.

No tempo de quase sessenta anos, desde a criação em 1952 da primeira “aparelhagem” *Rubi*, denominada *Esplêndido Rubi*, até o chamado *O Poderoso Rubi*, a dimensão mística e imaterial do equipamento edificou-se sobre duas relações: uma se refere ao desejo do pai de DJ Gilmar, Seu Orlando Santos, de batizá-lo com o nome de uma pedra preciosa esplendorosa (o rubi), enquanto que a outra confere à pedra, ao mesmo tempo, lapidação hexagonal e o formato de uma espaçonave.

Conforme Costa (2004: 83-84), o pai de DJ Gilmar foi convencido por um amigo em montar um equipamento de som para tocar em pequenas festas de família. O referido amigo, técnico em eletrônica, levava Seu Orlando ao centro

---

<sup>38</sup> No “ar” em Belém desde o ano de 1988, a Rádio Marajoara FM teve como fundador e proprietário o empresário e cantor paraense Carlos Santos, curiosamente um expoente local da música *brega* durante as décadas de 1970 e 1980.

comercial de Belém, onde compraram válvulas e pilhas para serem adaptadas a um toca-discos, entre outros apetrechos.

Até se tornar *O Poderoso Rubi*, a “aparelhagem” passou por várias e diferentes transformações, ou como diria o *DJ Gilmar*, por “evoluções”. As mudanças se deram tanto em relação ao equipamento sonoro em si, a exemplo do acréscimo de toca-discos, do aumento do número de caixas de som e da conversão das válvulas para transistores (Idem, *Ibidem*: 84), quanto no que diz respeito à sua forma, que evoluiu de uma caixa para uma estrutura na qual se encerram um modo de ser, de pensar, de sonhar e de se projetar no tempo-espaço.

A estrutura central da “aparelhagem” *Rubi*, na qual se concentram as relações místicas envolvendo a pedra e a nave espacial, corresponde a uma construção metálica móvel e de partes articuladas, fruto de um trabalho conjunto de idealizadores, um projetista e um executor chamado por *DJ Gilmar* de “marceneiro” (conforme entrevista realizada em 22 de julho de 2008). Através de um sistema hidráulico, a estrutura se move aludindo a procedimentos de uma nave espacial tais como decolagem e conversões à esquerda e à direita.

No interior da estrutura, de onde o *DJ* “pilota a espaçonave”, encontram-se computadores, *notebooks*, equalizadores e amplificadores de som, além de um microfone usado pelo *DJ* para comunicar-se com o público. Todos estes equipamentos atuam diretamente na produção e na reprodução de músicas e “vinhetas” que embalam as festas de *O Poderoso Rubi*. Ao equipamento de áudio integram-se ainda as caixas de som em forma de torre, anteriormente mencionadas.

O *DJ* opera com pelo menos dois computadores ao mesmo tempo, sendo um deles para tocar a *playlist* e outro para liberar “vinhetas”. Os arquivos musicais guardados no disco de um dos computadores são acessados através de um *mixer* virtual que substitui a função da mesa de som. Com o *mixer*, o *DJ* não apenas reproduz os arquivos, como também manipula o som, acelerando-o, distorcendo-o, aplicando-lhe efeitos diversos, misturando dois *hits* num mesmo andamento, entre outros procedimentos possíveis. Já o outro computador possui instalado um programa para “vinhetas”, onde cada botão do teclado corresponde a uma “vinheta” diferente. Assim sendo, basta que o *DJ* saiba qual a “vinheta” correspondente a cada botão para que o excerto sonoro mais apropriado invada o ambiente.

Do lado de fora da estrutura, demais funcionários responsabilizam-se pela produção de mídias de áudio, efeitos visuais, iluminação, vídeo e movimentos da estrutura, que juntamente com o *DJ* propiciam o encontro multimídia que caracteriza as “festas de aparelhagem”.

Enquanto a festa acontece, técnicos de som fazem a gravação do áudio, de modo que, no final do evento, o público pode adquirir mídias com as músicas que acabara que ouvir. Um fã, que por ventura tenha o seu nome anunciado, terá a recordação daquele momento materializada em um *CD*, da mesma forma que moradores de determinado bairro poderão ouvir o seu próprio grito após serem aclamados pelo *DJ*. Colegas de outras “aparelhagens” que apareçam na festa de sua concorrente terão seus nomes lembrados, assim como as agendas de eventos anunciadas passam a ser conhecidas por todos, entre outras situações que elevam esta atividade ao patamar de uma produção não apenas musical, mas de um memorial sobre pessoas, equipamentos, identidades e sociabilidades.

Efeitos visuais constituem um atrativo a mais nas “festas de aparelhagem”. Quando do movimento da estrutura do *Rubi*, por exemplo, forma-se na base da “espaçonave” uma cortina de fumaça, o que corresponderia ao efeito da atividade de propulsores. Outra situação deu-se na festa ocorrida em 24 de setembro de 2006, quando *DJ Wesley* anunciou ao público uma “novidade”: a produção de bolinhas de sabão, que a partir daquele momento integraria as apresentações de “O Portal Intergaláctico”.

Trechos de filmagem captados no momento das festas são projetados em cinco telões posicionados atrás da estrutura do *Rubi*, assim como animações com a logomarca da “aparelhagem”, letreiros, imagens de planetas, asteróides, de um ônibus espacial, de *performances* musicais, entre outros elementos nos quais eu não percebi conexões imediatas com a feição mística e imaterial do equipamento em questão. Já no ano de 2008, os telões foram substituídos por um painel de *led*, com dispositivos eletrônicos poli-cromáticos que produzem luz através de um fenômeno denominado eletroluminescência. Este último, por sua vez, corresponde à produção luminosa pela colisão de elétrons dentro de uma determinada substância química. Acompanhando esta mudança de tecnologia, a estrutura central da “aparelhagem” perdera o *design* hexagonal da pedra preciosa, dando lugar a um objeto com asas,

mais leve que o anterior e de formato mais aproximado ao de uma aeronave convencional de pequenas dimensões.

As imagens seguintes registram dois períodos subseqüentes da “aparelhagem” *Rubi*: no primeiro, que coincide com a maior parte do tempo de trabalho de campo realizado para esta tese, o formato do equipamento corresponde ao da pedra preciosa, assim como a tecnologia de imagem reside na projeção em telões; no segundo, que conflui com a fase de análise dos dados, figuram o *led* e a nova estrutura principal.



Imagem n° 14 – Estrutura central e telões de *O Poderoso Rubi* (14/01/2006)



Imagem n° 15 – Estrutura central e painel de *led* do *Novo Rubi* (30/08/2008)

A iluminação, que não deixa de representar um conjunto de efeitos de ordem visual, pode ser verificada nas luzes brancas e coloridas que emolduram o equipamento central, nos canhões fixos e móveis instalados em um andaime (conforme aparece nas duas imagens anteriores) adjacente à estrutura principal, em refletores multifocais direcionados à platéia e no clarão emanado dos telões e do painel de *led*.

Se, por um lado, as multimídias atuantes nas “festas de aparelhagem” assentam um espírito e um comportamento cosmopolita refletidos em realidades como a busca pela melhor tecnologia e a diversificação da produção estética, por outro os equipamentos possuem uma visibilidade restrita, ou seja, não atuam fora da localidade ou da região, assim como o seu público majoritário continua sendo basicamente o das periferias de Belém.

Apesar do alto-custo de manutenção de um equipamento de grande porte, as expressivas bilheterias, bem como a popularidade vigorosa das festas e o pressuposto de que as “aparelhagens” consistem em empreendimentos lucrativos, figuram como questões ligadas a um suposto estado de tranqüilidade dos seus proprietários em relação ao fato de elas serem conhecidas quase que somente nos

seus nichos culturais e de percorrerem um itinerário que em tese se encontra limitado a áreas de periferia. Já no caso das bandas de *tecnobrega*, por exemplo, sua sobrevivência depende cada vez mais da conquista de novos mercados consumidores, situação esta que se reflete em uma diversidade repertorial que não se vê nas “festas de aparelhagem”. De modo ambíguo, porém, ao mesmo tempo em que as “aparelhagens” reafirmam, no cotidiano das festas, o seu elo com um circuito midiático alternativo que prospera diante da crise mundial vivida no campo da produção cultural, também buscam apoio propagandístico na televisão aberta, por exemplo, bem como já realizam festas em outros locais (em situações eventuais), distantes da periferia e destinadas a públicos potencialmente diferenciados.

Atitudes de abertura como estas encerram duas questões fundamentais: uma delas se concentra na materialização de um espírito cosmopolita, não apenas através da estética multimídia presente nas “festas de aparelhagem”, mas também pelo fato de os protagonistas que atuam nesta instância produtiva buscarem apreender o universo cultural do Outro, sem que para isto necessitem tomar o caminhão e percorrer o mundo; a outra, no entanto, reside na valorização de um modelo midiático e comercial que andaria na contramão das instâncias convencionais e do próprio cosmopolitismo.

De todo modo, e conforme tenho me posicionado neste trabalho, a linguagem do *tecnobrega* contém em si a noção de cosmopolitismo, em cada uma e em todas as suas instâncias produtivas. Em vez de sucederem deliberadamente, sem fundamento, as aberturas referidas decorrem de um pressuposto presente nas multimídias e na linguagem estética de uma maneira geral, através do qual o circuito fechado das “metamídias” (VIANNA, 2003) se rompe, ainda que as “festas de aparelhagem” representem, neste particular de pesquisa, o baluarte da produção cultural e musical independente, e que a crença militante na chamada música de periferia se estampe, inclusive na esfera das mídias convencionais, como tábua de salvação de “fracos e desvalidos”.

Tanto no que diz respeito à materialização do espírito cosmopolita quanto no que concerne à valorização das mídias alternativas, o estigma do “mau gosto” estético se encontra presente de duas formas: uma contrariando o rótulo desabonador se ser “brega”, através de uma linguagem estética afinada com

modelos empregados na produção cultural global – como no caso da música, pelas referências ao *techno* e pela utilização de tecnologias computacionais –, e outra reforçando o rótulo, pela importância conferida àquilo que já se possui e não se quer perder, a exemplo de mercados consumidores de periferia, dos fãs de “aparelhagem” alimentando a satisfação de artistas e de sua incólume auto-sustentabilidade.

#### 4.2 – O SABER-FAZER DO DJ: PERFORMANCE E MÚSICAS DE “APARELHAGEM”

Em termos gerais, as “aparelhagens” se constituem como empresas familiares, não importando se de pequeno ou grande porte. Na medida em que ficam sob responsabilidade de pessoas com parentesco direto e de gerações subsequentes, como avôs, pais, filhos e netos (sempre do sexo masculino), equipamentos modestos podem, ao logo de sua existência, se transformar em gigantes do som e das multimídias, conforme aconteceu com o *Rubi*. Nesse tempo, empresas cresceriam, ganhariam popularidade, receberiam injeções de recursos, “evoluiriam” e investiriam na formação dos DJs de “aparelhagem”.

Embora a trajetória do *Rubi* não tenha atravessado várias gerações (apesar de existir há mais de meio-século), DJ Gilmar não apenas herdou de seu pai o equipamento, como se tornou DJ de “aparelhagem”. Atualmente, porém, sua atividade principal reside na coordenação e na administração de seu empreendimento, incluindo o chamado *Rubi Saudade*, um equipamento que toca *bregas* antigos e gêneros dançantes em ritmo cadenciado, inspirando romantismo e para se dançar junto.

Fatores como a competitividade entre as “aparelhagens” e a necessidade de prosperidade em seus nichos de mercado nas periferias de Belém influenciam o fato de as coisas nem sempre acontecerem como reza a tradição. Ou seja, é comum que a genealogia dos DJs se quebre, especialmente se a empresa estiver mais interessada na competência de um profissional que lhe pareça promissor do que na sucessão dentro da família. Ademais, o fato de um DJ ser pai não lhe pode dar a

garantia de que seu descendente preferirá atuar na “aparelhagem” que em outra atividade.

As “festas de aparelhagem” são anunciadas nas rádios convencionais e alternativas, em carros-som que circulam nas periferias, através de faixas espalhadas pela cidade e na programação da televisão aberta. Normalmente estão incluídos nessas chamadas os nomes dos *DJs*, o que quer dizer que, antes mesmo do início das festas, o público já tem conhecimento de quem vai tocar. E, se um deles for o de sua preferência, o evento então se torna imperdível.

Vale mencionar que os *DJs* são funcionários contratados das “aparelhagens”, além do que figuram como referências de identidade aos equipamentos dos quais fazem parte. Deste modo, estes profissionais não tocam em outros equipamentos a não ser o deles próprio, a não ser talvez em alguma eventualidade que eu não tenha tido a chance de presenciar durante a pesquisa.

Como as “aparelhagens”, os *DJs* possuem fãs de diferentes estirpes, desde o freqüentador anônimo das festas e o integrante de um fã-clubes até cantores, compositores e colegas de equipamentos. Para dar um exemplo, é comum que compositores exaltem em canções *brega* e *hits* de *tecnobrega* os nomes dos seus ídolos *DJs*, mesmo que entre ambos possa existir algum tipo de concorrência. No universo de domínio da produção das sonoridades *brega* em Belém do Pará, é prática comum um profissional valorizar os seus colegas de ofício, até para que estes últimos possam retribuir àquele a mesma deferência, carregando ainda a admiração e o respeito dos que lhe admiram.

Invariavelmente, os *DJs* ocupam-se de controlar a estrutura central do equipamento e estabelecer comunicação com o seu público, amigos presentes, funcionários da “aparelhagem” e colegas de profissão que por ventura estejam lhes prestigiando no momento da festa. Quer dizer, envolvem-se com a parte musical e atuam como provocadores de relações de sociabilidades e eventos de *performance* coletiva. Já o modo como estas funções se desenrolam vai depender do saber-fazer de cada *DJ*.

A “competência” na *performance*, que para Zumthor (1997: 157) abrange a emissão e a recepção de um texto em determinados contextos e circunstâncias,



implica para os *DJs* de uma mesma “aparelhagem” na existência de hierarquias (*DJs* principais e *DJs* secundários), bem como no fato de um *DJ* ser preferido do público em comparação a outro, por sua sensibilidade musical, criatividade e carisma. Seguem na mesma linha outros teóricos da *performance*, a exemplo de Bauman (2002: 123), para quem a competência na *performance* se dá através de atos comunicativos.

As músicas que tocam nas “aparelhagens” variam de acordo com as tendências de produção nos estúdios e com os sucessos emplacados em bandas, equipamentos concorrentes e também nas rádios convencionais, daí o porquê de os *DJs* possuírem menos autonomia que produtores e cantores/compositores nas escolhas dos seus repertórios. Afinal de contas, não se pode perder de vista que as “aparelhagens” funcionam como radiodifusoras, e que, portanto, devem incorporar em suas *playlists* as tendências de criação e consumo que circulam em diferentes mídias.

Ainda, boa parte das *playlists* consta de *hits* produzidos para se exercitar coletivamente (*DJs* e público) saudações aos equipamentos, conforme se poderá constatar, na seqüência deste capítulo, através de excertos audiovisuais de uma filmagem que eu realizei durante o trabalho de campo. Enquanto manifestação grupal e não apenas decorrente da atitude de um emissor (no caso, o *DJ*), a concretização da *performance* engloba princípios como coletividade, aprovação comunal, intencionalidade e consciência partilhada (SULLIVAN, 1986: 5).

Embora, comparada à instância da “festa de aparelhagem”, banda de *tecnobrega* transpareça maior ecletismo em termos de repertório (conforme comento no capítulo seguinte), as *playlists* daquela também congregam diferentes gêneros musicais, com a diferença de que, nas “aparelhagens”, o repertório é construído quase que exclusivamente sobre a “batida” do *tecnobrega*.

O som da “aparelhagem” desvenda o ritmo do *tecnobrega* sob diversas roupagens, incluindo o *funk*, o *pagode*, o *carimbó* regional, a *guitarrada* paraense (apresentados a seguir, ainda neste capítulo), *hits* consagrados da música *pop* internacional, entre uma variedade de outros gêneros através dos quais os públicos reconhecem os *DJs*, apesar de estes não serem rigorosamente produtores musicais. Por outro lado, também não se pode dizer que os *DJs* não produzem música, haja

vista também manipularem o som, o que faz com que, por exemplo, uma mesma criação seja executada por dois *DJs* de maneiras completamente distintas, ou até pelo mesmo *DJ*, em diferentes tempos-espacos de *performance*. O *tecnobrega* pode ainda surgir na cena de uma “festa de aparelhagem” unicamente como *tecnobrega*, isto é, sem relação alguma com outros gêneros de música. Neste último caso estão incluídos o *cyber* e o *melody* (referenciados no capítulo anterior), que ao fim e ao cabo correspondem ao *tecnobrega*.

Com base em registros audiovisuais de uma “festa de aparelhagem” realizada em 1º de outubro de 2006, lanço mão de seis excertos em que abordo algumas matrizes sonoras do *tecnobrega*, bem como específicas situações de *performance* e de relações de sociabilidades através das quais procuro subsidiar as questões mais clamorosas desta tese envolvendo a música estigmatizada e a construção das noções de periferia e cosmopolitismo.

O primeiro fragmento <sup>39</sup> corresponde a um *hit* de *tecnobrega* em que os *DJs* Gilmar e Júnior Moreno saúdam junto com o público a “aparelhagem” *Rubi*. Além de “vinhetas” e de uma fala do *DJ* Gilmar em exaltação ao referido equipamento, a proclamação coletiva do refrão da música (especialmente quando a “aparelhagem” silencia, para que a massa ruidosa ouça a si própria e também possa ser ouvida pelos *DJs*) dá o tom de um encontro de expectativas. Por conseguinte, a música se transforma, renasce da *performance*, ao sabor dos fluxos naturais e das intencionalidades que conformam esta ação, que por sua vez somente existe através da interação, do diálogo entre as partes envolvidas. Em resposta à exortação popular através do trecho “*Rubi, Rubi, tu és o meu Rubi; Rubi, Rubi, eu sou o seu Rubi*”, *DJ* Gilmar valida o ato precedente dizendo que “Este *Rubi* é de todos; é meu, é nosso, é de todos”.

No segundo fragmento, <sup>40</sup> também de *tecnobrega*, o texto da música aborda a vontade de uma pessoa querer estar com outra durante a festa, para com ela poder dançar e se beijar. A despeito de elementos peculiares da estética *brega* como o romantismo avassalador e piegas, o amor profundo não correspondido e o abalo emocional decorrente da traição, o *tecnobrega* muitas vezes se revela furtivo,

---

<sup>39</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Rubi 1”.

<sup>40</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Rubi 2”.

ocasional, efêmero e descompromissado; ou ainda, mais leve, apesar da “batida” que lhe confere vigor, velocidade e identidade.

De modo mais otimista que no *brega*, o amor também se concretiza no *tecnobrega*. Quando não, pelo menos sucede o encontro entre um casal, ainda que apenas sob o calor do momento e durante um tempo breve. As formas de contato entre grupos de freqüentadores de “festas de aparelhagem” são pertinentes para se pensar sobre a questão, a exemplo de interações entre casais captadas pela lente de minha câmera de vídeo, em especial se inundadas de um romantismo aparentemente bem aquém do que poderia vislumbrar um romântico inveterado.

O modo como a cerveja é disponibilizada para consumo na pista de dança – dentro de baldes com água e gelo, em vez de servida em tulipas enfileiradas sobre bandejas luzidias –, assim como a visualidade heterogênea explícita nas *performances* variadas do público e em suas formas de ocupação do espaço, sugerem-me admitir a existência de um traço de informalidade nas relações de sociabilidades construídas na pista de dança [e também fora dela]. Mesmo em momentos-rituais de “festas de aparelhagem” – tais como a decolagem da “Espaçonave do Som” (conforme descrevo adiante) –, para os quais os espaços e as *performances* coletivas alcançariam teoricamente maior unidade, fica-me a impressão de que, ali dentro, cada um faz o que bem entende, em qualquer lugar e em qualquer momento, desde que não manifeste transgressão para seguranças e policiais.

Além da utilização de “vinhetas”, outra prática comum ligada às mídias das “aparelhagens” e às suas possibilidades tecnológicas consiste em filmagens ao vivo (feitas por funcionários dos equipamentos) de indivíduos/grupos de pessoas presentes e transferência imediata dos vídeos para os telões. Neste excerto de filmagem, pode-se notar que o semblante em foco surgido atrás da “nave” é o de um senhor de bigode vestindo uma camiseta do *Rubi*. Seu nome é *DJ Gilmar*. Já em relação às manifestações de saudação aos equipamentos (comentadas no excerto anterior), a câmera captura ainda a imagem de um freqüentador exibindo em uma das mãos uma caneca personalizada da “aparelhagem”, provavelmente adquirida em alguma festa do referido equipamento.

O terceiro fragmento, <sup>41</sup> desta vez de um *melody*, enfoca o aspecto da comunicação entre o público (incluindo este pesquisador) e *DJ* Júnior Moreno. Primeiramente, o *DJ* faz um sinal de positivo com o polegar para alguém da platéia, provavelmente respondendo-lhe a uma chamada, ou ainda, o *DJ* tomaria a iniciativa de pedir-lhe atenção. Em seguida, o mesmo *DJ* desenha com os dedos o sinal da “Espaçonave do Som” ao perceber que está sendo filmado por mim e aciona no teclado do computador a seguinte “vinheta”: “é Júnior Moreno!”.

Das características mais notórias e freqüentes em uma “festa de aparelhagem” está o contato do *DJ* com o público e funcionários do equipamento através do microfone. Notícias, cumprimentos, homenagens, chamadas, advertências, opiniões, e toda sorte de atos comunicativos invadem a *playlist* e reorganizam o ambiente de escuta e *performance* em outro patamar. Para dar um exemplo: assim como, por um lado, a interrupção de um *hit* pela voz do *DJ* pode prejudicar o fluxo de uma dança eventual, por outro parte do público presente pode estar aguardando a divulgação da agenda de eventos festivos.

Quando de minhas primeiras incursões em “festas de aparelhagem” e imaginando que a função do *DJ* se limitava apenas à esfera técnico-musical, ou seja, à reprodução da *playlist* e nada mais que isto, perguntava-me sobre alguma oportunidade em que eu realmente pudesse registrar as músicas sem ser interceptado pela voz do *DJ* ou por “vinhetas”. Isto jamais aconteceria, visto que, nesta instância produtiva, a música corresponde apenas a um elemento de um universo bem maior e mais complexo, o da difusão de conteúdos através de múltiplas mídias e o da fixação de relações de sociabilidades no tempo-espço da escuta, da dança, do canto e da contemplação estética.

No quarto fragmento, <sup>42</sup> de um *hit* de *funk* na “batida” do *tecnobrega*, o diálogo entre o *DJ* e sua platéia acontece tanto pela interação entre mídias quanto através de expressões exclamativas na forma de perguntas e respostas. No primeiro caso, refletores de luzes brancas clareiam a pista de dança acompanhando ritmo de uma “vinheta” aclamativa da “aparelhagem” *Rubi*. Já no segundo, após Júnior Moreno

---

<sup>41</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Rubi 3”.

<sup>42</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Rubi 4”.

ribombar a sentença “e aí, galera!”, brados efusivos da multidão e movimentos corporais respondem a chamadas como “uh... é poderoso!” e “uh... eu to solteiro!”.

Nos instantes derradeiros deste excerto audiovisual, o público performatiza o sinal que identifica este equipamento à medida que o *DJ* profere o seguinte texto de exaltação à “aparelhagem”: “faz a pedra, e faz a pedra, faz a pedra do *Rubi*, bi, bi, faz a pedra do *Rubi*”. No entanto, o ritmo das palavras foge ao modelo das duas chamadas anteriores (o do *funk*), ainda que a base percussiva se mantenha inalterada ao longo de todo o fragmento.

O penúltimo fragmento <sup>43</sup> corresponde a um *hit* que intercala uma matriz instrumental de *pagode* com um texto pronunciado no ritmo do *funk*. Como na última cena do excerto anterior, a base percussiva deste exemplo musical de *tecnobrega* permanece a mesma. Em condições como esta, o trabalho de produção musical realizado pelo *DJ* se torna mais complexo, exatamente na medida em que, durante processos de mixagem, ele precisa compatibilizar andamentos e perceber coerência sonora entre gêneros musicais distintos.

O fato de o *tecnobrega* incorporar diferentes gêneros não se limita simplesmente a uma questão de técnica musical e sensibilidade estética. Enquanto mistura de sonoridades múltiplas, sua produção se encharca de um espírito cosmopolita que emerge tanto no cotidiano das práticas musicais em estúdios, festas e apresentações de bandas, quanto de um comportamento e de um modo de vida ligados simultânea e ambigualmente à aceitação do rótulo desabonador que estigmatiza os *bregas* e a formas de agenciamento através das quais o estigma serve de pretexto para popularizar artistas, projetar bandas noutros mercados, explorar nas mídias de grande circulação figuras completamente desconhecidas dos *mainstreams* culturais, noticiar as “festas de aparelhagem” como atividades excêntricas praticadas nas periferias e divulgar identidades locais.

Diferentemente do produtor musical de estúdio e similarmente a cantores de bandas de *tecnobrega*, o *DJ* atua como artista, construindo seus personagens, realizando performances e recebendo em público demonstrações de amor, respeito e admiração. Neste excerto sobre *pagode* e *funk*, capto a imagem de uma fã

---

<sup>43</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Rubi 5”.

fotografando a si mesma com o seu ídolo de “aparelhagem” ao lado, o *DJ Júnior Moreno*. Se a “aparelhagem” recepciona ou divide espetáculo com um músico conhecido nacionalmente, por exemplo, eis então mais um motivo para que *DJs* e proprietários de equipamentos se sintam valorizados e dignificados, entre outras situações que não restringem o *DJ* à função de animador de festas, ao contrário do que devem imaginar aqueles que não consideram o seu trabalho como arte criativa.

Finalizando o exemplário de sonoridades presentes nas “festas de aparelhagem”, refiro-me a um “projeto” (VELHO, 1994) de curta duração que invadiu em 2006 as apresentações de bandas e equipamentos: o *tecnopará*. Destoando das formas de apropriação musical mais comuns do *tecnobrega*, a concepção do *tecnopará* se baseou no aproveitamento de ritmos tradicionais do Pará, dentre os quais o *carimbó*, edificado em Belém como provavelmente o mais destacado símbolo de identidade musical *folk* regional.

Dos tipos musicais representativos do *tecnopará* mais valorizados pelos *DJs* se encontra o *tecno com carimbó* ou *tecnocarimbó*, que consiste, como o próprio nome sugere, na mescla entre a “batida” do *tecnobrega* e som do *carimbó* do Pará. No excerto audiovisual que lhe corresponde, <sup>44</sup> o aspecto regional fica evidente através de um encadeamento melódico peculiar e também de versos de uma canção que abordam símbolos culturais tais como crenças, vultos vivos ou mortos, músicas, lugares, entre outros. A música em questão, intitulada “Batida da Amazônia” e composta pela banda *Tecnoshow*, diz em sua letra (parcial) que,

*Eu sou o batuque, batida da Amazônia,  
Sou os versos de Waldemar Henrique,  
Sou a fé, eu sou a corda do Círio,* <sup>45</sup>  
*Eu sou tecnobrega, eu sou calypso.*

*Sou o brilho do manto da Nazinha,* <sup>46</sup>  
*Eu sou o Ver-o-Peso, eu sou mandinga,  
Eu sou o açaí com farinha e sem açúcar,  
Sou o carimbó de Cupijó e Pinduca*

<sup>44</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Rubi 6”.

<sup>45</sup> Referência à procissão do Círio de Nazaré, que acontece em Belém em cada segundo domingo do mês de outubro.

<sup>46</sup> Referência a Nossa Senhora de Nazaré, santa padroeira do Estado do Pará.

*Eu sou o swing da guitarrada  
 Mestre Vieira, Aldo Sena e Curica  
 Sou o som que bate forte  
 Sou eu que faço a terra tremer  
 Sou o furacão do pop  
 Sou a brisa da preamar  
 Curupira e Caipora  
 Pororoca, índio singular.*

*Sou a música do norte,  
 Eu sou a estrela do Pará,  
 Sou a chuva que cai à tarde,  
 Sou o sol nascendo pra brilhar*

*Sou Belém do Pará!*

Além do *calypso* e do *tecnobrega*, a letra da canção destaca mais quatro signos musicais de identidade regional: novamente o *carimbó*, a *guitarrada*, a figura do compositor paraense Waldemar Henrique e as “aparelhagens”.

O *carimbó* corresponde a uma dança e a uma música popularizadas em Belém a partir da década de 1970, através de artistas locais como Pinduca, o chamado “rei do carimbó”, e Mestre Verequete (GUERREIRO DO AMARAL, 2003). Antes, porém, esta manifestação considerada típica do Pará já acontecida em determinados assentamentos étnicos da cidade (MACIEL, 1983: 19; MODESTO, 1988: 18; SALLES & ISDEBSKY, 1969: 262), e também em localidades do litoral e do interior do Estado, a exemplo dos municípios de Cametá e Marapanim, de onde despontaram “cantadores” e compositores tais como os Mestres Cupijó e Lucindo, respectivamente.

A música do *carimbó* é tradicionalmente caracterizada por ser um “canto de trabalho” (referente às atividades dos negros durante a escravidão no Brasil) acompanhado de instrumentos de percussão, particularmente de dois tambores denominados *carimbós* ou *curimbós*, um deles utilizado para a sustentação rítmica e o outro para improvisos. Outro traço de identidade desta música consiste na utilização de um instrumento de cordas artesanal (chamado de “banjo”) para a base harmônica. No entanto, ao longo do século XX, instrumentos como a flauta transversal, o saxofone e/ou o clarinete foram tomando parte nas apresentações de grupos folclóricos, bem como na gravação de *LPs* e *CDs* (GUERREIRO DO AMARAL, 2003; MACIEL, 1983).

A dança, por sua vez, se parece com uma suíte, em razão de ser formada por várias marcações coreográficas (LAMAS, 1975: 60). Seus movimentos imitam elementos da fauna amazônica, como o macaco e o jacaré, que são personificados nos volteios dos dançarinos (GUERREIRO DO AMARAL, 2003: 28). Vale mencionar que a dança e o discurso corporal do *carimbó* referidos não acontecem nas “festas de aparelhagem”, seja pela falta de espaço físico à execução de coreografias (dada a grande quantidade de freqüentadores), e também porque a atitude do público nesses eventos é muito mais contemplativa da música e da “aparelhagem”, ou ainda, se concentra na comunicação performática oral/gestual com o *DJ* e em relações de sociabilidades que se dão noutros níveis.

A *guitarrada*, também conhecida pelo nome de *lambada instrumental*, corresponde a um gênero musical dançante criado no Pará durante a década de 1970. Caracteriza-se pela utilização de guitarras elétricas e as músicas são executadas normalmente por pequenos grupos de instrumentistas. Segundo Lobato Júnior (2001), o aparecimento da *guitarrada* se deve a Mestre Vieira, natural do município paraense de Barcarena, e se encontra ligado a múltiplas influências musicais, dentre as quais a “beatlemania” dos anos 1960, a *Jovem Guarda*, e ritmos latinos como o *merengue*, que se tornaram populares nas radiodifusoras regionais. Já o *luthier*, arranjador e “tocador” de *carimbó* Mestre Curica, também citado da letra da referida música, participou com os Mestres Aldo Sena e Vieira do projeto *Mestres da Guitarrada*, que será comentado no próximo capítulo.

Outro signo que normalmente não se encontra ausente em referências ao regionalismo subsiste na coleção de obras musicais e literárias do compositor, escritor e pianista Waldemar Henrique (1905-1995), cuja inspiração artística decorreu fundamentalmente de suas experiências pessoais em viagens realizadas pelo interior da Amazônia, nas quais estabeleceu contato com histórias, símbolos e manifestações folclóricas que integram o conjunto patrimonial cultural do Pará.

Por fim, a relação com as “aparelhagens” se encontra nos versos “sou eu que faço a terra tremer” e “sou o furacão do pop”, respectivamente falando do “Treme Terra” (*Tupinambá*) e dos equipamentos *Furacão* e *Pop Som*.

Enquanto som, história, legado cultural e elemento de construção de identidades, o regionalismo figura de duas formas em relação à produção do



*tecnobrega*: primeiramente como o seu aspecto mais obscuro, na medida em que, quase subliminarmente, contrasta com modelos estéticos que se manifestam claramente nesta música através de relações midiáticas, do uso de tecnologias contemporâneas, da digitalização do som e da valorização da música computacional dançante como referência de gosto globalizado; em seguida, como um princípio formador do cosmopolitismo, no qual o tempo decorrido encontra o presente, assim como as matrizes culturais tradicionais e/ou antepassadas dialogam com tendências da atualidade.

Trazendo para o *tecnopará* este aspecto sobre o cosmopolitismo, letra e música referidas no excerto em questão apresentam um regionalismo que se desloca da condição imaginada de tradição folclórica intangível para o tempo-espaço do *tecnobrega* e de outros tipos musicais atuais, onde o som “bate forte” e faz “a terra tremer” [neste caso, já não mais aludindo à “aparelhagem”]. Por outro lado, as músicas de hoje somente existem porque seus contextos de criação não se encontram desligados de suas respectivas “formações culturais” – retomando as considerações do etnomusicólogo Thomas Turino no capítulo anterior –, o que implica dizer, portanto, que o passado está contido no presente, mesmo que camuflado através de linguagens da contemporaneidade.

Enquanto o *hit* de *tecno com carimbó* se desenrola (conforme consta na mídia em anexo – ver arquivo “Rubi 6”), minha câmera percorre um pouco mais o espaço adjacente à “nave” do *Rubi*, registrando o público (em uma passagem curta) e especialmente parte do equipamento, incluindo canhões de iluminação, telões e uma “novidade” que será anunciada por *DJ Júnior Moreno* momentos antes do clímax da festa, quando o equipamento fará a sua “decolagem”. O novo atributo corresponde a molduras iluminadas sobre os telões denominadas “tubo-*led*”, que assim como os painéis de *led*, também funcionam por eletroluminescência.

Além do passado e do presente, a outra dimensão que atua nas festas do *Rubi* corresponde a um tempo-espaço idealizado e ainda não alcançado, apesar de existir. Se por um lado pode ser atingido, por outro pertence ao universo dos sonhos e da imaterialidade. Refiro-me ao futuro, representado aqui pela nave espacial decolando rumo à quebra da barreira do tempo-espaço.

Enquanto que o passado é trazido à atualidade através de memórias, circunstâncias decorridas, sonoridades e histórias sobre pessoas e lugares, o futuro não passaria de retórica, já que até ele não se chegaria realmente. Apesar disto, o que está por vir suscita a criação, no presente das festas e através das verdades emanadas do saber-fazer do *DJ*, de um universo discursivo e multimídia que ganha materialidade e verossimilhança.

Para o *DJ*, o futuro se torna real na medida em que ideais são transformados em possibilidades concretas, o que no caso do *Rubi* correspondem não à música em si, mas à “qualidade”, à “inovação” e ao “dinamismo” do som futurista produzido no tempo presente. Apesar disto, não se pode atingi-lo de outra maneira se não atravessando o tempo-espaço dentro de uma nave espacial – melhor dizendo, dentro da “Espaçonave do Som” – que parte do futuro imaterial, atravessa galáxias e pousa no real-presente, transformando-o. Neste sentido, chegar ao contexto de um tempo que ainda está por vir implica na idealização do presente durante a “festa de aparelhagem”, tornando-o futurista, quer pela estrutura central da “aparelhagem” forjando uma nave espacial, quer pelo acesso ao universo desejado através de uma passagem, “O Portal Intergaláctico”, que é a própria espaçonave.

Após apresentar o “tubo-*led*” ao público como a “novidade que vai pegar em ‘aparelhagem’”, *DJ* Júnior Moreno dá início à *performance* através da qual adentrará o tempo-espaço futuro – conforme consta em excerto audiovisual, na mídia em anexo.<sup>47</sup> Ainda, no sentido configurar a idéia de futurismo presente no discurso da “aparelhagem” *Rubi*, segue abaixo a transcrição de um texto, proferido no mesmo excerto através da voz do *DJ* (indicada pela letra D), de uma narração gravada (indicada pela letra N) e de “vinhetas” (indicadas pela letra V):

*N – Viajamos milhões de anos-luz passando por várias galáxias. Observamos todo o universo para compreender melhor os povos interplanetários. Finalmente chegamos a esse sistema solar. Ficamos hipnotizados a ver o espaço, a beleza do planeta azul, e não resistimos a tanta magia. E por isso invadimos a Terra para fazer você dançar. “Novo Rubi”, a “Espaçonave do Som” e “O Portal Intergaláctico”! “Novo Rubi”! Qualidade, inovação, dinamismo e o mais puro som da história de todas as “aparelhagens”. A emoção de estar com vocês há mais de meio-século, em primeiro*

---

<sup>47</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Rubi 7”.

*lugar. Atenção para a última chamada! Atenção para a última chamada! É Júnior Moreno! É Júnior Moreno! É Júnior Moreno! Esse é Júnior Moreno. Esse garante que faz. “Novo Poderoso Rubi”, a “Espaçonave do Som” e “O Portal Intergaláctico”! O maior piloto de todos os tempos está chegando para pilotar a maior e melhor espaçonave, a novidade que vai deixar você alucinado e o talento que todos vocês já viram. É Júnior, Júnior Moreno!*

*(O DJ saúda o público)*

*N – É o “Novo Rubi” e “O Portal Intergaláctico”! A partir de agora, o futuro vai ser antecipado mais uma vez. Agora você vai entrar em uma nova era, em outra dimensão. Acionando o portal intergaláctico...*

*D – Acionando o portal... Acionando o portal... Acionando o portal... Olha só!*

*N – Rubi!*

*V – Rubi!*

*N – “Novo Poderoso Rubi” e “O Portal Intergaláctico”! O primeiro você nunca esquece. O que você vai presenciar neste instante é o que há de mais moderno em tecnologia. Preparem-se!*

*D – Preparem-se!*

*N – Ativando propulsores intergalácticos... Propulsores intergalácticos ativados.*

*D – Okay, okay!*

*N – Okay! Tudo pronto...*

*D – Vamos decolar...*

*N – A espaçonave vai decolar.*

*D – Alô, Planeta Show! Põe a mãozinha pra cima. Vamos decolar...*

*V – Ru, Ru, Rubi!*

*N – “Novo Rubi”, “Novo Rubi”, e “O Portal Intergaláctico”! Rubi! Agora, o mais poderoso Rubi. Rubi, “O Portal Intergaláctico”. “Novo Rubi”! No passado, no presente e no futuro, sempre um show em tecnologia.*

*D – Atenção! (...)*

O traço mais evidente do texto reside na questão do tempo-espaço, muito embora também revele aspectos recorrentes em quaisquer “festas de aparelhagem”, tais como o enaltecimento da competência do *DJ* e a valorização de “novidades” e “evoluções” tecnológicas. De modo mais imediato, o fragmento transcrito ressalta a relação da exploração do espaço intergaláctico com a dança e o deleite musical, na qual põe em destaque um tempo futuro que se transporta para o presente. Este trajeto, que acontece sob o amparo de tecnologias encerradas na música e nas multimídias conectadas ao *tecnobrega*, leva em consideração duas noções que se cruzam: a de um tempo-espaço real, ligado à produção musical e à história do *Rubi* em mais de meio-século de existência, e a de um tempo-espaço criado, que se refere à feição imaterial da referida “aparelhagem”.

No que diz respeito à música, a ênfase no tempo-espaço se encontra implexa nas variadas referências a gêneros que atravessam lugares e épocas para se converterem em *hits* de *tecnobrega*, incluindo o *funk*, o *pagode*, as músicas tradicionais da localidade, entre outras comentadas anteriormente, que de um modo ou de outro se vinculam à formação musical regional, atuam na construção de identidades e consolidam esta música como de caráter cosmopolita. Ainda assim, muito mais pelo estigma de ser “brega” e por sua relação com as periferias do que pelo som propriamente dito ou pelo modo como é produzida, a música esbarra na condição de não ser legitimada nos *mainstreams* culturais.

Apesar da diversidade sonora no *tecnobrega* e de aspectos como utilização de tecnologias múltiplas, identificação com um padrão de produção/gosto globalizados ligado ao *techno*, e também interesses que o circuito das “metamídias” (VIANNA, 2003) desperta em agentes e agências do *mainstream* que buscam investir em alternativas para a crise da indústria da cultura (comentada no capítulo anterior), o fato é que a produção-circulação-consumo desta música esbarra na circunstância sociocultural de não ser legitimada fora do âmbito das periferias, ao menos de forma declarada.

A questão da não-legitimidade do *tecnobrega* no universo do Outro se relaciona ambigualmente com um aspecto do cosmopolitismo que é o de enfatizar simultaneamente a distinção e a conformidade. Quero dizer com isto que, ao mesmo tempo em que esta música revela particularidades, nela também se observam elementos encontrados em universos mais amplos da produção contemporânea global. Como na música, diferenças e similitudes que configuram o pensamento e o comportamento cosmopolita também são notadas, por exemplo, nas relações de sociabilidades estabelecidas durante as “festas de aparelhagem”, nas *performances*, e através de hábitos compartilhados que perfilam o ser da periferia, e a própria periferia como um universo de multiplicidades.

## 5 – GABI AMARANTOS E A *TECNOSHOW*: LUGAR, TRABALHO E “HISTÓRIAS NOVAS”

Este capítulo explora a instância da banda de *tecnobrega* em três aspectos: o da construção da trajetória sócio-profissional da cantora Gabi Amarantos, vocalista e coordenadora da banda *Tecnoshow*; o da abordagem de circunstâncias de ensaio e *performance*; e o das mudanças culturais e musicais que dão contorno às “histórias novas” do *tecnobrega*.

O aspecto da trajetória sócio-profissional evidencia um traço marcante do *tecnobrega*, que reside nos repertórios ecléticos das bandas, ou mesmo das “festas de aparelhagem”. Sonoridades legitimadas nos *mainstreams* culturais presentes tanto na trajetória da cantora quanto nas *playlists* dos espetáculos da *Tecnoshow* revelam, de um lado, o ser e o agir cosmopolita nesta instância de produção musical, no sentido da visibilidade do *tecnobrega* em nichos culturais outros que não apenas os das periferias, e de outro, uma resposta ao estigma de ser “brega”, tendo em vista que o hibridismo caracterizador desta música pode estar relacionado a uma diversidade de gostos estético-musicais, “refinados” ou “cafonas”.

A variabilidade de gostos enreda uma questão mais ampla que vem acompanhando os capítulos desta tese, residente na ambigüidade da noção de periferia enquanto *lócus* social e geográfico distinto do centro da cidade, e também de um centro que concentra valores e tendências estéticas e culturais hegemônicas.

No ensaio e/ou nas *performances*, por sua vez, se encontram articulados o estigma de ser “brega” – que opera tanto no sentido de desqualificar a música de periferia como “ruim” quanto em relação aos agenciamentos sociais, culturais e mercadológicos que aproximam o universo subalterno de “mau gosto” e o universo estético-musical hegemônico – e as dimensões de tempo-espço que circunscrevem o cosmopolitismo.

No entanto, vale enfatizar nesta instância de produção um elemento diferencial do tipo de cosmopolitismo relacionado ao *tecnobrega*: o da desterritorialização da música como consequência de circunstâncias de mercado interno desfavoráveis. Em contrapartida, o caráter de territorialidade que circunscreve o *tecnobrega* como música de e para a periferia garante a manutenção do circuito das “metamídias” (VIANNA, 2003), que afinal de contas representa o modelo no qual a produção desta música se revela independente e auto-sustentável.

As “histórias novas” correspondem a toda e qualquer iniciativa que tenha por objetivo projetar o *tecnobrega* para além da periferia, compensando o estigma de ser “brega” através do cosmopolitismo estético-musical que emoldura o cotidiano do estúdio, a “festa de aparelhagem” e a produção musical e performances da banda. Em relação a esta última instância, porém, as “histórias novas” se limitam praticamente à estética do som, como no caso da presença do regionalismo em composições e “versões” encharcadas de referenciais de produção musical global.

### 5.1 – TRAJETÓRIA SÓCIO-PROFISSIONAL DA “RAINHA DO TECNOBREGA”

Da primeira vez que me dirigi à casa de Beto Metralha, lembro-me de que precisei perguntar ao produtor qual o modo mais simples de se chegar lá. Logo imaginei que ele poderia dar-me como referência alguma avenida “importante”, a exemplo da Avenida Bernardo Sayão – que liga o bairro histórico da Cidade Velha (onde se encontram a Prefeitura, o Museu de Artes do Estado, a Catedral Metropolitana etc.) ao *campus* da Universidade Federal do Pará (no bairro do Guamá, outra periferia em Belém) –, da Roberto Camelier – que também vem da Cidade Velha, mas termina no bairro da Condor (passando por Batista Campos e pelo Jurunas, respectivamente), antigo sítio da chamada “zona do meretrício” –, da Rua dos Mundurucus – que liga duas periferias, a Terra Firme e o Jurunas, atravessando vários bairros do centro da cidade –, entre outras mais.

E assim aconteceu... Bastou Metralha dizer-me que a rua onde mora é perpendicular à Mundurucus para que eu não me visse mais perdido em pleno Jurunas, ou ainda, em plena periferia de Belém. Contudo, tive de percorrer a

Mundurucus desde o centro da cidade, sob o risco de não chegar até ela caso eu decidisse interceptá-la somente quando já estivesse naquele bairro. Da mesma maneira procedi ao dirigir-me pela primeira vez à casa de Gabi Amarantos: passei ao longo da Roberto Camelier partindo de Batista Campos ou da Cidade Velha, até o momento em que encontrei a Travessa Nova Segunda, onde reside a cantora.

O fato de grandes (“importantes”) avenidas atravessarem vários bairros reflete um aspecto da colonização lusitana em Belém, no qual a cidade teria sido planejada e concebida urbanisticamente como se fosse um tabuleiro de xadrez, por sua vez naturalmente adequado a um terreno de planície. Este traço pode ser notado nos bairros mais antigos do centro, que por estarem espremidos entre a baía do Guajará e o rio Guamá não cresceram desordenadamente, mantendo aquela configuração, portanto. O mesmo fenômeno ocorre com bairros periféricos vizinhos ao centro da cidade, como o Jurunas e a Condor, pela mesma razão.

Já nas periferias distantes do centro o referido formato não se mantém, seja por terem sido criadas e ocupadas mais recentemente, ou porque não se encontram limitadas entre as águas do rio e da baía, podendo assim expandir-se. Seria este o caso da maioria dos bairros da periferia de Belém, que no máximo fazem limite com a baía ou o rio de um único lado. Nessas novas áreas também vêm sendo construídos novos pequenos centros, sob o formato de luxuosos condomínios de casas e mansões, isolados da periferia (mas dentro dela) por muros altos e guardados sob forte policiamento (CALDEIRA, 2000: 233-249).

No centro da cidade, por sua vez, o fenômeno que ocorre pode ser entendido como inverso àquele dos condomínios. Para mencionar uma situação, entre prédios residenciais elegantes erguidos nos chamados bairros nobres vivem pessoas que, numa primeira instância, estariam residindo no lugar errado. Isto é, gente menos endinheirada que, ao invés de estar morando na periferia, se encontra no centro.

Apesar de certa familiaridade minha com o Jurunas e com algumas outras periferias por onde os gêneros *brega* circulam com mais força, o que conheço da geografia daquela parte da cidade se mantém inelutavelmente ligado a um mapa desenhado por minhas próprias mãos, as de um estranho dentro de seu próprio lugar – Belém; um mapa que necessitou ir além do bairro, para que nele eu pudesse me encontrar.



Estive com Gabi Amarantos inúmeras vezes, dentro e fora do Jurunas, coletando dados, trocando idéias sobre música e outros assuntos que vieram à tona, assistindo às *performances* da *Tecnoshow*, prestigiando “aparelhagens” em sua companhia, e também aprendendo mais sobre o bairro e as pessoas de lá através da convivência partilhada em sua casa, com a família, integrantes da banda, vizinhos com quem seus parentes tinham mais contato, e com outros músicos que assistiam aos ensaios ou colaboravam cantando ou tocando. Deste modo também, pude experienciar a condição simultânea de apreciador distanciado da paisagem jurunense e de participante da vida local, coadunando o que tenho a dizer, de longe e de perto, a respeito do universo do Outro.

Ao chegar à residência de Gabi pela primeira vez, antes mesmo de ter sido recebido por ela, apresentei-me às pessoas que estavam acomodadas na calçada à frente, dentre as quais Seu Conrado, o pai da cantora, Dona Elza, a mãe, Gabriel e Gabriele, seus irmãos mais novos (o do meio e a caçula, respectivamente) e alguns anônimos que tomavam cerveja e conversavam com os familiares da cantora. Sentei-me por ali mesmo, aguardei Gabi retornar de um compromisso, e em seguida ambos adentramos a casa para uma conversa, à mesa da sala.

Já em uma segunda oportunidade, fui além da sala e conheci o quarto da cantora, também utilizado como estúdio de gravação e sala de ensaio: um pequeno recinto, no segundo pavimento, com uma enorme cama de casal e toda a parafernália empregada por Jhon Kleber nas manipulações sonoras, incluindo computador, mesa de som e microfones; ademais, instrumentos como contrabaixo elétrico, guitarra, teclado e bateria eletrônica, utilizados nas performances ao vivo da banda *Tecnoshow*.

O trânsito de pessoas na casa de Gabi era intenso, de moradores e visitantes. Com bastante facilidade, deparava-me ali dentro com gente que jamais havia encontrado durante todo o tempo em que se deu a pesquisa de campo. Os cômodos eram multifuncionais, a exemplo do quarto da cantora; ou da sala, que se destinava às visitas, às refeições, e também funcionava como local de ensaio e espaço onde Dona Elza e Gabriele ministravam aulas de reforço para estudantes do Ensino Fundamental. Enfim, um ambiente desordenado aos olhos do observador externo, estranho à sua natureza, hábitos cotidianos e estilo de vida. Ao mesmo tempo,

porém, me inundava da sensação de que ninguém daquela casa invadia um o suposto espaço do outro, isto é, de que o lugar era partilhado por todos, incluindo os de fora de certo modo.

Gabriela do Amaral Santos, a Gabi, vive no Jurunas desde o seu nascimento, em 1979. Antes de mudar-se para a Nova Segunda, sua família morava do outro lado da rua, numa vila residencial, onde a avó da cantora era proprietária de algumas casas, incluindo aquela que ocupava.

Na infância, fez das ruas jurunenses um espaço privilegiado de vivências diversas, nas brincadeiras com os vizinhos, no contato com diferentes músicas que se costumava ouvir nas esquinas do bairro (incluindo o *brega*), ou ainda no desenvolvimento de um espírito de comando que norteou suas relações de sociabilidade, envolvendo atividades musicais, inclusive:

*Eu me lembro que, quando eu era criança... (...). Eu sou leonina, né? Então, dizem que os leoninos têm uma história de liderança, não sei o quê, não sei o quê, parará. Eu acho que isso é verdade porque... Eu pegava as crianças e sempre eu comandava as brincadeiras, todas, todas as brincadeiras. (...) Agora a gente vai brincar de... show de calouros. Boto todo mundo sentadinho na calçada... Agora eu vou cantar, eu dizia assim: eu vou cantar! Aí eu ia, cantava... Agora é a tua vez: aí vinha fulano e cantava. Agora é a tua... Agora vamos brincar de desfile de moda. Eu vou desfilar. (...) Sempre comandi, desde criança, as brincadeiras. Sempre tive essa liderança na sala de aula, era chefe de turma, e essas coisas...<sup>48</sup>*

Este mesmo espírito emoldurou diferentes circunstâncias posteriores, já na adolescência, época em que vivenciou experiências que a influenciaram mais diretamente em termos artísticos, tais como ter coordenado um grupo de dança e uma quadrilha roceira, ou ainda, pelas atividades que desenvolveu no teatro, por ter aprendido a desenhar suas próprias roupas, e de modo especial por sua atuação como cantora na igreja de Santa Terezinha, a poucos quarteirões de sua casa:

---

<sup>48</sup> Gabi Amarantos em entrevista (02/02/2006).

*Quem me levou pra igreja foi um amigo meu chamado José Henrique, que mora aqui perto, que... tinha um violão, sentava aqui comigo e ficava... Olha! Essa tua voz é legal. Bora lá participar dum concurso, e tal, e tal, e tal. Aí me levou lá pra participar dum concurso de karaokê... Aquelas coisas de festa de festival de igreja. E como eu era muito popular... Eu sempre fui muito..., tive muitos colegas, e tal, eu tinha uma torcida grande. Então eu não ganhei nem tanto pela voz, mas pela maioria das pessoas que tavam lá, que gritavam: ê, Gabi! Aí eu ganhei... Aí o pessoal: pô, mas ela tem uma voz legal; vamos chamar ela pra cantar na missa. (...) Nunca tinha cantado. Nunca... Foi uma coisa que veio, que até hoje eu não consigo explicar.<sup>49</sup>*

Se, por um lado, Gabi reconhece o papel fundamental da igreja em sua formação artística, por outro admite que, contra sua vontade, precisou abandonar as atividades musicais na Santa Terezinha, embalada pelo descontentamento de paroquianos atuantes que entendiam como problemático o fato de ela ter se destacado na *performance* vocal, além do desconforto que isto teria causado aos demais músicos – para não dizer “ciúme dos outros cantores”,<sup>50</sup> conforme relato da cantora.

Contudo, por ironia das circunstâncias, na mesma noite em que deixou a igreja, recebeu um convite para cantar na noite de Belém. Até então, Gabi recusava-se a aceitar quaisquer trabalhos com música que não fossem dentro da igreja, muito embora vários artistas freqüentadores da Santa Terezinha a convidassem para cantar fora do ambiente religioso.

*Porque eu fiquei muito triste com o que fizeram, me tiraram. Fui num barzinho pra tomar um sorvete com umas amigas e contar. Poxa! O pessoal da igreja me tirou. E, nesse dia, tinha um rapaz tocando lá, que me conhecia da igreja. Mas tu não és aquela moça que cantava lá na Santa Terezinha? Eu falei: sou eu mesmo. Não quer cantar uma música aqui comigo? Falei: olha... eu não conheço muito, mas vâmu lá! Aí eu fui cantando umas músicas com ele. Quando eu acabei de cantar, ele falou: tu não queres ficar cantando comigo na noite? No mesmo dia que eu saí da igreja. Então, aquilo não foi por acaso (...). E a música foi me buscar (...) porque a música me queria.<sup>51</sup>*

---

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

Além da familiaridade com o *brega* já trazida por Gabi Amarantos desde idade tenra, o tempo em que cantou em bares da cidade a aproximou também da chamada *MPB*, entendida no contexto desta pesquisa não como um macro-gênero englobando diferentes músicas populares brasileiras, e sim como uma categoria difundida midiaticamente para distinguir a “boa” música, como a *Bossa Nova* e o *samba-canção*, de todo um restante de estilos apreciados, produzidos e consumidos por grupos populares. Por outro lado, graças ou apesar de serem rotulados como naturais depositários do “mau gosto” estético – por quem se considera musicalmente “refinado” ou pelos próprios que carregam o estigma de ser “brega” –, personagens da cena musical *brega* de Belém exercitam, com o *tecnobrega*, poder de resistência estética e reivindicação social, bem como vêm pondo em prática “projetos” (VELHO, 1994) que lhes possam garantir competitividade em diferentes setores da produção-distribuição-consumo.

Em decorrência de sua popularidade, admitida inclusive no rol dos que entendem o *brega* como ícone de degradação musical regional e nacional, a cantora vem recolhendo importantes dividendos artísticos ao longo de sua carreira, a ponto de ter podido experimentar diferentes esquemas técnicos, mercadológicos e musicais propriamente ditos, dentro e fora da localidade.

De um modo mais amplo, e ainda valendo-me das discussões sobre cosmopolitismo e estigma presentes ao longo de todo o texto, este capítulo se amplia na idéia de um ecletismo que percebo caracterizar o trabalho musical da cantora e da banda por ela coordenada, mais até do que costuma acontecer nas “aparelhagens” e na produção musical em estúdio. Aliás, um ecletismo originado também das identidades musicais diversas que influenciaram o seu gosto, suas práticas musicais, e que brotaram de sua “trajetória individual” (Idem, *Ibidem*).

No excerto abaixo, a referida questão é abordada por Gabi Amarantos em paralelo a um discurso que ressalta a condição de quem carrega o estigma de ser “brega”:

*Aí, a noite me trouxe (...) um aprendizado diferente, porque eu fui cantar MPB. Porque por conta... porque eu sou do brega, eu só canto brega [deixando claro que o fato de ser do brega não quer dizer que ela cante apenas brega]. Mas eu gosto de Ella Fitzgerald, eu gosto de Billy Holliday, jazz, eu gosto de Elis, eu gosto de... Elza Soares*

*pra mim é tudo. Adoro Leny Andrade, eu gosto muito de... principalmente de jazz. Eu gosto muito dos americanos. Eu gosto das coisas que eles produzem. Eu acho que eles são muito bons. E eu gosto muito de música latina: eu adoro Juan Luiz Guerra, eu adoro (...) Mercedes Sosa, é... Aquela cubana, meu Deus do céu: Dulce Pontes? (...) É uma cubana maravilhosa que canta “guanta lamera, na, ne, re, guanta lamera” (...). E... e eu comecei ouvindo tudo isso: do brega ao Djavan, ao samba... Porque a minha família aqui é uma Escola de Samba. A minha família é de sambistas. Meu pai tinha um grupo de samba. Então, eu cantava com ele nas rodas de samba. Eu era a única criança no meio da roda de samba que cantava “Noite Ilustrada”, que cantava Cartola, Noel. Não sei muito; sei pouquinho. Mas cantava... Então, eu... no meio de um monte de sambista, eu tava lá, de chiquinha [referindo-se ao penteado Maria Chiquinha], em cima duma cadeira, cantando... Então, eu... eu tenho uma raiz muito diversificada, que vem do samba, que vem do brega, que vem da MPB, que vem do jazz, que vem do blues, que vem da música gospel... Então, eu sou uma mistura tudo isso, e resultou nisso que eu sou.*<sup>52</sup>

Mesmo explorando um gosto musical variado no seu fazer artístico, foi com o *tecnobrega* que Gabi consolidou sua imagem pública, a ponto de ter sido agraciada, no imaginário popular, com o título de “rainha do tecnobrega”.

Contrariando o desejo de seu pai, bancário de profissão e músico nas horas vagas, Gabi não quis seguir outra carreira que não a de cantora. Chegou a fazer vestibular para o curso de Geografia – provavelmente pressionada pela família para cursar o nível superior –, mas não obteve aprovação no concurso. Lecionou em casa (assim como Dona Elza e Gabriele) e ainda trabalhou como atendente de telemarketing, mas não se firmou em quaisquer destas atividades.

*Aí, depois que eu saí daqui, de dar aula, eu tive um emprego (...). Mas eu não passei muito tempo não, porque o que eu queria era cantar. Chegava tarde, faltava... Ih! O (...) engraçado é que, quando eu tava na sala [no recinto onde trabalhava], as minhas colegas (...), no intervalo... Mas Gabi! Canta Marisa Monte, canta aquela música da Zélia Duncan, canta aquela música da Ivete, não sei o quê. E eu ficava, nos intervalos... E quando eu via, lá vinha a coordenadora... Olha, Gabi! Canta baixo, que o pessoal tá escutando lá fora. Aí, depois, quando eu via, a coordenadora já vinha... Mas canta aquela, canta aquela. Virava já uma festa no trabalho.*<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Gabi Amarantos em entrevista (02/02/2006).

<sup>53</sup> Idem.

Para que a família se convencesse de sua opção pela música, de modo particular Seu Conrado, a cantora precisou engajar-se em “projetos” (VELHO, 1994) através dos quais lhe fosse conferida mais visibilidade do que aquela que estava acostumada a ter nos palcos de Belém, especialmente após a criação da banda *Tecnoshow* em 2002. Através de um deles, idealizado por Hermano Vianna e transmitido pela emissora de televisão Rede Globo, a “rainha do tecnobrega” pôde se apresentar em programas de auditório, jornalísticos e de entretenimento, a exemplo do “Domingão do Faustão”, do “Fantástico” e do “Altas Horas”, respectivamente (ver Capítulo 1).

O interesse de Vianna pela chamada “música da periferia” incorporou o *tecnobrega* em outro projeto, este denominado *Central da Periferia* (em 2006),<sup>54</sup> a partir do qual foram levados ao “ar”, pela mesma emissora, programas televisivos enfocando manifestações musicais urbanas consideradas marginalizadas, no sentido de não circularem nas mídias convencionais.

Ao escrever para o jornal Folha de São Paulo, Vianna (2003) assume a satisfação de ter incluído em sua discoteca uma produção de *tecnobrega*, mesmo admitindo que a “pirataria” seja a grande rival da indústria fonográfica. O autor justifica seu sentimento em razão de que nem todas as músicas existentes são ouvidas, daí a importância do papel das “metamídias” em uma conjuntura de mercado em que se seleciona o que deve e o que não deve ser transmitido. O mesmo ponto de vista costura um terceiro projeto, também encabeçado por Vianna e financiado pela empresa Petrobrás: o *Overmundo*,<sup>55</sup> um *site* colaborativo destinado à divulgação e à discussão coletiva destas músicas.

Especialmente no curso da década de oitenta, em que o *brega* perdeu espaço nas radiodifusoras de Belém e invadiu com mais insistência o cotidiano das “aparelhagens”, cantores, bandas, *DJs* e produtores investiram peremptoriamente numa série de mecanismos alternativos a partir dos quais o *tecnobrega* teria se firmado como música independente, auto-sustentada, apesar da hegemonia das grandes gravadoras e das políticas que atravessam a escolha das programações

---

<sup>54</sup> Informações sobre o programa *Central da Periferia* disponíveis nos endereços:  
<<http://redeglobo.globo.com/Centraldaperiferia/0,30514,5625-p-225395,00.html>>  
<<http://redeglobo.globo.com/Centraldaperiferia/upload/oprograma.html>>

<sup>55</sup> Para maiores informações sobre o Projeto *Overmundo*, acessar os endereços  
<[www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br)> e <[www.overmundo.com.br/estaticas/sobre\\_o\\_overmundo.php](http://www.overmundo.com.br/estaticas/sobre_o_overmundo.php)>

radiofônicas locais. Dentre estes mecanismos, enfatizo as soluções tecnológicas empregadas na criação, divulgação e no próprio consumo desta música: um aspecto central de sua linguagem estética que vem despertando interesses diversos, dentro e fora do seu lugar comum – neste último caso, fora da periferia de Belém do Pará e/ou da própria cidade.

A tecnologia computacional, não apenas em termos estritamente musicais, mas também no que diz respeito ao estabelecimento de redes comunicacionais diversas, vem mediando possibilidades de o *tecnobrega* desterritorializar-se de algum modo, tornando-se assim notícia também em outros circuitos musicais e mercadológicos. Até que isto acontecesse, a música se mantinha restrita às chamadas periferias de Belém, seja em razão dos canais midiáticos de alcance limitado dos quais o *tecnobrega* continua se servindo, ou ainda, por conta do próprio estigma de ser “brega” configurando e reforçando sua estreita ligação com as mídias alternativas.

Naturalmente, e em termos genéricos, os participantes da cena musical em questão (incluindo seus públicos) pertenciam àqueles espaços privilegiados, seja por residirem e/ou por terem nascido e crescido ali, seja em função de suas identidades com um dado estilo de vida ligado às práticas musicais *brega*, e por que não dizer também, relacionado a um jeito “brega” de ser.

Apesar de ter sido conduzido a certo isolamento geo-cultural – como aconteceu nacionalmente com o *brega*, ao migrar para o interior dos Estados e periferias das grandes cidades –, ou ainda, mesmo tendo imposto a si próprio a condição de música degradada, o *tecnobrega* incorpora proposições e atitudes contra-estigmatizadoras e cosmopolizantes que lhe conferem uma dupla visibilidade, primeiramente fora do seu lugar – neste caso, fora de Belém –, e em seguida dentro dele – neste caso, dentro da periferia, e no próprio centro, onde a periferia está contida (novamente contrapondo-me à dicotomia centro *versus* periferia que norteia as considerações de Hermano Vianna sobre o *tecnobrega*). Neste aspecto, Gabi Amarantos considera que “esse público (...) de classe média-alta gosta de

*tecnobrega*. Tu passa lá na Doca,<sup>56</sup> os carros tão todos com capô levantado tocando *tecnobrega*".<sup>57</sup>

Menos por questões ligadas ao gosto musical e bem mais em decorrência da exposição midiática de Gabi, de modo especial na TV aberta, Seu Conrado passou a aceitar o fato de sua filha ter escolhido ser cantora, e de um gênero "brega". Ora... Não se pode esquecer de que sua família é de sambistas e não de "bregueiros", a exemplo de seu irmão Gabriel, que "toca cavaquinho, toca um pouquinho de violão, gosta muito de *samba* e tal... Ele curte... Ele se liga... Não é *pagode*; ele gosta de *samba* mesmo".<sup>58</sup> A partir de então, seus pais e irmãos começaram a lhe dar substancial suporte: os primeiros, permitindo que a banda *Tecnoshow* ensaiasse em casa, além de terem apoiado o funcionamento de um estúdio no andar superior, onde também se encontravam os dormitórios; os segundos, com quem Gabi dialogava mais especificamente sobre música.

Comumente Gabi pedia aos irmãos que opinassem a respeito das suas músicas, não importando se versões ou composições próprias. Com Gabriel, as idéias circulam em torno das estruturas musicais, enquanto que, com Gabriele, as discussões centravam-se naquilo que as pessoas gostavam de ouvir e dançar nas festas:

(...) [Converso] *mais com o meu irmão. Com a minha irmã também. Sempre quando eu vou começar com uma música nova eu trago pra mostrar pra eles. Porque a minha irmã gosta muito de festa e tal... Ela dança pra caramba. (...) E eu sempre mostro pra ela porque eu sei que ela é povão. E o meu irmão... ele tem uma veia musical (...). Ele estuda um pouquinho (...). Então eu sempre mostro pra ele pra ver a parte melódica (...), o que ele vai achar. E pra ela, pra ver se vai bater, se dá pra dançar.*<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Doca, Doca de Souza Franco ou Avenida Visconde de Souza Franco, localizada na fronteira entre os bairros do Reduto e Umarizal, no centro de Belém, funciona como local onde jovens (normalmente motorizados) reúnem-se à beira do canal de esgoto que divide as duas mãos da via dupla para conversar, namorar, beber, comer, ouvir música, apreciar o movimento noturno de pessoas e veículos, e até para disputa de "rachas".

<sup>57</sup> Excerto de entrevista com Gabi Amarantos (02/02/2006).

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Idem.



Além das parcerias circunscritas no âmbito das suas relações de sociabilidade dentro da família, assinalo três experiências que serviram como divisores de águas na trajetória profissional da cantora: primeiramente, a criação da banda *Tecnoshow*; em seguida, os trabalhos desenvolvidos com *DJ Iran* e *Hermano Vianna*; e por fim, a entrada de *Jhon Kleber* na banda como produtor musical.

A *Tecnoshow* se firmou na cena musical *brega* de Belém enquanto um leque de possibilidades estéticas para o *tecnobrega*, tendo em vista a presença da “festa de aparelhagem” como instância isolada de produção sonora, mídia alternativa e espaço de *performance* coletiva simultâneos. Comentadas estas possibilidades no próximo segmento deste capítulo, por hora limito-me a retomar a idéia sobre o ecletismo de Gabi Amarantos relacionado à conseqüente visibilidade da cantora – aliás, como mencionei anteriormente, uma dupla visibilidade, dentro e fora do lugar.

Neste sentido, a citada visibilidade da cantora a fez lançar-se num tipo de cosmopolitismo por um lado afastado da proposta de Hannerz (1999) e bem mais próximo do que se entende corriqueiramente sobre agir de modo cosmopolita. No caso, agir de modo cosmopolita implica em sair do lugar, conhecer outras pessoas e outros endereços, respirar outros ares, contemplar outras paisagens e embeber-se de outras culturas além da sua própria. De um modo ou de outro, o pensamento e a prática cosmopolita atravessam a perspectiva sócio-antropológica de Gilberto Velho (1994) em tratar o indivíduo, na qual se encontram os conceitos de “projeto” e “campo de possibilidades” (ver Capítulo 2).

*A gente viaja aí o Pará todo. Já fiz show em Brasília, agora primeira vez em São Paulo. Já fiz uma pequena apresentação lá no Rio. Já fiz show em Macapá, no Estado do Amapá. E no nordeste também, em Recife: quando eu estive lá, eu fiz umas apresentações (...).*<sup>60</sup>

*(...) O meu projeto futuro pra Tecnoshow [que não se concretizou, porém] envolve um DJ no palco tocando comigo, que eu já to, porque eu já pesquisei o aparelho que eu preciso comprar, que é o MPC, um aparelho muito usado pelos funkeiros: o DJ Marlboro usa, o DJ Dolores, de Recife, também usa. E eu tô pra adquirir, se Deus quiser, em breve, esse aparelho, e vou botar um DJ tocando pra... e eu cantando em cima da “batida”.*<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Depoimento de Gabi Amarantos em entrevista (02/02/2006).

<sup>61</sup> Idem.

Contudo, não considero que haja um distanciamento genuíno entre estes dois modelos de cosmopolitismo. Na verdade, percebo-os como princípios subseqüentes e coexistentes no que diz respeito à ação cosmopolita, a começar pelo cosmopolitismo hannerziano – mediado pela tecnologia, conforme venho ponderando ao longo deste trabalho.

Se é verdade que a produção sonora de uma banda de *tecnobrega*, assim como a das “aparelhagens”, encontra-se umbilicalmente ligada ao trabalho do produtor musical no estúdio, também é verdade que estas últimas gozam de melhores possibilidades financeiras para custear este tipo de serviço, tendo em vista arrecadarem bilheterias mais expressivas, na comparação com as rendas das apresentações de bandas, que além de inferiores (pela superior quantidade de pagantes numa “festa de aparelhagem”), ainda precisam ser repartidas com outros grupos musicais com quem dividem o palco em uma noite de apresentações – além é claro, do quinhão destinado ao agenciador do evento e ao aluguel do espaço físico, assim como da infra-estrutura oferecida aos artistas e grupos musicais. Já as “aparelhagens”, que normalmente arrendam sozinhas os locais para as festas, arrecadam para si uma porcentagem bem maior sobre o montante de ingressos vendidos, aí inclusas as despesas ordinárias, como aluguéis e outros serviços necessários à realização de um evento desta natureza.

Diante da dificuldade em arcar com o ônus de continuamente necessitar da colaboração de produtores musicais, a *Tecnoshow* optou por realizar com estes profissionais trabalhos conjuntos, beneficiando ambas as partes e ainda aliviando o orçamento da banda. Exemplo disto foi o acordo realizado entre a *Tecnoshow* e o *DJ Iran*, segundo o qual a banda divulgaria as músicas do produtor, enquanto que este ficaria responsável pelos tratamentos de estúdio demandados por aquela durante o processo de criação musical.

*Quem grava pra mim agora é o DJ Iran, que me possibilita muito (...). A gente uniu o meu dom com o dom dele. Porque ele tem o dom de mexer nos programas, ele é muito bom de computador, de pick-up, de mixagem, e tal. E eu já venho com a musicalidade.*<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Idem.

O “campo de possibilidades” (VELHO, 1994) que norteou a parceria entre a *Tecnoshow* e *DJ Iran* materializou-se de modo especial em “projetos” (Idem, *Ibidem*) envolvendo mídias convencionais, a exemplo do *Central da Periferia* e outros programas de TV que aderiram à proposta de Hermano Vianna de dar destaque à “música da periferia”, expressão esta que se tornou uma das máximas proferidas pela atriz brasileira Regina Casé, apresentadora da série de reportagens que integraram o citado projeto.

Saindo do âmbito estritamente televisivo, *DJ Iran* ainda participou com Gabi Amarantos de um projeto financiado pela Fundação de Telecomunicações do Pará (FUNTELPA), o *Terruá Pará*, que aconteceu no auditório do parque do Ibirapuera, em São Paulo, de 17 a 19 de março de 2006. O evento em questão, que levou a cantora pela primeira vez àquela cidade, reuniu em espetáculos ao vivo alguns intérpretes e grupos considerados expoentes contemporâneos da música paraense, incluindo bandas como *La Pupuña* e *Cravo e Carbono*, de acordo com matéria publicada no jornal A Folha de São Paulo, em 17 de março de 2006.

Apesar da proposta do *Terruá Pará* ter incidido sobre o regionalismo musical paraense, o *tecnobrega*, como exemplo emblemático de música que carrega o estigma de ser “brega”, necessitou mais uma vez fazer-se reconhecido, desta vez através da negociação de sua inclusão na pauta dos espetáculos. Conforme relatou-me Gabi Amarantos em entrevista (02/02/2006),

(...) O Ney [referindo-se ao jornalista Ney Messias Júnior, presidente da FUNTELPA nessa época] *antes não gostava... [de tecnobrega]. Tanto que, quando o Hermano veio aqui, (...) jantou com o Ney, almoçou, sei lá... (...) E o Ney chegou a falar pro Hermano: pô! tu já tá com essa tua porcaria de tecnobrega? Tem que mostrar o Almirzinho, Nilson Chaves... [exemplos de artistas paraenses que não cantam brega, segundo Ney Messias teria dito à Gabi]. E o Hermano: não... mas eu gosto do tecnobrega. E o Ney mudou, percebeu... Não, mas realmente tem uma coisa boa (...). Deixa eu prestar atenção no que é. Desvoltou os olhos e agora tá dando super apoio (...). Essas pessoas todas que vêm de fora e que chegam aqui gostam do quê? Do tecnobrega, do cybertecno, dessa onda que a gente faz. Então o Ney (...) parou pra pensar: pô, mas essa galera gosta; é porque deve ter alguma coisa bacana aqui. Então, deixa eu me ligar nisso aqui.*

Além dos projetos comuns com Gabi e a *Tecnoshow*, DJ Iran atua como produtor musical no município de Santa Bárbara do Pará e realiza festas pelo interior do Estado utilizando sua própria “aparelhagem”, a *Musi Star*. Suas várias ocupações contrastaram com o fato de a banda e a cantora não poderem prescindir de um profissional de estúdio que lhes acompanhasse mais efetivamente; ademais, que fosse integrado à equipe, seguindo uma tendência que se irradia pelas bandas e “aparelhagens” de Belém. Conseqüência imediata desta nova organização do trabalho é que o mercado de produtores musicais independentes, espécies de terceirizados daquelas instâncias, passou a ficar mais escasso.

Para ilustrar a referida questão, recorde-me de uma das conversas informais que tive com o DJ Beto Metralha, logo após ele ter trocado de atividade, de produtor musical para produtor audiovisual, em particular de anúncios de eventos musicais para serem transmitidos pela TV aberta. Frente à realidade de que com ele eu não mais poderia contar para a pesquisa dentro do estúdio, perguntei-lhe sobre alguém em Belém com quem eu pudesse entrar em contato, o mais breve possível. Em resposta: que ele conhecesse, só mesmo o DJ Iran, e com o agravante (em sua opinião) de que eu ainda teria de viajar até o seu local de residência, na mesma Santa Bárbara do Pará.

No curso de alguns encontros que tive com DJ Iran, nosso diálogo se encaminhou menos para questões técnicas da produção musical – contrariando minhas expectativas iniciais – e bem mais para uma espécie de ritual de apreciação auditiva de diversas sonoridades conectadas ao *tecnobrega*, já abordadas neste trabalho. Nesse meio-tempo, no entanto, também intensifiquei convívio com Jhon Kleber, que substituíra o DJ Iran como o novo produtor da *Tecnoshow*.

Mais do que em qualquer tempo durante a trajetória de Gabi Amarantos de sua banda, a era Jhon Kleber foi marcada por uma mudança de perspectiva estético-musical e de visão de mercado que se tornou diferencial dentro do circuito produtivo do *tecnobrega*, em que se passou a valorizar a criação musical inédita em vez de somente a “versão”. Segundo a cantora (em entrevista – 02/02/2006),

*Agora eu to fazendo uma coisa maravilhosa... Pra mim é maravilhoso e inédito. Porque a gente sempre é muito acostumado a gravar “versão” aqui. Todos os artistas de tecnobrega gravam “versão”. E eu*

*tô conseguindo fazer composições e gravar composições próprias minhas. Músicas que eu fiz, sem precisar ser de artista nenhum. (...) “Versão” é maravilhoso. Eu já gravei muito, mas só que é sem autorização. Na hora que os caras baterem aqui eu acho que vai todo mundo preso. Também por isso que o tecnobrega ainda não chegou tão longe. (...) Eu tava pensando ontem. Tem uma música que é do... eu acho que é do Aerosmith a música. Que teve uma banda aqui que gravou... A Calcinha Preta [banda nordestina de forró que se popularizou nacionalmente a partir da década de 1990] gravou a mesma música, só que com uma letra diferente, “versão” também. E tem uma banda lá de Recife chamada Lo Calypso que gravou. Quer dizer que três bandas gravaram “versão” da mesma música. Nenhuma das três fixou, porque a “versão” tá lá: tu pega, tu grava. Mas aí... Eu fiz uma “versão” da música True Colors, da Cyndi Lauper, mas o cara lá em Pernambuco faz uma “versão” da mesma música. E eu não posso nem brigar porque a música não é minha. Não é uma composição; é uma “versão”. Então, esse é que é o problema. Agora, uma composição não. Essa música do Tupinambá [da “aparelhagem” Tupinambá] que tá estourada, “faz o T, faz o T”, é uma composição. Ninguém pode fazer nada em cima, porque senão eu vou brigar, porque ela tá editada, eu vou receber direitos autorais em cima dela. (...) Eu tô com um melody lindo que tá tocando, que é uma composição. Então, ninguém vai me tomar a minha música. Ninguém vai poder gravar a minha música porque a música é minha. Fui eu que fiz!*

Já em relação ao *tecnobrega* tocado nas “aparelhagens”, a “versão” continua sendo a possibilidade mais concreta de se produzir músicas que possam realmente agradar a um público fortemente conectado às demandas dos grandes circuitos consumidores, apesar de estar limitado à localidade sob determinado ponto de vista. Mais que isto, a “versão” constitui um marcante traço identitário desta música, assim como, nacionalmente, a *Jovem Guarda* de Roberto e Erasmo não deixou de representar um momento importante da música brasileira simplesmente porque construiu repertório também a partir de sucessos estourados nas paradas internacionais.

Noutra perspectiva que não a de Gabi Amarantos, o tema das “versões” ocupou espaço em uma entrevista audiovisual <sup>63</sup> que realizei com os *DJs* Gilmar, Júnior Moreno e Júnior Considerado, todos da “aparelhagem” *Rubi*, conforme segue:

<sup>63</sup> Entrevista realizada em 22/07/2008, no estúdio da Rádio Marajoara FM 100,9 (Belém).

**Pesquisador** – *E a aparelhagem continua trabalhando com “versão” de música?*

**Júnior Considerado** – *Muito, bastante né?*

**Gilmar** – *Com certeza... O nosso tecnobrega e o melody é... a maioria das músicas, sem medo de errar, de rádio (Júnior Moreno – O forró também, mano), eu acho que oitenta por cento são “versões”.*

**Júnior Moreno** – *Os forrós também, eu acho que a maioria dos forrós são “versões”.*

**Gilmar** – *Também...*

**Pesquisador** – *Ahã...*

**Gilmar** – *Ainda pegam as músicas nossas em ritmo brega e gravam forró (...).*

**Pesquisador** – *(...) Mas, além das “versões”, vocês fazem músicas próprias também? Tipo assim, ah, vocês criam uma música e largam na aparelhagem?*

**Gilmar** – *Ah, existe isso...*

**Pesquisador** – *Também, mas é mais “versão”...*

**Gilmar** – *Com certeza...*

**Júnior Considerado** – *E a produção dos DJs né, eles DJs fazem muito, bastante...*

**Pesquisador** – *(...) O pessoal tá um pouco mais preocupado em fazer músicas próprias por causa do negócio dos direitos autorais (...). Essa preocupação existe dentro do circuito das aparelhagens, por exemplo?*

**Gilmar** – *Isso foi uma idéia que não vingou não. Porque se for observar pelas músicas que nós tocamos, com certeza a maioria são (...) “versão” braba mesmo, bem... bem... acentuada... Tá compreendendo? Isso já existiu (...), mas em se tratando de aparelhagem, eu acho que até por ser uma cultura nossa aqui do Estado do Pará, por ser uma coisa totalmente isolada, eu acho que as grandes produtoras, as grandes gravadoras (...) relaxam, não vai pra cima disso, tá entendendo?*

**Pesquisador** – *Certo... Mas se bem que tem gente lá fora que tá de olho, né?*

**Gilmar** – *Ah, existe isso (...). Mas a gente já... até agora, durante essa experiência de trinta e seis anos da prática como DJ, eu não vi ninguém nosso ser penalizado (...).*

**Júnior Considerado** – *E tu foste divulgador [de “versões”], né Gilmar?*

**Gilmar** – *Eu fui divulgador de várias gravadoras e eu nunca vi nada disso não.*

A produção musical calcada em “versões”, assim como, de um modo diferente, o advento da composição na criação e práticas ligadas ao *tecnobrega*, trazem incorporados uma relação que é primordial neste trabalho, entre uma música cosmopolita e ao mesmo tempo estigmatizada. Neste sentido, levo em consideração aspectos como a tradução de um regionalismo musical em linguagem universal da produção musical Ocidental, investimentos em tecnologias diversificadas e na produção musical multimídia, assim como, numa perspectiva sócio-antropológica, o redimensionamento da idéia de periferia pela via etnográfica, entre outras, diretas ou indiretas, que serão retomadas no final do presente capítulo e ampliadas nas discussões finais, juntamente com as demais considerações empíricas e teóricas desenvolvidas ao longo desta pesquisa.

Retomando um segmento do título que escolhi para identificar o presente capítulo, todas estas questões constituem variáveis importantes para se pensar sobre o “lugar” do *tecnobrega* e o “lugar” dos atores sociais que compõem a cena desta música, bem como sobre circunstâncias e elementos estético-culturais e sociais que situam e dinamizam a criação e a produção musical, quer nos estúdios, nas “festas de aparelhagem” ou nas bandas.

## 5.2 – ENSAIO DE BANDA E *PERFORMANCES*

No ano de 2002, época provável do surgimento do *tecnobrega* nas “festas de aparelhagem”, Gabi Amarantos fundava a *Tecnoshow*, das poucas bandas do gênero em Belém do Pará.

Diferentemente das “aparelhagens”, bandas deste tipo não utilizam apenas a manipulação sonora na produção musical em estúdio, mas também instrumentos como teclado, baixo e guitarra, não importando se nas *performances* – sobre o palco ou para a gravação de mídias – ou por ocasião de ensaios. No caso específico da

*Tecnoshow*, a banda conta ainda com bateria eletrônica, além dos vocais masculino e feminino.

Quantitativamente, a agenda de espetáculos do grupo em questão é menor do que a das “aparelhagens” de grande porte, que por sua vez possui programação regular na noite de Belém e nas domingueiras festivas. Segundo Gabi (em entrevista – 02/02/2006),

*Em Belém, a gente faz muito show na Apororoca, que é a grande casa das bandas. A gente tem pouco espaço em Belém, porque as “aparelhagens” invadiram (...). É mérito deles (...). Eu lamento, porque as bandas ficaram sem espaço. (...) Eles sempre têm onde tocar. E as bandas meio que estagnaram. São poucas casas que têm... O African Bar, a Apororoca, de vez em quando tem alguma coisa na Assembléia,<sup>64</sup> no Cidade Folia (...).<sup>65</sup> Mas é difícil. Ficou difícil o espaço depois das “aparelhagens”, que souberam trabalhar e souberam conquistar o seu espaço.*

A realidade da escassez de espaços físicos às apresentações das bandas de *tecnobrega* veio encorpar o já citado ecletismo enquadrado na prática artística da cantora e da *Tecnoshow*, a exemplo de dois *shows* semanais fixos que passaram a realizar no centro de Belém, um de canções da *Jovem Guarda*, às quartas-feiras, no espaço cultural da loja de informática *Computer Store*, e outro de música *pop* e *MPB* dançante no bar *Veneza*, normalmente às quintas-feiras. Segundo Gabi Amarantos, os *shows* de *Jovem Guarda* eram muito apreciados pelos freqüentadores do lugar. Apesar disso, a temporada durou apenas alguns meses (em 2008), tendo em vista que os contratantes da banda lhe teriam solicitado contrato de exclusividade. Isto é, a *Tecnoshow* somente poderia cantar e tocar *Jovem Guarda* na *Computer Store* e em nenhum outro local. Já no bar *Veneza*, a cantora pôde retomar um repertório que delineou o início de sua carreira, de modo especial quando ainda não havia adentrado definitivamente o universo do *brega* regionalista.

<sup>64</sup> Referindo-se à Assembléia Paraense, clube de caráter recreativo, cultural e social destacado como o melhor e mais caro da cidade.

<sup>65</sup> O *Cidade Folia* consiste em uma arena de *shows* que hospeda eventos para grande quantidade de público, a exemplo de apresentações de bandas nordestinas de *axé music* e *forró eletrônico*.





Imagem n° 16 – Apresentação da *Tecnoshow* na *Computer Store* <sup>66</sup>

Neste exemplo se encontram claramente fixadas as noções de Gilberto Velho (1994) sobre “trajetória individual”, “projeto” e “campo de possibilidades”, muito embora, diferentemente do autor, eu considere a trajetória individual também como pré-condição para a idealização e realização de projetos em determinados campos de possibilidades. Vale lembrar que Velho (Ibidem: 40-47) entende a trajetória individual enquanto conceito edificado a partir de projetos e de campos de possibilidades, isto é, como consequência destes últimos e não como causa.

Em relação às “aparelhagens”, o leque repertorial da *Tecnoshow* poderia ser considerado mais abrangente, tendo em vista que, enquanto aquelas traduzem diferentes sonoridades na “batida” do *tecnobrega* (o que também pode sugerir diversidade no repertório), a banda normalmente negocia o tipo de espetáculo. De qualquer modo, apesar de desvirtuarem das bandas neste sentido, as “aparelhagens” também precisam pactuar com os proprietários dos locais onde as festas acontecem; idem com os “festeiros” (COSTA, 2004), que intermedeiam os contratos das “festas de aparelhagem”.

<sup>66</sup> Gabi Amarantos ao lado de Jhon Kleber (de camisa branca, com a guitarra em mãos).

Várias foram as ocasiões em que estive com Gabi e/ou com a *Tecnoshow*, nos diferentes locais em que se apresentaram, e com mais frequência ainda nos ensaios, que normalmente se davam na casa da cantora. Além da realização de entrevistas, observei regularidades nas atividades do grupo como um todo, assim como me surpreendi com sua dinâmica no nível estritamente musical, inclusive no tocante à incorporação de tecnologias na produção e nas *performances* – apesar de serem mais flagrantes nas instâncias do estúdio e da “festa de aparelhagem”. Em termos de registros, lanço mão de gravações audiovisuais das atividades da banda: duas de ensaios, uma terceira de um *show*, e por fim, de um segmento do primeiro *DVD* da *Tecnoshow*, gravado na *Apororoca* em 26 de março de 2005 e comercializado na esfera midiática convencional.

O ensaio consta de dois estágios: um em que a banda propriamente dita treina em conjunto, e outro destinado ao trabalho de estúdio, para o qual a figura do produtor se torna fundamental. Dão-se concomitantemente, de modo subsequente, ou simplesmente um deles pode não ocorrer, dependendo do que se planeja para um dia de atividades.

Determinadas situações se repetem em quaisquer destes estágios, apesar das suas dessemelhanças serem, numa primeira instância, mais clamorosas do que as suas similaridades. Cito, por exemplo, a reprodução vocal equivocada de um determinado fragmento melódico que precisa ser acertado, não importando se o cantor está passando a música com a banda ou se a sua voz está sendo transformada em arquivo digital manipulável no computador. Tal como acontece nos ensaios da *Tecnoshow*, também se utiliza um teclado eletrônico dentro do estúdio para ajustes desta ordem.

Tomando o mesmo exemplo, mas evidenciando distinções entre aqueles estágios em vez de paralelismos, parte do trabalho de estúdio consiste em conjugar a linha vocal a outros componentes previamente gravados no computador, como ritmos e instrumentos. Na banda, por sua vez, os acertos decorrem em grande parte de um *groove* coletivo, exceto se tiverem de contar com matrizes já prontas, confeccionadas em estúdio.

Para a criação de “versões”, a *Tecnoshow* estabeleceu como prática comum ensaiar com o auxílio de um *CD Player*. No que o aparelho reproduz músicas, suas

melodias principais são transpostas, de ouvido, para o instrumental da banda, particularmente para o teclado.

Além da sustentação melódica, o teclado reproduz sons de bateria, gravados antecipadamente na memória do próprio instrumento. No entanto, já houve casos em que a *Tecnoshow* entrou no palco com dois teclados, ambos operados pelo mesmo tecladista: um deles destinado à percussão, e o outro, à reprodução da parte melódica.

O tecladista ainda se vale dos recursos do teclado para fazer as “viradas” de bateria, apesar de a *Tecnoshow* possuir um instrumento musical destinado a este específico fim: no caso, uma bateria eletrônica. Quer dizer, ao fim e ao cabo não houve uma substituição sumária do papel percussivo do teclado. Pelo contrário, a *Tecnoshow* não concretizou o projeto de definitivamente incorporar a bateria eletrônica no instrumental permanente da banda. Já em relação ao desenho melódico, as músicas são estruturadas de modo a valorizar o diálogo entre solos de voz e de teclado, que normalmente se intercalam no discurso musical.

A proeminência do teclado, assim como o do baixo elétrico durante o curso integral de uma música, torna menos perceptível o som da guitarra, que também funciona como baixo, sendo que de outra maneira: enquanto o baixo elétrico sustenta a progressão da harmonia, a guitarra desmembra-a numa espécie de recheio, em que as notas são repetidas várias vezes, como ostinatos.

Noutro extremo, o som da guitarra torna-se mais evidente na medida em que, quando das intervenções vocais, o teclado de certo modo silencia. Isto é, o teclado transfere ao canto a sua função de delineador melódico, tomando-a de volta mais à frente, e vice-versa. Ainda, vale ressaltar a própria natureza da voz como fonte sonora específica, não propriamente instrumental (em termos de um instrumento musical físico), na relação com a guitarra, ou mesmo com o baixo e o teclado.

Apesar da necessidade natural de o grupo se reunir para ensaiar o próximo *show*, a gravação de alguma mídia, músicas de outros grupos e/ou compositores locais que tenham pedido à *Tecnoshow* para divulgar seus trabalhos, ou mesmo para testar idéias musicais novas a serem aproveitadas num vindouro *hit*, o estúdio tornou-se, mesmo para a banda de *tecnobrega*, uma instância que não se restringe à função de suporte tecnológico na produção de bases musicais. Isto é, constitui

uma etapa significativa de todo o fazer artístico da banda, o que no caso da *Tecnoshow* envolve trabalho de manipulação sonora do produtor musical, confecção de letras para “versões” ou para músicas inéditas, e ainda de melodias, sejam de autoria de Gabi Amarantos ou adaptadas de estruturas de canções já existentes. Nas considerações de Jhon Kleber sobre o papel do produtor musical, “os pequenos<sup>67</sup> disseram: vem cá! Músico não vai mais fazer nada? Olha! Eu já to querendo é gravar tudo logo aí, pra ninguém mais tocar”.<sup>68</sup>

Na contrapartida do que mencionou o produtor, o estúdio passou a dividir com a *Tecnoshow* o palco de apresentações, sem se servir de todo o seu equipamento, todavia: apenas de um *notebook*, utilizado para fins como liberar “vinhetas” e *samplers*. Nestas vias de mão única, homem e máquina ratificam cada um o seu papel individual, numa parceria que adquire contornos específicos dentro da instância da banda, pelo que distingue o som de um instrumentista do som sintetizado de um timbre qualquer, pelas diferentes competências envolvidas na *performance* (BAUMAN, 2002; HYMES, 2002; ZUMTHOR, 1997, 2000) e na criação, e também pelo que caracteriza cada um destes universos tecnológicos em termos de possibilidades musicais.

No que concerne à *performance*, os espetáculos da *Tecnoshow* representam, como as “festas de aparelhagem”, eventos ligados a um “estilo de vida de periferia”, seja para gravação de mídias – aos quais passo a chamar de “*performances* midiáticas” –, seja por ocasião de *shows* ordinários. De qualquer modo, é relevante apontar questões que funcionam diferentemente nas duas instâncias produtivas, tais como a presença contundente do corpo nas *performances* da banda, em coreografias realizadas normalmente por cinco dançarinos (três rapazes e duas moças) que ocupam a dianteira do palco junto com Gabi Amarantos; ou ainda, o emprego de cenários/decorações – que segundo Zumthor (1997: 216) representam “código [s] simbólico [s] do espaço” – e a indumentária do grupo, que podem variar de acordo com diferentes temas ressaltados nas letras das músicas e no som propriamente dito, dentre os quais o amor, a tecnologia, o regionalismo cultural, as

---

<sup>67</sup> Na linguagem regional coloquial, o termo “pequeno” (à mulher, pequena) representa sujeito, indivíduo, “cara”, ou mesmo garoto/menino/moleque. Seu uso dá-se especialmente em situações jocosas (que se aplica ao contexto referido), de protesto ou que gerem surpresa/espanto.

<sup>68</sup> Excerto transcrito da filmagem de um ensaio da banda *Tecnoshow*, realizada na casa de Gabi Amarantos em 07 de março de 2007.

tradições musicais locais, o escárnio, a sensualidade, as intrigas amorosas, a tristeza, a alegria, o ciúme, a traição, e as homenagens feitas a artistas, grupos musicais, produtores, “aparelhagens” e *DJs*.



Imagem nº 17 – Performance da Tecnoshow (18/01/2008)

Nas *performances* da banda, tanto os movimentos corporais quanto as cores e os *designs* das roupas de Gabi e dos dançarinos lhes conferem um aspecto distintivo de espetacularidade teatral (Idem, 2000: 47-49), mesmo esta podendo ser apontada também na festa, com o *DJ* à frente da “aparelhagem”. Acontece que, enquanto nesta última, a encenação do discurso está fortemente amalgamada à produção simultânea de tecnologias diversas, naquela é “o corpo [que] encena o discurso” (Idem, 1997: 209) com maior destaque, ao menos nos planos visual e lingüístico. No entanto, para além da linguagem discursiva corporal como um todo e dos aspectos sonoros e visuais vinculados à *performance* enquanto ato de comunicação (HYMES, 2002: 66-69), Zumthor (2000: 28) entende que:

*Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (...) Ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico (...).*

Tomando como base o papel do corpo, desde o gestual até movimentos propriamente coreográficos, lanço mão de duas circunstâncias recortadas de um registro de campo realizado em 29 de outubro de 2006 para abordar duas perspectivas dentro da teoria da *performance*: uma calcada na longa tradição sociolingüística que considera a arte verbal como estando no centro da formação da estrutura e dos estudos lingüísticos; e outra mais recente, na passagem dos anos de 1970 para a década seguinte, em que a arte verbal não deve ser entendida meramente como sintaxe, semântica e organização social, mas sim como veiculadora de interações sociais (BAUMAN & BRIGGS, 1990: 59-60). Enquanto que, naquele primeiro paradigma, a análise do texto reside no aspecto mais relevante do estudo da *performance*, neste último o texto transcende o que é verbalmente dito, explorando assim dinâmicas de contexto desamarradas de estruturas estéticas, sociais e culturais convencionais. Isto não quer dizer, no entanto, que elas não dialoguem e/ou tensionem com modelos já estabelecidos.

Apesar dos autores citados entenderem texto e contexto como essências diferenciadas, por outro lado admitem que “a distinção entre elas estão sendo redefinidas” (Ibidem: 67). Deste modo, produtos passariam a ser vistos como processos, bem como estruturas e padrões normativos estariam suscetíveis a mediações e agenciamentos.

No primeiro recorte, Gabi Amarantos e o segundo vocal misturam palavras e corporeidade em um dueto de *forró* evidenciando a falta de caráter no enquadre de uma relação amorosa, explícito tanto na mulher quanto no homem. Segundo um trecho da música *Você Não Vale Nada*, composta pelo grupo cearense *Aviões do Forró*:<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Gabi-Tecnoshow 1”.

*Você não vale nada  
Mais eu gosto de você  
Você não vale nada  
Mais eu gosto de você  
Tudo o que eu queria  
Era saber por que...  
Tudo o que eu queria  
Era saber por que...*

*Você brincou comigo  
Bagunçou a minha vida  
E esse meu sofrimento  
Não tem explicação  
Já fiz quase de tudo  
Tentando te esquecer  
Vendo a hora morrer  
Não posso me acabar na mão*

*Seu sangue é de barata  
A boca é de vampiro  
Um dia eu lhe tiro  
De vez meu coração  
Aí não mais te quero  
Amor! Não dê ouvidos  
Por favor, me perdoa...  
To morrendo de paixão*

*Eu quero ver você sofrer  
Só pra deixar de ser ruim  
Eu vou fazer você chorar, se humilhar  
Ficar correndo atrás de mim (...).*

A maneira escarnecida através da qual o referido “drama social” (TURNER, 1988) é teatralizado o redimensiona dentro de uma realidade específica, ritualisticamente condizente com uma temática que se tornou clássica na estética “brega”, não pelo tema em si, mas pela plasticidade da cena e pelo *modus operandi*

de valores sociais, morais e culturais neste contexto particular de *performance*. Daí as noções de “textualização” e “contextualização” consideradas por Bauman e Briggs (1990: 66-70), ambas decorrentes de processos de negociação entre participantes das interações sociais e não por estarem alinhados a modelos, normas ou entendimentos prévios.

O discurso corporal e gestual mistura a decepção mútua do casal, através de movimentos de repulsa, mas também a certeza de que o seu caráter (ambos “não valem nada”) não constitui motivo para que a paixão arrefeça, neste caso através de demonstrações de afeto, ainda que brotem da encenação de modo mais discreto se comparadas às de repúdio. Mais que isto, o mau-caratismo constitui a base desse sentimento.

No segundo recorte, o grupo versa sobre o tema da sexualidade, marcado na letra de uma música que evoca o órgão sexual feminino – identificado pelo termo “xana” – e nos movimentos corporais entre dois casais de dançarinos que simulam o ato sexual. A mesma intenção reproduz-se também em um movimento único do segundo vocal, conforme excerto audiovisual da apresentação da *Tecnoshow* inaugurando a casa de eventos *Bom Motivo*, em 29 de outubro de 2006.<sup>70</sup>

Para fazer contraste com as *performances* ordinárias ou cotidianas, proposições desta natureza apresentam-se nas chamadas “*performances* midiáticas” de forma menos explícita, atendendo à preocupação de Gabi Amarantos de não demonstrar a si mesma rudeza artística e comportamental, assim como de evitar críticas que evidenciem mais ainda o traço de música degradada atribuído ao *tecnobrega* e por ele assimilado. Afinal de contas, a visibilidade da cantora e da banda noutros potenciais circuitos consumidores que não o de seu fiel público das periferias de Belém vai depender de como tais *performances* são concebidas, no sentido de resistirem ao olhar do *outsider*, e ao mesmo tempo, de ganharem novos espaços midiáticos e mercadológicos.

Esta atitude de resistência, que contrasta com uma resistência mais característica da estética *brega*, a de assumir-se “*brega*”, posiciona os atores sociais ligados à produção do *tecnobrega* no lugar do Outro, na medida em que passam a valorizar expressões e posturas legitimadas nas mídias convencionais. Em trecho de

---

<sup>70</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Gabi-Tecnoshow 2”.



entrevista realizada com Gabi Amarantos e Jhon Kleber (07/03/2007), a fala do produtor reflete bem esta preocupação, que em termos de música *brega* transparece a princípio ambigüidade:

**Pesquisador** – *Tu tens algum exemplo (...) do que tu achavas que era necessário e qual seria uma idéia tua pra incorporar aí, para que a música ficasse – vamos dizer assim – de uma maneira adequada? Ou talvez ao teu gosto e tal...*

**Jhon Kleber** – *Eu acho que mais conteúdo “letrístico”. Acho que mais letra, uma letra mais bem elaborada. Um tema sempre variado né, mas de letra mais elaborada e uma direção de melodia com mais sentido (...).*

Comentando sobre sua trajetória profissional na mesma entrevista, Jhon Kleber considera ainda que: “eu me obrigava... eu ouvia muito *samba*, muita *valsa*, muito Chopin, Beethoven, *Dire Straits*, *Aerosmith*, *Guns N’ Roses*, Legião, Luis Guerra (...), muita coisa mesmo, que era pra tentar absorver um ‘bocadão’ de todo o mundo pra mim (...)”.

Por outro lado, esta valorização também se materializa sob formas de desvalorização, como se, em deferência às identidades regionais e em caráter de resposta, os personagens da cena musical *brega* passassem a estigmatizar os próprios praticantes do estigma, isto é, aqueles que rotulam o som como sendo de “mau gosto” estético. De qualquer modo, este processo não deve ser entendido como uma crítica direta à qualidade da música do Outro, e sim como resultado de um conjunto de circunstâncias histórico-culturais engendradas na marginalização do som *brega*, em seu aprisionamento nas periferias e na proeminente distinção social que dele emerge.

Resistir é também consentir... Se, por um lado, as referências à cultura convencional ou midiaticamente avalizada ficam bastante claras no discurso nativo, por outro este trabalho tenta revelá-las também partindo do discurso propriamente musical, polissêmico o suficiente para que aquelas fiquem subentendidas em vez de escrachadas à moda “brega”.

No artigo intitulado *Estigma e cosmopolitismo local: considerações sobre uma estética legitimadora do tecnobrega em Belém do Pará* (GUERREIRO DO AMARAL, 2006: 283), considero que,

*Embora o tecnobrega tenha se firmado no mercado discográfico e de shows pela via da informalidade, bandas, cantores e “aparelhagens” vêm recentemente buscando conquistar outros públicos, mesmo os que tradicionalmente lhes viram as costas. Se as aparelhagens sonoras apresentavam-se unicamente em espaços das ditas periferias de Belém, hoje já tocam em locais mais “bem-freqüentados”. Se o aparelho-celular da “moda” é de um determinado modelo, o freqüentador da “aparelhagem” vai dar um jeito para adquiri-lo, nem que seja um de segunda-mão ou de marca inferior. Se a classe média urbana já freqüenta bailes funk (Herschmann, 2005), não há motivo para que este gênero não seja aproveitado na produção musical do tecnobrega. Se o tecnobrega é “autenticamente” paraense, é também caracterizado pela “não autenticidade”; ou seja, o som, que é “autêntico”, consiste também na recriação (...) de músicas que estão na crista da onda no circuito mundial das rádios, da produção discográfica, audiovisual e dos espetáculos. O fato é que, não apenas por motivos comerciais, a afirmação de uma identidade “brega”, considerada do “povo” e não da “elite”, está ligada à valorização (...) de referenciais culturais legitimados nas mídias oficiais [convencionais], que por sua vez não costumam abrir espaço para músicas de “mau gosto”, a não ser, é claro, que o produto venda bem. Se vender, pouco vai importar se a música é “boa” ou “ruim”. Aliás, neste caso, muito provavelmente o discurso midiático do qual fala Araújo (1999) ganharia novos contornos. Estaria o tecnobrega estreitando relações com os seus “algozes”?*

O lugar do Outro aparece de modo mais enfático nas “performances midiáticas” do que nas apresentações ordinárias da *Tecnoshow*, como na protofonia de *Não Vou Te Deixar*, a 14ª das 22 músicas contidas no primeiro DVD gravado por esta banda;<sup>71</sup> ou ainda, no futurismo tecnológico presente na base da produção musical Ocidental contemporânea, mas que também encontra vazão na estética de resistência do *tecnobrega*, conforme elementos de contexto sugeridos pela versão

---

<sup>71</sup> Consultar mídia anexa e reproduzir o arquivo denominado “Gabi-Tecnoshow 3”.

feita por Gabi Amarantos de *Shut Up*, canção composta pela banda californiana *Black Eyed Peas*:<sup>72</sup>

*Shut up to shut up, shut up,  
shut up to shut up, shut up,  
shut up up to shut up, shut up,  
shut up up to shut up, shut up,*

*Agora eu vou curtir a espaçonave do som  
Sentir muita emoção e ouvir Tecnoshow  
DJ Gilmar, o poderoso do Pará  
Faz a nave decolar, uh!*

*Um dia eu consigo encontrar a saída  
Pra esse sentimento que invade minha vida  
Até me desespero e a solidão domina  
Que vontade de gritar  
Eu quero ouvir você cantar*

*Agora eu vou curtir a espaçonave do som  
Sentir muita emoção, ouvir Tecnoshow  
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  
O som que bate forte  
Me faz ter alegria*

---

<sup>72</sup> Para escuta *on-line* da composição, acessar o seguinte endereço na Internet: <http://musica.busca.uol.com.br/radio/index.php?busca=shut+up&param1=homebusca&check=musica&enviar=OK#>>. Já a “versão” intitulada *A Espaçonave do Som* pode ser acessada na mídia anexa através do arquivo denominado “Gabi-Tecnoshow 4”.

*Que vontade de gritar*

*Eu quero ouvir*

*Vem! Vem!*

*Shut up to shut up, shut up,*

*shut up to shut up, shut up,*

*shut up up to shut up, shut up,*

*shut up up to shut up, shut up,*

*E agora eu vou curtir a espaçonave do som*

*Sentir muita emoção, ouvir Tecnoshow*

*DJ Gilmar, o poderoso do Pará*

*Faz a nave decolar*

*O som que bate forte*

*E me faz delirar*

*Espaçonave a decolar*

*Quero ver você sair do chão*

*Sai do chão, sai, sai, sai, uh!*

*Tecnoshow!! (“vinheta”)*

*Eu... vou pro Rubi*

*Oh! Meu Rubi*

*Eu sou Rubi*

*An, an, an, an...*

*Agora eu vou curtir a espaçonave do som*

*Sentir muita emoção, ouvir Tecnoshow*

*DJ Gilmar, o poderoso do Pará*

*Faz a nave decolar*

*Eu... vou pro Rubi*

*Ah! Meu Rubi*

*Eu sou Rubi*

*Na, na, na, na, na*

*Uuuuuuuuh!*

A letra da música em questão parte de um estado de tristeza, expresso em narrativas de vitimização (FUCKS, 1995: 14) que expõem e reforçam um estado de fragilidade (Idem, *Ibidem*: 15), em direção a outro, de alegria, decorrente do exercício do domínio sobre um som que bate fraco, mas que, de repente, fica forte e “faz a nave decolar”. De um lado se encontram a “solidão”, a “revolta”, a “monotonia” e o “vazio”, enquanto que, de outro, está a competência do *DJ* “poderoso”, que comanda a festa de *O Poderoso Rubi* e transforma sentimentos ruins em “delírio”.

A “decolagem” do equipamento, através da qual se dá essa passagem de condição emocional, constitui a metáfora ligada ao som que se pretende apreciar, ao mesmo tempo vigoroso em intensidade e repleto de tecnologia. No entanto, e retomando considerações feitas no capítulo sobre a “festa de aparelhagem”, a música não existe no tempo presente, ao menos antes de ser trazida do futuro, juntamente com o *DJ*. Após a quebra da barreira do tempo e a aterrissagem da “nave espacial” na Terra, pode-se ouvir uma música realmente “boa”, de qualidade (contrastando com a música de “mau gosto” estético), assim como *DJ* e a “aparelhagem” passam a figurar no presente como elementos de adoração. Afinal de contas, assim como a música, eles também vieram do futuro.

Na ação performática, a transição da referida condição se expressa claramente na voz de Gabi Amarantos, que na tristeza explora alturas sonoras graves, mas que na alegria salta repentinamente para os agudos, configurando também uma drástica mudança de timbre. No discurso corporal, porém, essa passagem não fica clara, isto é, tanto os movimentos da cantora quanto a coreografia dos dançarinos parecem não se conectar à temática da música.

Questões como tradição e modernidade, autenticidade e inautenticidade, regionalismo e globalização, elegância e “breguice”, produção acústica e eletrônica, entre outros, vêm acompanhando minhas observações, advindas tanto da experiência etnográfica quanto das apreciações em cima de mídias de áudio e audiovisuais. Se comparada a uma *performance* ordinária, certas relações aparecem mais nitidamente na “*performance* midiática”, provavelmente pela necessidade de se dar uma resposta mais imediata aos porta-vozes do discurso midiático via

explicitação de aspectos legitimadores da música, como tradição e autenticidade, (para dar um exemplo), ainda que se encontrem atrelados a uma linguagem envolvendo múltiplas estéticas aventadoras de cosmopolitismo.

Por outro lado, como disse o carnavalesco Joãozinho Trinta em um de seus *sambas-enredo*, “o povo gosta de luxo...”. Na produção do *tecnobrega*, luxo é poder transformar a apresentação musical em um espetáculo “classe A”, especialmente no que diz respeito à utilização de tecnologias.<sup>73</sup> Luxo é resistir à idéia de que pessoas da periferia não sabem apreciar aquilo que é “bom” – daí o porquê de preferirem o “lixo cultural” produzido pelos instrumentos musicais, vozes e computadores de oportunistas do “submundo” da música, na visão de quem atribui o rótulo de “mau gosto” estético às sonoridades *brega*. Estaria então o “luxo-*brega*” assenhoreando-se de um tradicionalismo pertencente à “miserável” classe intelectual (parafraseando mais uma vez o carnavalesco) que estigmatiza a música popular urbana em defesa da dita música de raiz?

As “*performances* midiáticas” vêm contemporizar os ânimos, quem sabe. Nelas, como em recentes “projetos” (VELHO, 1994) que combinam o *tecnobrega* com tradições musicais regionais, a modernidade está para a tradição e vice-versa, assim como o regionalismo está para a globalização e vice-versa. Agora, ser “*brega*” é ser “chique”.

### 5.3 – *TECNOPARÁ*: SEGREDOS E REVELAÇÕES

Tanto nas “festas de aparelhagem” quanto no trabalho das bandas de *tecnobrega*, um de seus traços propagandísticos mais proeminentes consiste no anúncio de uma “novidade”, mantida sob sigilo até o momento de ser midiaticizada e levada ao público. Não obstante, enquanto o elemento novo da “aparelhagem” encontra-se geralmente relacionado a algum incremento tecnológico, nas bandas ele diz respeito normalmente a transformações no nível estritamente estético-musical.

---

<sup>73</sup> Expressão extraída do depoimento de um DJ de “aparelhagem” ao programa *Central da Periferia*, transmitido pela Rede Globo no dia 03 de junho de 2006.

Em várias ocasiões durante a pesquisa de campo, Gabi Amarantos comentou comigo sobre seus projetos, ou melhor, sobre suas “histórias novas”, normalmente em tom de mistério, como se estivesse guardando na manga o coringa do jogo, que somente seria posto sobre a mesa em alguma situação especial. Mas, sem imaginar que situação seria esta, e também me valendo da certeza de que já me sentia suficientemente pertencido e integrado ao cotidiano da *Tecnoshow* depois de decorrido algum tempo de convivência com a cantora, cheguei a lhe perguntar, em algumas ocasiões, de quê “histórias novas” ela estaria se referindo.

Pretensiosamente certo de que teria todas as respostas, tive de contentar-me em esperar que o irrelatável viesse a ser conhecido por todos. Por outro lado, também pude ter acesso a informações e materiais por ora restritos ao dia-a-dia dos artistas da *Tecnoshow* em ensaios fechados, como foi o caso do *tecnopará* e de uma mídia de áudio presenteada a mim por Gabi Amarantos, com *hits* que ainda não haviam sido lançados ao mercado musical alternativo de Belém do Pará.

Dessas “histórias novas”, o *tecnopará* representa um caso emblemático para esta pesquisa, não apenas por este projeto ter sido idealizado e colocado em prática durante o período do trabalho de campo, mas também porque traz à tona o regionalismo musical paraense como importante elemento contido na relação entre estigma e cosmopolitismo, ou ainda, na própria concepção de cosmopolitismo enquanto valorização de múltiplas temporalidades, incluindo o que a modernidade parece querer esquecer a qualquer custo: o passado. Mais que isto, o advento do *tecnopará* serviu como base estética para que a banda *Tecnoshow* passasse a compor em vez de continuar criando “versões”.

Em entrevista (07/03/2007), Gabi comenta que,

*A gente começou a (...) tentar a batida do techno com o carimbó, tentar trazer os ritmos, guitarrada, sabe, fazer uma coisa regional misturando... A gente tem tanta coisa bacana aqui: bambuê, samba de cacete, e tanta coisa da nossa própria cultura que a gente não conhece. Então eu comecei a experimentar o carimbó, que é mais popular, com guitarrada também. Até cheguei a compor um tecnoguitarrada [que não chegou às mídias de difusão musical do tecnobrega], fiz o tecnocarimbó, e foram coisas que deram muito certo. Fazia também com toada de boi, (...) que nem aquelas de Parintins lá, do Garantido e Caprichoso. A minha intenção era essa: misturar toada, boi, carimbó com tecnobrega. E foi uma coisa assim que a princípio funcionou muito; as pessoas gostaram muito.*

Apesar de o *tecnopará* ter-se configurado como um “projeto” importante para o *tecnobrega* – especialmente no que diz respeito à valorização da cultura regional na produção musical e da projeção que artistas locais poderiam conquistar em outros espaços culturais e mercados consumidores interessados no elemento “exótico” –, a banda *Tecnoshow* somente conseguiu divulgar uma única canção do gênero, a “Batida da Amazônia”, comentada no capítulo anterior. Ainda assim, o referido *hit* emplacou por alguns meses (no ano de 2006) nas paradas de sucessos das “festas de aparelhagens”.

Em histórias deste tipo, o elemento novo também traz consigo tradições musicais regionais, nacionais e transnacionais impregnadas na formação e nas mudanças culturais locais. A própria definição do termo *tecnopará* vem esclarecer o quê de novo e velho constitui esta “história nova”, sem os considerar essencialmente distintos, todavia. Em outro momento da mesma entrevista, Gabi faz uma deferência a este pesquisador com o seguinte comentário:

*Eu vou te dar uma “colher de chá”. A gente começou a divulgar um ritmo novo, que chama lambança. Na verdade não é um ritmo novo; é uma releitura de lambada, de cúmbia, daquela coisa que a gente sente falta assim, que há muito tempo não rola. Então a gente fez uma releitura numa “batida” eletrônica. A gente trouxe isso pro eletrônico, adicionou alguns elementos com aquela pegadinha gostosa que o povo gosta de dançar... Pra dançar agarrado.*

Conceitualmente, o *tecnopará* corresponde a uma mistura de músicas regionais com a “batida” do *tecnobrega*, a exemplo do *carimbó* (exemplificado no capítulo anterior), da *guitarrada*, entre outras tradições vistas e ouvidas em Belém até os dias de hoje. Todas carregariam consigo diferentes cruzamentos antepassados, a exemplo das práticas musicais percussivas do *carimbó* calcadas nos cantos dos escravos assentados no litoral do país durante o Brasil Colônia, ou do cruzamento de ritmos latino-americanos que teriam originado a *guitarrada* na década de 1970.

Na banda de *tecnobrega*, o ato de compor revela um aspecto mais transparente de regionalidade se comparado às “festas de aparelhagem”, estas últimas mais habituadas às “versões”. Para dar um exemplo, práticas de manipulação sonora como o *sampling* deixam de operar na banda como exercício de linha de frente e cedem lugar a outros tipos de arranjos na criação inédita, de modo



especial nas concepções melódicas, na formulação das letras das músicas, ou ainda, na reprodução de harmonias e seqüências de ritmos/melodias que identificam gêneros representativos da música e da cultura do lugar.

A tradição musical regional, matéria-prima idealizada para o *tecnopará*, também fez com que o *tecnobrega* de algum modo se deslocasse de sua condição de música estigmatizada, na medida em que se passou a valorizar, no âmbito da produção musical, componentes culturais já cristalizados na memória popular local. Ou noutra perspectiva, diferentes músicas locais estariam sendo “resgatadas” artística e midiaticamente, como vem acontecendo com a *guitarrada* pelas mãos do músico Pio Lobato, parceiro de Gabi Amarantos na concepção estética do *tecnopará* e mentor do projeto *Mestres da Guitarrada*, consubstanciado em 2003 sob o propósito de reformular sonoridades criadas por três músicos populares paraenses há mais de trinta anos, Mestre Vieira, Mestre Curica e Mestre Aldo Sena, que até então jamais haviam pisado juntos num palco.

A resposta cosmopolita para o estigma de ser “brega” não tem operado apenas no campo das tecnologias ligadas à produção musical ou através do modelo alternativo no qual o *tecnobrega* está inserido. Variadas músicas antepassadas, desde tradições como a *guitarrada* e o *carimbó*, até heranças mais longínquas da influência do Caribe na música paraense, passando pela *Jovem Guarda* e pela música *pop* internacional, atravessaram a linha do tempo e integraram-se às múltiplas identidades, feições e inerências da estética *brega*, incluindo o desejo de legitimação musical noutros lugares, além do seu próprio. Por outro lado, o rótulo de “mau gosto” estético atribuído às sonoridades *brega* continua atuando como fundamental colaborador midiático no nível da produção de músicas como o *tecnobrega*, justamente por evidenciar princípios “brega” interpretados pela “ordem” estética como transgressores; a mesma “ordem” que marca presença nos *shows* de Roberto Carlos sem fazer idéia de que a *Jovem Guarda* está amarrada à origem e desenvolvimento de diferentes movimentos musicais *brega* que se sucederam no Brasil a partir da década de 1960.

O presente cosmopolita se embebe do passado, no qual também se encontra. Ora, em termos musicais, o que de mais cosmopolita se poderia verificar na *Jovem Guarda* de Roberto e Erasmo se não a guitarra elétrica reverberando hemisfério abaixo o som do *rock-and-roll* norte-americano? Ou a própria temática amorosa, que mesmo fora de uma “nave espacial” não deixa de ser contemporânea, e por que não

dizer futurista, na estética de vanguarda dos *playboys* cantores que não economizavam nos laqueados negros e nos brilhos prateados de suas jaquetas e calças justas.

O próximo e último capítulo desta tese explora o *tecnobrega* como expressão cultural/musical portadora de múltiplas identidades, por sua vez ligadas ao ser/agir cosmopolita e à legitimação desta música nos *mainstreams* culturais através da positivação do estigma de ser “brega” e da desconstrução do modelo das “metamídias” (VIANNA, 2003). Na conformação destas identidades percorrem temas como o regionalismo musical na música de caráter cosmopolita, a diversidade de gostos estético-musicais e considerações sobre o ser “brega” e as músicas *brega* representando construtos socioculturais em vez de figurarem como noções erigidas estritamente dos discursos musicais e da estética do *tecnobrega* como um todo.

## 6 – DO PARÁ AO BRASIL: O SOM, O SER E O NÃO SER “BREGA”

Este último capítulo rediscute e também sumariza as principais questões descritas e analisadas ao longo do trabalho, articulando-as no contexto das preocupações da pesquisa e enfocando o tema da busca e construção de identidades como trampolim de visibilidade local e translocal para uma expressão cultural que carrega a marca do “mau gosto” estético.

Para os atores sociais ligados à produção do *tecnobrega*, a idéia de identidade se relaciona diretamente à sua condição de estigmatizados, muito embora, neste sentido, o rótulo não deva ser compreendido apenas como um aspecto de negatividade. Isto é, o traço desabonador contém em si um sentido de positividade que se expressa através de um espírito cosmopolita implicado em seus discursos sobre a música que produzem e no discurso musical propriamente dito.

Respectivamente, a negatividade e a positividade do rótulo advêm de críticas rivais nomeadas por mim de classista e interativa: a primeira reforça o estigma e enfatiza a música de periferia como apartada do centro e dos *mainstreams* culturais, apesar de se tratar de uma música cosmopolita; já a segunda re-problematiza a negatividade a partir de relações simultâneas de resistência e aceitação entre o pretense mundo hegemônico e o pretense mundo subalterno, baseadas em lastros sociais, históricos, culturais e midiáticos, e das quais emerge o regionalismo como um eminente elemento conformador de identidades.

A resistência e a aceitação se desmembram em duas situações sobre as quais tenho me reportado, uma delas no que diz respeito à desconstrução da periferia como espaço físico, social e cultural subalterno, e outra no que concerne às práticas e ao pensamento cosmopolita ligados à produção do *tecnobrega*.

Ser e agir de modo cosmopolita se reflete imediatamente em movimentos de abertura estética, midiática, social e mercadológica emergidos do campo da produção desta música, bem como também em uma diversidade de gostos que vai

desaguar na construção de múltiplas identidades, nas quais, por sua vez, se articulam e se dissolvem o regional e o cosmopolita, a autenticidade e a criação musical computacional, o centro e a periferia, entre outras relações.

#### 6.1 – IDENTIDADE, LOCALIDADE E UNIVERSALIDADE: O REGIONALISMO COSMOPOLITA DO *BREGA* ELETRÔNICO

Uma realidade recorrente e irremediável nas histórias das nações repousa em cada uma buscar, construir e valorizar identidades culturais, tanto para reconhecerem a si próprias quanto para atraírem olhares e de algum modo serem reconhecidas pelo Outro. Neste sentido, o Brasil República coleciona inúmeras iniciativas em seu prestigioso inventário cultural, desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, passando pelas tradições populares brasileiras colhidas por Mário de Andrade, pela pedagogia do canto orfeônico de Heitor Villa-Lobos durante o Estado Novo, pela *Bossa Nova* e *Tropicália*, pela era do *pop-rock* nacional dos anos 1980, entre demais movimentos intelectuais e artísticos de cunho nacionalista e/ou de abertura internacional. Situações análogas se repetem no nível das regiões e das localidades, naturalmente.

Embora trazendo implícito um aspecto de consenso e positividade, um fenômeno, um fato ou um objeto cultural consagrado como símbolo identitário nem sempre constitui referencial de abonamento e reflexo de aspirações de uma maioria de pessoas. Não é incomum, portanto, que identidades também brotem de intencionalidades de uma minoria e/ou de circunstâncias desprezíveis sob determinado ponto de vista, e ainda assim se fixem no cotidiano e na memória da sociedade com força semelhante. Por esta via dupla, enfatizo questões sobre identidades com base na exploração de críticas musicais rivais em termos de gosto estético: uma de caráter classista e outra enfocando lastros sociais, histórico-culturais e midiáticos atuantes no processo de corporificação do *tecnobrega* como portador de múltiplas identidades.

Na visão que chamo de classista, o *tecnobrega* se constitui como música de uma identidade única, a do “mau gosto” estético; ou ainda, de uma identidade

calcada em um rótulo construído mais fortemente no seio das grandes mídias e bem menos através do que o som pronuncia. Atrelados a essa visão se encontram os intelectuais que estudam e escrevem sobre música brasileira – sendo que não sobre qualquer música –, sem falar, é claro, de todo e qualquer indivíduo social que aprecia a “boa música”. O problema em questão pode ser respaldado no artigo intitulado *Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia* (1999), em que o etnomusicólogo Samuel Araújo destaca a falta de interesse da academia em pesquisar sobre músicas populares consideradas degradadas, exatamente por não serem legitimadas em circuitos culturais hegemônicos.

Enquanto que, por um lado, o referido rótulo figura para o *tecnobrega* como desabonador, por outro esta música se tornou depositária de outra crítica, à qual chamo de interativa, na qual o rótulo também ganha contornos de positividade. Apesar disto, as músicas *brega* continuam encerradas em uma categoria vaga e subjetiva, tal como, por exemplo, aquela que afigurou a *MPB* na história da música brasileira (NAPOLITANO, 1998) e sobre a qual não se costuma comentar.

Na visão do estigmatizado, a positividade contida no rótulo se expressa na medida em que o *tecnobrega* resiste à ordem convencional através das “metamídias” (VIANNA, 2003), ou porque, no outro extremo e ambigualmente, esta música rompe com o modelo alternativo de produção-circulação-consumo e invade o universo dos *mainstreams* culturais – como no caso do *Terruá-Pará*, citado no capítulo anterior. Assim sendo, a positividade do rótulo se demonstra ambígua na medida em que a resistência dialoga com a aceitação, o pretense universo do dominado se relaciona com o pretendo universo do dominante, a periferia se torna também centro e vice-versa, entre outras oposições comentadas ao longo desta tese.

Enquanto a resistência se projeta na manutenção do circuito midiático alternativo e no reforço da condição do estigmatizado e do *tecnobrega* como música de “mau gosto” estético, a aceitação dá-se através de agenciamentos múltiplos que põem em evidência processos de (re) construção de identidades culturais. Já a negatividade do rótulo se limita à frustração nativa em relação ao fato de a música *brega* regional ainda precisar buscar espaços de reconhecimento, mesmo sendo

admitida como símbolo identitário dentro do território de domínio da produção musical. Ainda assim, os conflitos sociais não aparecem no discurso sonoro de um tipo musical dançante marcadamente ligado ao divertimento, ao sexo e ao amor e suas artimanhas. Pelo contrário, o discurso musical, e próprio modo de produção tecnológica do *tecnobrega*, o revela como representação cultural de conciliação, se não de indistinção, entre o global e o local, o centro e a periferia, o dominante e o subalterno, e assim por diante.

O “projeto de resistência cultural” (COSTA, 1999: 66) que dá contorno ao “modelo de negócios abertos” (LEMOS & CASTRO, 2008: 21) caracterizador do *tecnobrega* como alternativa de produção-circulação-consumo musical independente e auto-sustentável esbarra, de alguma maneira, no fato de esta música ser criada também a partir de referenciais legitimados noutros circuitos que não aqueles recolhidos em espaços particulares e destinados a um determinado perfil de consumidor. É o caso da música comercial nas paradas de sucesso das rádios FM servindo como fonte de consulta e inspiração para produtores de estúdios que pretendem lançar novos *hits* de *tecnobrega* no mercado informal local. Estrategicamente, o sucesso de uma determinada música que sai dos estúdios para ser divulgada por bandas e “aparelhagens” encontra-se parcialmente ligado ao reconhecimento pelo público, na “batida” do *tecnobrega*, de sonoridades que estejam na “crista da onda” em nichos mais abrangentes de circulação de mercadorias culturais.

Anuente ou resistente, o ser “brega” e a música *brega* correspondem, respectivamente, ao indivíduo imbuído de cosmopolitismo e à ação caracterizada como cosmopolita. Vale retomar a minha sugestão, no terceiro capítulo, sobre o cosmopolitismo como conceito de espaço-tempo envolvendo comportamentos (artístico, profissional e de visão de mercado), práticas culturais/musicais e discursos sonoros propriamente ditos. Ademais, contidos nestes três elementos conformadores do ser e do agir cosmopolita encontram-se delimitadores da produção musical do *tecnobrega* como as tecnologias, as multimídias e os hibridismos sonoros que se conectam a “trajetórias individuais” (VELHO, 1994) e “formações culturais” (conforme Thomas Turino) de seus atores sociais.

Levando em conta que o *tecnobrega* contém em si uma diversidade de gêneros musicais, é possível depreender que a sua produção e o seu consumo abrangem diferentes gostos musicais. Noutras palavras, encontram-se encerradas no *tecnobrega* identidades múltiplas de artistas, produtores e também de consumidores, do regional ao universal, do tradicional ao contemporâneo, sempre em uma linguagem que revela como traço mais nítido o cosmopolitismo. Afinal de contas, é através do cosmopolitismo que tem sido possível aos protagonistas da cena musical *brega* de Belém responder ao estigma e chamar a atenção dos *mainstreams* culturais.

A outra crítica, identificada como interativa, vem explorar questões outras, estimuladas menos por contribuições formais de musicólogos, compositores e educadores musicais, e mais por experiências de contato entre nativos e pesquisadores, que no caso desta investigação me impulsionaram a examinar, por exemplo, certos lastros sociais, histórico-culturais e midiáticos relacionados às identidades do *tecnobrega*.

Os lastros sociais se concentrariam no aspecto dos discursos “hegemônicos” sobre gosto musical, de onde teria se originado o estigma de ser “brega”, desde a decadência da *Jovem Guarda* nas grandes cidades até o advento do *tecnobrega* no nível regional, passando pelo estabelecimento da música “cafona” em várias partes do Brasil, e ainda, por diferentes períodos vividos pelo *brega* paraense. A dicotomia entre composição e criação de “versões” de músicas existentes reflete com clareza a questão do gosto, nos moldes do que pensa Porcello (1996) sobre o conflito entre estrutura sonora e epistemologias sociais. Quer dizer, o fato de uma música ser criada computacionalmente e a partir de fragmentos de outras músicas, em vez de ser concebida como obra inédita, implicaria em ela ser destituída de valor artístico e de criatividade. O mesmo aconteceria em relação à “falta” de criatividade e competência musical de *DJs*, bandas e produtores, que têm em sua linha de frente a produção a partir de “versões”.

Os lastros histórico-culturais do *tecnobrega*, por seu turno, compreenderiam variadas músicas, épocas e localidades, dentro da concepção de cosmopolitismo que considera diferentes tempos e espaços. A *Jovem Guarda*, por exemplo, constitui gênero emblemático para se pensar a questão do espaço-tempo, na medida em

que, após ter-se firmado como música popular nacional, migrou para circuitos regionais levando consigo a marca do “mau gosto” e uma aura de rejeição que me parece discutível frente ao instante promissor vivido pela indústria fonográfica na época em que Roberto Carlos se tornou “o grande ídolo do momento” (FRÓES, 2000: 53). Ainda, a *Jovem Guarda* exprime um comportamento cosmopolita (HANNERZ, 1999) marcado pela guitarra elétrica e pelo som deste instrumento musical, bem como se identifica esteticamente com o *rock*, entre outros símbolos de contemporaneidade Ocidental.

Além da *Jovem Guarda*, outros exemplos conformam os lastros citados. Na constituição do que se passou a chamar nacionalmente de música *brega* (conforme consta no primeiro capítulo desta tese) participam a *canção-opereta*, o *bolero*, as mudanças estéticas estabelecidas na música brasileira a partir da *Era do Rádio*, a instrumentação eletrônica e a criação de novas músicas através de misturas de gêneros (ARAÚJO, 1987; FRENETTE, 2003). Já em relação ao *brega* regional e/ou ao *tecnobrega*, tomam parte a música regionalista, o *brega-calypso*, o padrão Ocidental da produção musical global baseado na música de computador e no *techno*, e também sonoridades caribenhas e latino-americanas.

A respeito das culturas e sonoridades associadas à história e à constituição das expressões musicais regionais, impera um consenso popular, no meio acadêmico e no próprio universo de domínio da produção do *tecnobrega* que admite como decisivas as influências caribenhas e latino-americanas, ainda que muito pouco se saiba a respeito de como, para que e por que teriam ocorrido. Para dar um exemplo, a referência ao *calipso* na formação do *brega* paraense constitui um caso mais que pertinente, na medida em que este gênero figura consensualmente nos discursos locais sobre música como a principal conexão entre o Pará e o Caribe. Por outro lado, não se revelam no *calipso* elementos fundamentais do *brega* regional como o eletro-ritmo, ou mesmo um caráter de sensualidade consignado na dança. Em se tratando destes elementos, o *calipso* se constitui como um gênero claramente acústico, exprimindo certo recato nos contornos rítmicos e melódicos, bem como um traço de leveza formal e solenidade dignificante de uma coreografia palaciana. Em certas passagens pode aludir à *marcha*, à *fanfarra*, ou mesmo a sons-rituais com voz e percussão.



Tomando como referência o *calipso*, a compreensão dos lastros histórico-culturais na conformação de tipos musicais como o *brega* regional e o *tecnobrega* repousa sobre duas situações entrecruzadas que, *a priori*, podem insuflar contradições: uma delas se concentra nos nexos e incoerências encontrados em discursos musicais propriamente ditos, e a outra tem relação com discursos nativos sobre música, dentre eles os que envolvem, por exemplo, gosto estético-musical, constituição de identidades culturais e elaboração/execução de projetos comerciais.

Das raras tentativas formais de esclarecer a formação musical regional vinculada às músicas do Caribe e da América Latina, cito duas cartas endereçadas a José Ramos Tinhorão, em que o historiador Vicente Salles (1989; 1990) comenta sobre o mercado de carne das Guianas suprido pela Ilha do Marajó (norte do Pará), assim como a respeito do trânsito de embarcações e pescadores (amapaenses, guianenses e caribenhos) no litoral do Pará e da presença de mão-de-obra barbadiana na formação de nichos culturais em Porto Velho, Manaus e Belém.

Segundo Salles informa nas cartas, gêneros como a *cúmbia*, o *merengue*, o *mambo* e a *comanchera* teriam desembarcado no Pará, a partir do início do século XIX, em decorrência desses intercâmbios. O autor considera que estes tipos musicais foram primeiramente aproveitados em obras de compositores urbanos [registrados em partituras] (Idem: 1989), e mais tarde, já por volta da metade do século seguinte, adentraram o universo da cultura de massa através de gravações comerciais e transmissões radiofônicas (Idem: 1990).

Na pesquisa intitulada “*Tribos Urbanas*” em Belém: *Drag Queens – rainhas ou dragões?* (1997: 28), Souza comenta sobre as conexões caribenhas e latino-americanas por outra via, a do isolamento comercial, social e cultural do Pará em relação ao restante do Brasil. Segundo a autora,

(...) *Era muito comum nesse momento [de 1920 a 1950], se ouvir contar que até mesmo as rádios de maior audiência eram de fora do país, o que gerava aqui, um desenvolvimento de padrões sociais e culturais bem próximos a de outras regiões da América Latina e do Caribe.*

Finalmente os lastros midiáticos, a partir dos quais lanço a seguinte pergunta: como as mídias atuam na formação de identidades para o *tecnobrega*? Para a resposta, levo em conta temas abrangentes tais como globalização, cosmopolitismo e tecnologias.

No que concerne à globalização, a linguagem da música regional-local transforma-se rumo a um determinado padrão estético globalizado implexo na produção sonora, muito embora se deva considerar que o *tecnobrega* não foi criado originalmente como música tradicional do lugar. Quer dizer, o aspecto regional desta música encontra-se incorporado em uma concepção prévia de som, de discurso e de comportamento, na qual já imperava o espírito cosmopolita. Situações como esta se revelam interessantes se comparadas a outras mais comuns, como no caso de músicas locais que mais tarde se trajam de *world music* (PELINSKY, 2004), popularizam-se através das mídias (GUILBAULT, 1993) e passam a ser conhecidas em esferas culturais variadas e em diversos cantos do planeta.

Em quaisquer destes e noutros exemplos, a aproximação das linguagens sonoras na produção musical global encerra diversidades culturais locais (MEINTJES, 2005), daí a idéia de regionalismo cosmopolita aproveitada no título deste item de capítulo, assim como as sugestões de localidade, universalidade e identidade.

No que diz respeito ao cosmopolitismo e às tecnologias em relação à construção de identidades, reporto-me novamente à questão do espaço-tempo, que para mim se mostrou de fundamental importância na compreensão do universo do *tecnobrega*, quer através das suas práticas musicais e *performances*, quer para se lançar (ou não) alguma proposição a respeito deste tipo de música enquanto “gênero” sonoro. A atuação das mídias dá-se aqui em processos de divulgação e (re) construções de identidades, por sua vez trazidas à tona de diferentes tempos e espaços através de tecnologias, que no caso do *tecnobrega* podem se desdobrar em diferentes tipos.

Em termos específicos de espaço, Turino (2000) considera que o cosmopolitismo se dá pela ação tecnológica na aproximação entre hábitos similares

que estejam sendo realizados geograficamente distantes um do outro, daí o porquê de o autor entender este conceito como simultaneamente local e translocal. Em relação ao *tecnobrega*, a troca de experiências e informações musicais através do computador influi no exercício cotidiano de cantores, coordenadores de “aparelhagens”, *DJs* e produtores musicais em estúdio, tendo em vista estarem conectados às tendências de criação sonora, ao mundo globalizado e às demandas da produção musical contemporânea.

No caso desta pesquisa, porém, e considerando o exemplo mencionado no parágrafo anterior, o cosmopolitismo tecnológico se revela fortemente através da captura de sonoridades, que muito embora sejam encontradas em outros espaços de produção, podem também ter sido concebidas em outros tempos e em outros contextos. Portanto, o cosmopolitismo que considera o tempo-espaço privilegia não apenas as experiências contemporâneas distantes geograficamente, mas diferentes músicas de diferentes épocas, histórias culturais e expressões culturais constituídas. Ademais, o tempo se reflete inexoravelmente no ser e na ação cosmopolita, que por sua vez englobam comportamentos, práticas e discursos.

A despeito da modernidade como negação do passado, a idéia de cosmopolitismo aplicada ao *tecnobrega* e a outras sonoridades *brega* estabelecidas no Pará traz o cruzamento de diferentes temporalidades. Enquanto o presente vem representado destacadamente pelos gêneros musicais contemporâneos amalgamados à “batida” do *tecnobrega*, o passado é referido via sonoridades locais e translocais ligadas à história e à formação musical regional, assim como através da manutenção das práticas musicais do *tecnobrega* em bandas – ainda que esta música seja professada como eminentemente computacional e sua popularidade decorra majoritariamente dos notáveis eventos de tecnologias integradas que são as “festas de aparelhagem”.

Já o tempo que está por vir se encontra em metáforas futuristas ligadas aos equipamentos e às novidades tecnológicas trazidas ao público das “festas de aparelhagem”, conforme descrevi no quarto capítulo deste trabalho em relação à “Espaçonave do Som”.

Ser cosmopolita e praticar o cosmopolitismo, assim como deter conhecimentos tecnológicos de ponta, estar plugado no mundo global, ou ainda

produzir música de forma idealisticamente independente, constituem respostas nativas ao estigma de ser “brega”, incluindo a afirmação de uma identidade musical “brega” a partir da positivação do rótulo marcado em posturas e atitudes de abertura estética, midiática, mercadológica e social. É o caso do aproveitamento, na criação musical, de sons legitimados fora do território de domínio do *tecnobrega*, de parcerias midiáticas (com a TV, por exemplo) na produção de programas musicais, da preocupação de cantores e compositores em torno do impacto de conteúdos “impróprios” de letras em certas rodas de consumidores, da observação de direitos autorais na medida em que artistas sentem a necessidade de também produzir músicas próprias em vez de somente recriar composições através de “versões”, entre outras condições e circunstâncias.

## 6.2 – QUEM É DA PERIFERIA? ONDE ESTÁ A PERIFERIA DE BELÉM DO PARÁ?

Tomando como referências a observação de determinados espaços urbanos de Belém, o discurso sobre o gosto no qual se assentam a música *brega* e do ser “brega”, a estética cosmopolita firmada no campo da produção do *tecnobrega* e específicas trajetórias de atores sociais, tenho me preocupado ao longo deste trabalho em relativizar a noção de música de e para a periferia. Quer dentro do circuito alternativo das “metamídias” (VIANNA, 2003), quer no plano dos universos hegemônicos, o fato é que esta noção se contrapõe a um discurso sonoro que se apropria livre e ecleticamente “de códigos *cult*, tradicionais, midiáticos e do excesso misturados com símbolos e equipamentos da mais alta tecnologia” (GABBAY, 2007: 11).

Apesar do aspecto híbrido que desenha o *tecnobrega* – mas que não o demarca enquanto gênero musical (conforme comento no terceiro capítulo) –, sua participação na formação cultural regional engloba ideologias e visões de mundo distintas, uma ligada à formação das elites locais e outra relacionada às práticas populares.

No texto intitulado *O tecnobrega no Rio de Janeiro: uma leitura hegemônica da cultura paraense para as elites cariocas* (2008), Gabbay e Amaral Filho abordam,

pelo viés do consumo e não da produção musical, gosto e estilo de vida como variáveis determinantes na segregação/distinção social de classes e na formação de sujeitos individuais. De um lado, as elites nacionais e regionais assumem suas identidades locais diante da valorização do rústico e do “original” no mundo globalizado, ao passo que, de outro, as populações periféricas da urbe reinventam tradições [embora a linguagem cosmopolita do *tecnobrega* nas *performances* e práticas musicais possa muitas vezes deixá-las subentendidas ou menos explícitas] sob influência de uma avalanche de produtos e formatos de massa que circulam nas mídias de longo alcance.

Em artigo anterior, Gabbay (2007) se refere à *belle époque* e ao Ciclo da Borracha no século XIX como os fatores mais importantes para a edificação de modelos de “alta cultura” e “bom gosto” no Pará, embora também considere que, desde o período colonial, as classes sociais abonadas já haviam estabelecido a cultura do Velho Mundo como referencial de conhecimento, arquitetura e comportamento. No outro extremo, as práticas culturais nativas figuravam para essas elites como expressões oriundas de “raças inferiores e incapazes intelectualmente” (Idem, *Ibidem*: 9).

Dispostas a assumir a identidade de caboclos amazônicos, as elites regionais passaram a buscar autenticidade a partir da elevação de batuques, danças, símbolos, rituais e dialetos ao patamar de “alta cultura”, atendendo a uma demanda de consumo global que espelha uma “grande polifonia de marcas, formas e idéias produzidas em série” (Idem, *Ibidem*: 9).

Nesse contexto, já durante a primeira metade de século XX, começaram a emergir, das periferias, “táticas” (DE CERTEAU, 2005) culturais de resistência social e disputa por espaços simbólicos que se multiplicaram ao longo do tempo. Atualmente, o caso das mídias alternativas do *tecnobrega* revela um esforço emanado do campo da produção para legitimá-lo no universo das alteridades, por sua vez representado pelas culturas hegemônicas (GUERREIRO DO AMARAL, 2006).

Além de refletirem iniciativas partidas de dentro para fora, ou seja, dos espaços de produção, circulação e consumo do *tecnobrega* rumo ao encontro de agentes externos e arbítrios alheios, posturas e atitudes legitimadoras também

podem ser esclarecidas através de um movimento contrário, de fora para dentro, demonstrando o interesse do Outro por aquilo que se faz localmente, pelo modo como produzem música e pelo tipo de mercado praticado internamente; ao fim e ao cabo, demonstrando o seu interesse pela música *brega*, e também pelo ser “brega” em termos de seu estilo de vida “alegre, simples e despojado”, mesmo não se assumindo como tais. No entanto, e apesar disto, o olhar do Outro sempre reduzirá o fenômeno a um movimento popular exótico, autêntico por natureza e relacionado a situações em que artistas pobres e deseducados fazem por merecer e, conseqüentemente, ganham reconhecimento público (GABBAY & AMARAL FILHO, 2008).

Se, de um lado, esta via de mão-dupla insinua a fragilidade do modelo alternativo no qual o *tecnobrega* se insere, assim como testa os limites dos padrões de segregação do espaço urbano mencionados por Caldeira (2000), de outro esses processos de abertura alargam “campos de possibilidades” (VELHO, 1994) para a música e para os personagens da cena *brega* de Belém do Pará, através de “projetos” (Idem, Ibidem) envolvendo a divulgação de músicas e artistas em mídias abertas, a inclusão do *tecnobrega* noutras esferas culturais que não apenas as do cotidiano das festas e da produção musical nas periferias da cidade, e a valorização do *brega* e do *tecnobrega* no circuito turístico musical de Belém, até então fechado para a música tradicional e alguns poucos artistas de *MPP (Música Popular Paraense)* que cantam para um seleto grupo que aprecia “boa música”.

Mesmo alcançados pelo assombro do “mau gosto” estético ligado às sonoridades *brega*, projetos como estes vêm atuando com vistas à concretização de um plano colaborativo de positivação do estigma, gerado tanto nos espaços de produção e *performance* do *tecnobrega* quanto em outros nichos culturais e mercadológicos. De um lado, urge o interesse nativo de ampliar mercados e públicos, através principalmente da divulgação do *tecnobrega* em mídias consagradas de grande alcance e amparado na valorização desta música enquanto símbolo de identidade cultural regional (GUILBAULT, 1993). De outro, e a partir dos centros, busca-se nas experiências culturais das periferias opções criativas e menos dispendiosas para se produzir, difundir e consumir música, mesmo em se tratando de um tipo de som classificado como “grotesco”.

Na medida em que indivíduos e culturas excluídas se apropriam de produtos, tecnologias, visões de mundo e/ou ideologias hegemônicas, assim como agentes e agências do *mainstream* se utilizam de “estratégias” (DE CERTEAU, 2005) para adentrar o pretense mundo subalterno, o aspecto da distinção entre classes, estilos de vida e gosto adquire outra dimensão conceitual, a partir da correlação de princípios estéticos e práticas culturais ao invés de provir de discursos sobre pessoas, grupos sociais e preferências estéticas. Neste sentido, vale citar novamente o trabalho de Elias e Scotson (2000) enfocando similaridades entre estilos de vida tidos como diferenciados, muito embora, por outro lado, eu considere que não se deva perder de vista a força do discurso e das relações de poder junto ao estabelecimento e à manutenção de distinções socioculturais (e outras mais) entre dominantes e dominados, hegemônicos e subalternos, ricos e pobres, educados e ignorantes, centros e periferias, e é claro, entre os elegantes da “boa música” e os “cafonas” das sonoridades *brega*.

Discutindo sobre o circuito alternativo do *tecnobrega*, Vianna (2005) deixa transparente a existência de duas culturas, de dois mundos e de duas realidades de mercado díspares, um pertencente ao centro e outro à periferia, apesar de um também poder tomar o lugar do outro em determinadas situações. Contudo, ainda assim e em seu ponto de vista, o traço da distinção não perde o contorno, bem como os discursos e as relações de poder não se fundem e nem se confundem. Segundo o autor,

*São (...) novos mercados de consumo cultural que proliferam à margem da indústria cultural oficial [convencional], cada vez mais minoritária. Resta então saber quem realmente está na periferia.*

*Quando falamos em inclusão [digital, social ou cultural], partimos geralmente da suposição 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 seria melhor que tivesse) aquilo que o centro já tem (e por isso pode ensinar a periferia como chegar até lá, para o bem da periferia). É como se as novidades tecnológicas ou culturais chegassem exclusivamente pelo 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 (...).*

Enquanto que, por um lado, as duas citações indicam uma espécie de “grito de liberdade” pós-colonial, por outro eu considero que a condição de exclusão apenas muda de lugar, isto é, se transfere para o Outro. No que diz respeito à música e ao ser “brega”, a resposta ao estigma do “mau gosto” estético se favorece bem mais através do cosmopolitismo implicado na estética do som, nas práticas musicais e nas *performances* do *tecnobrega* do que pela valorização militante da “música paralela” calcada nas “metamídias” (VIANNA, 2003) como alternativa de legitimação, ainda que o circuito da produção musical das periferias de Belém não deixe de se manifestar como um projeto de cunho cosmopolita. Responder ao estigma é resistir, mas é também assentir.

A despeito da idéia de independência e auto-sustentabilidade do *tecnobrega* como exemplo profícuo de expressão popular que sobrevive à crise da indústria cultural contemporânea, o cotidiano da produção musical deixa evidente que as relações interculturais não podem acontecer de outra maneira que não a partir de interesses mútuos, e também de acordo com fluxos de papéis sociais, exercícios simultâneos de poder/dominação e discursos construídos nos contextos em que são forjadas e praticadas.

De um espaço sociocultural circunscrito às periferias de Belém, o *tecnobrega* passou a integrar universos físicos e virtuais caracterizados por heterogeneidades e fragmentações, fazendo com que dimensões como as de identidade sejam postas à prova, e quem sabe até, reavaliadas. Isto inclui não apenas a música, mas a própria imagem do ser “brega”, que em algum momento pode se transformar em ser “chique”. Portanto, quem é representado pelo *tecnobrega* e o que esta música representa em termos sociais, culturais e estéticos? Que músicas podem ser consideradas *bregas* e “cafonas”? E quem é “brega”, afinal de contas? Aqui, vale resgatar a proposição sobre a música “ruim” como sendo um construto extra-musical, conforme consta no último item do segundo capítulo (FRITH, 2004; OAKES, 2004).



De dentro do universo de produção do *tecnobrega*, há quem já o denomine *tecno do Pará*, assim como o *brega-calypso* passou a ser chamado simplesmente de *calypso*. Como diria Gilberto Velho (1994: 48), “os projetos, como as pessoas, mudam. Ou as pessoas mudam através de seus projetos”.

Bem antes disto, ao término da Ditadura Militar, o “sagaz cantor/compositor” Eduardo Dusek (ARAÚJO 2007: 164) já teria prenunciado tal mudança de perspectiva, em 1984, com o lançamento de seu LP *Brega-Chique, Chique-Brega* e embalado por um auspicioso espírito democrático com vistas à melhoria de uma desigualdade socioeconômica secular que se exacerbou durante o Regime.

A desqualificação estético-musical e cultural do *tecnobrega*, que em um sentido mais abrangente repousa em ideologias e relações de poder que põem em lados opostos o fraco e o forte, revela-se nesta música através de entendimentos, circunstâncias e práticas diversas no nível da produção caracterizadas como cosmopolitas, ainda que representem estilo de vida, gosto e visão de mundo considerados subalternos. Neste último sentido, figuram como exemplos os discursos em torno de preferências musicais, a dissolução da idéia de música de e para a periferia, as *performances* multimídias, projetos, além das trajetórias individuais de “bregas” da região, nas quais se encontram tanto a “cafonice” quanto a “elegância”, assim como, ao mesmo tempo, tanto o ser quanto o não ser “brega”.

Outra situação reside no ecletismo do repertório do *tecnobrega*, do qual emergem, ao mesmo tempo, o aspecto cosmopolita da música e o “desgosto” de uma elite cultural local que privilegia as expressões tradicionais – embora ela também seja cosmopolita –, a música “boa” e os modismos que circulam nas mídias de grande penetração social. Vale ilustrar a questão citando o fenômeno de popularidade regional, nacional e internacional que é a *Banda Calypso*, através de quem o *brega* paraense (que para alguns representa a música “ruim” do Pará) passou a ser conhecido em múltiplos e amplos círculos de mercado. Deste modo, a música da *Banda Calypso* se tornou “boa”, mesmo sendo *brega* e “brega”.

Apesar de fixados originalmente no universo da periferia, os referidos entendimentos, circunstâncias e práticas diversas também podem projetar a imagem do centro, do poder e da hegemonia, aparentemente destituídos de desabono, que é o estigma de ser “brega”.

No nível da produção do *tecnobrega*, a periferia passa a ser entendida como espaço desencadeador de elementos estéticos e musicais que também identificam o centro, e sem que para isto se destitua dela própria e passe a ser centro. Afinal de contas, é através da valorização da identidade subalterna da música da periferia que o *tecnobrega* agencia o estigma e se lança como expressão cultural cosmopolita. Além das “trajetórias individuais” (VELHO, 1994) de artistas, do repertório, das *performances* e da produção musical como um todo, a própria diversidade que caracteriza o espaço urbano das periferias de Belém dá conta de apontar o *tecnobrega* como música cosmopolita, apesar e graças ao estigma.

A periferia continua separada do centro, apesar de também trazê-lo para dentro de si. A periferia é subalterna à medida que reage negativamente ao estigma, mesmo sendo cosmopolita, e é hegemônica ao ganhar visibilidade no universo da alteridade, ainda que o circuito das mídias alternativas a revele como subalterna, e que as suas expressões culturais populares sejam entendidas pelo Outro como exóticas.

O “novo exotismo” musical paraense gradua as “cores” do *brega techno* com “batidas” de outros sons, fragmentos sampleados de diferentes músicas, timbres utilizados no *carimbó* regional, entre demais exemplos que esclarecem musicalmente a relação entre a valorização de próprios culturais e o universo da produção eletrônica Ocidental (CONTADOR, 2001: 55). Estes entrecruzamentos musicais constituem ainda uma contundente via de acesso à pretendida legitimação do *tecnobrega* em outros mercados e para outros públicos, especialmente os de elite, que hoje apreciam o *funk* da periferia, por exemplo, mas continuam rejeitando os gêneros *brega*, também da periferia.

Na cena musical de Belém, porém, a busca pela legitimação não consiste em uma prerrogativa apenas das músicas *brega* das periferias. Por exemplo, roqueiros e grupos de música tradicional regional também reclamam (ou reclamaram, em algum momento) ser legitimados de alguma maneira, ainda que, diferentemente do *tecnobrega*, não carreguem o estigma do “mau gosto” estético. No primeiro caso, bandas de garagem vêm conseguindo, nos anos 2000, apoio freqüente de produtores locais, em contrapartida a uma realidade desfavorável para o *rock* local instaurada na década anterior. O segundo pode ser ilustrado pelo *Arraial do*

*Pavulagem*, fundado em 1987 por um pequeno grupo de músicos que se apresentava em praça pública, mas que hoje é constituído por eventos de grande porte que incluem blocos musicais de rua (chamados “arrastões”) acompanhados por milhares de pessoas e *shows* ao ar-livre. O grupo criou ainda o *Instituto Arraial do Pavulagem*, que promove oficinas de percussão onde se aprende a tocar *carimbó*, *boi-bumbá* e outros ritmos.

Diante do exposto, eu não poderia discordar da pertinente afirmação de Araújo (1999) a respeito do poder do discurso midiático que banalizou o *brega* nacionalmente como música “grotesca”, um dos motivos pelos quais, a meu ver, o movimento legitimador do *tecnobrega* vem ressoando fortemente, tanto dentro do universo de domínio desta música quanto para além dos muros construídos – mas que não existem, ao fim e ao cabo – para separar o “povo” da “elite”.

Estaria com os dias contados o circuito alternativo de produção-circulação-consumo que tradicionalmente caracteriza o *tecnobrega*? Se a pergunta ainda não possui resposta, quero ao menos apontar que esta música tem despertado a atenção das grandes mídias nacionais (particularmente a televisão), a meu ver menos por questões estritamente ligadas ao som e mais pela possibilidade de explorarem as culturas “exóticas”, e sobre esta mesma esteira, de reforçarem distinções socioculturais entre o mundo dos pretensamente dominantes e o mundo dos pretensamente dominados. Noutra perspectiva, artistas da cena musical *brega* de Belém do Pará desejam conquistar prestígio social, popularidade artística e sucesso profissional dentro e fora dos seus nichos culturais e de mercado (também através do reforço sobre as distinções), provavelmente com um pouco mais de fervor do que outros que não carregam o estigma de ser “brega”.

De ambas as partes, esta postura de abertura se mostra importante, especialmente porque músicas “desconhecidas” passam a ser conhecidas de modo mais amplo e democrático, além do que, por conseguinte, podem ser apreciadas/desapreciadas em diferentes esferas consumidoras e debatidas mais proficuamente nas distintas áreas do saber musical.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese etnografou uma variante dentre diversos fenômenos musicais na contemporaneidade que pronunciam ao mesmo tempo formas globais de difusão tecnológica e individualidades originadas localmente. O diferencial, todavia, diz respeito ao objeto deste estudo pertencer à categoria de expressão “degradada”, praticamente não contemplada na literatura sobre música brasileira e também ausente, em um primeiro momento, do circuito de produção e circulação fonográfica do *mainstream*.

A pesquisa com o *tecnobrega* constituiu um exemplo bastante elucidativo para reflexões correntes no campo da Etnomusicologia, a exemplo do *copyright*, da profusão de discursos e juízos sobre músicas da contemporaneidade, de novas e variadas concepções de criação, *performance*, escuta e gosto musical, das vinculações entre mudança cultural e agenciamentos “de dentro” e “de fora”, do encontro entre o “exótico” e a linguagem universal da produção musical Ocidental, da ambigüidade encontrada nas relações de poder entre o pretense pensamento hegemônico e os sentidos abalizados nas práticas culturais pretensamente subalternas.

Minhas reflexões abrangeram quatro direções que se cruzam: a problematização da idéia de música de e para a periferia, o estigma do “mau gosto” estético, o cosmopolitismo e a redefinição da noção de “brega”. No que diz respeito às duas primeiras, inspirei-me respectivamente nas observações de Samuel Araújo, apontando o discurso midiático nacional que construiu o *brega* como tipo sonoro de “mau gosto” estético, e de Hermano Vianna, discutindo sobre um “modelo de negócios” que delinea a produção, a circulação e a recepção do *tecnobrega*. Já em relação ao cosmopolitismo, que neste trabalho se corporifica em uma discussão teórico-conceitual, me baseei em autores como Ulf Hannerz, da Antropologia, Thomas Turino, da Etnomusicologia, entre outros que abordam temas correlatos incluindo globalização, mídias e tecnologias. O estigma, por sua vez, não se

apresentou como um marco de teoria, mas sim como uma circunstância operativa em cada uma e em todas estas direções ao mesmo tempo.

Do ponto de vista da experiência etnográfica, cruzaram-se ainda diferentes trajetórias profissionais: de um lado, a do pesquisador, músico de classe média urbana, com formação erudita, e que narra sua relação de estranhamento e proximidade com o *tecnobrega*, por sua vez um tipo musical peculiar das periferias de Belém do Pará e estigmatizado por refletir uma sonoridade e um estilo de vida “brega”; de outro, a de personagens da cena musical *brega* distribuídos em três instâncias de produção – a banda, a “festa de aparelhagem” e o estúdio.

Ainda que o foco desta pesquisa não tenha sido o funcionamento do “modelo de negócios” alternativo nos seus detalhes, a proposição sobre a desconstrução da noção de periferia e da música de e para a periferia passou inelutavelmente pela reflexão em torno das “metamídias” do *tecnobrega*, levando-se em conta tanto o ideário nativo de independência e auto-sustentabilidade do circuito produção-circulação-consumo, por um lado, quanto os movimentos endógenos e exógenos de abertura social, estética e mercadológica através das quais esta música vem ganhando visibilidade e legitimidade, por outro.

Os *mainstreams* culturais, que em certa medida atuam em proveito da manutenção da distância social que separa a “boa música” da música “ruim”, em outra absorvem as expressões das periferias como potencialidades mercadológicas que possam de algum modo transformar o cenário da crise industrial fonográfica mundial, especialmente no sentido de dirimir, quem sabe, os efeitos da “pirataria”. Da mesma forma, mas por motivos outros, os protagonistas da cena musical *brega* de Belém do Pará tanto valorizam a “música de periferia” enquanto modo de expressão particular, autêntica do “povão” (o que nada tem a ver com o fato de a música ser “boa” ou “ruim”), quanto compreendem que é justamente esta natureza que lhes reforça a condição de estigmatizados. Neste sentido, a “música de periferia” não poderia ser entendida de outra maneira se não como algoz, e ao mesmo tempo redentora do *tecnobrega*.

O estigma de ser “brega”, que imediatamente carrega um aspecto de negatividade que dá expressão do *tecnobrega* como música de resistência (apesar de seu cosmopolitismo), na verdade traz dentro de si outro aspecto, de positividade,

por sua vez ligado a circunstâncias como a ambigüidade revelada pelo modelo das “metamídias” e os agenciamentos culturais que conferem à música e seus artistas poderem ser conhecidos, reconhecidos e apreciados em outros nichos culturais e de mercado que não apenas os das periferias da cidade.

O cosmopolitismo no *tecnobrega*, por seu turno, encerra diferentes questões, desde sua abordagem conceitual até paralelismos estabelecidos com as mídias alternativas, com a discussão sobre esta música enquanto gênero sonoro, com as tecnologias e multimídias integradas às práticas musicais e à produção de um modo geral, com as “trajetórias individuais” de atores sociais, com a música de periferia e com a construção de identidades.

Além do aporte teórico sobre o cosmopolitismo, vale referi-lo novamente como uma resposta ao estigma de ser “brega”, não apenas no que diz respeito à incorporação, no *tecnobrega*, de referenciais da pretensa cultura dominante, ou da relativa dissolução do modelo das “metamídias”, mas também, ambigüamente, através do regionalismo, da resistência da música de periferia como modelo propagandístico e de um circuito produtivo que funciona de modo independente, gerando renda, emprego, lazer, cultura, e também “enchendo os olhos” dos Outros, ou quem sabe até os seus ouvidos.

O projeto cosmopolita do *tecnobrega* está de certo modo ligado à reversão dos sinais do estigma enquanto marca desabonadora (mas não somente a isto), através de um discurso musical e de uma linguagem estética que pronunciam identidades que circulam nos meios culturais massivos globais, a exemplo da música *techno* e de multimídias integradas em práticas musicais e *performances*. Noutra extremo, o cosmopolitismo também contém em si referências ao regionalismo, daí o porquê de este conceito constituir-se ao mesmo tempo como local e translocal.

Em sua dissertação de mestrado sobre a música *brega* no Brasil, porém, Samuel Araújo já expunha o problema de se determinar o que é típico em tradições que absorvem muita música comercial. O caso do *tecnobrega* não é diferente... Assim sendo, um importante desafio para esta pesquisa foi o de identificar próprios culturais regionais a partir de uma modalidade sonora encharcada de referenciais estéticos múltiplos que refletem a fluidez entre o global e o local na música de caráter cosmopolita – não apenas por isto, mas também porque a música é efêmera,

em razão de seu poder e rapidez de transformação e renovação em direção àquilo que jamais deixou de ser: o *tecnobrega*.

A história da cultura de massa, mas não somente a dela, se encontra recheada de situações nas quais expressões musicais antes estigmatizadas passam a conquistar prestígio social. Ainda que o *tecnobrega* não tenha vivenciado cabalmente esta mudança paradigmática, como no *samba* ou no *jazz*, é importante dizer que ela está associada ao surgimento de novas formas sociais antes não hegemônicas, despontando na cena política e arremetendo contra o “bom gosto” e o cerceamento que este tipo de distinção inflige àquilo que lhe representa contrariedade.

Não resta dúvida de que o *tecnobrega* alude a novas configurações de poder social das “periferias”, por sua vez instauradas através de atividades pouco ortodoxas e também contrárias à idéia de cultura “autêntica”. É o caso do *fórró* do nordeste brasileiro, que trocou a zabumba, o triângulo e a sanfona por instrumentos elétricos e eletrônicos. O *lambadão cuiabano* (de Cuiabá, no Estado do Mato Grosso), o *raggamuffin* (ramificação eletrônica do *reggae*) e o *kuduro* (música dançante que anima bailes na África e em guetos suburbanos de Lisboa), entre outros tantos exemplos espalhados no mundo, constituem expressões que “atentam” contra as chamadas músicas de “raiz”, que por sua “pureza” correspondem a músicas de qualidade “superior”.

Essas formas de poder, que em termos estritamente musicais se materializam normalmente através de apropriações eletrônicas, se revelam também em mudanças culturais de diversas naturezas, incluindo o advento de novos modelos comerciais, midiáticos e tecnológicos, bem como de novas concepções ligadas à produção estética e apreendidas nas *performances* e nas práticas culturais de um modo geral.

Nos contatos interculturais, o fluxo existente nas relações de poder implica no trânsito de agentes e manifestações populares imaginadamente subalternos por entre espaços culturais, políticos, sociais e econômicos pretensamente hegemônicos, ainda que transpareçam e mantenham preservada a identidade do mais “fraco”, de quem precisa resistir à “ordem” para poder conquistar visibilidade e se projetar em outros nichos de mercado. Este é o aspecto que distingue o

cosmopolitismo erigido nos circuitos dominantes daquele que nasce das periferias culturais. Por conseguinte, consiste na razão pela qual o cosmopolitismo no *tecnobrega* não poderia ser compreendido sem que se levasse em consideração o estigma ligado a esta música e aos seus protagonistas.



## REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. “Disjunção e diferença na economia cultural global”. In: M. Featherstone (Org.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. São Paulo: Vozes, 1999. p. 311-327.

\_\_\_\_\_. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: R. G. Fox (Org.). *Recapturing Anthropology*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. p. 191-210.

ARAÚJO, P. C. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARAÚJO, S. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia. *Revista Opus*. ano 6, n. 6, Outubro 1999.

\_\_\_\_\_. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. *Latin American Music Review*. v. 9, n. 1, p. 50-89, 1988.

\_\_\_\_\_. *Music and Conflict in Urban Brazil*. 1987. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana.

\_\_\_\_\_. O fruto do nosso amor. In: NESTROVSKY, A. (Org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 163-178.

BAUMAN, R. & BRIGGS, C. Género, Intertextualidad y Poder Social. *Revista de Investigaciones Folkloricas*. n. 11, p. 78-108, 1996.

\_\_\_\_\_. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*. v.19, p. 59-88, October 1990.

BAUMAN, R. El Arte Verbal como Ejecución. In: GOLLUSCIO, L. (Org.). *Etnografía del habla: textos fundacionales*. Buenos Aires: Eudeba, 2002. p. 117-149.

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOAS, F. *Antropologia Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BOURDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.). *Sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1994. p. 82-121.

CABRERA, A. C. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.

CATEFORIS, T. Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave. *American Music*. v. 22, n. 4, p. 564-588, Winter 2004.

CALDEIRA, T. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: 34, 2000.

CALLUORI, R. The Kids Are Alright: New Wave Subcultural Theory. *Social Text*. n. 12, p. 43-53, Autumn 1985.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: \_\_\_\_\_ . *O trabalho do antropólogo*, São Paulo: UNESP, 2000. p. 17-36.

\_\_\_\_\_. *O diário e suas margens*. Brasília: UnB, 2002.

CONTADOR, A. C. *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras: Celta, 2001.

COON, C. *The New Wave Punk Rock Explosion*. New York: Hawthorn, 1978.

COSTA, A. M. D. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Lazer e modo de vida: um estudo as sociabilidade de integrantes de uma associação de moradores*. 1999. 199 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém.

DE CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2005.

ECKERT, C. & ROCHA, A. L. C. O antropólogo na figura do narrador. *Revista Habitus: Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia*, v. 1, n. 2, p. 395-420, 2004.

ECKERT, C. Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica. *Revista Humanas*, v.16, n. 1, p. 21-44, 1998.

ELIAS, N. & SCOTSON, J. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar 2000.

FELD, S. From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of “World Music” and “World Beat”. In: KEIL, C. & FELD, S. (Org.). *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 257-289.

FRADIQUE, T. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

FRENETTE, M. O brega chega à Academia. *Revista Bravo!*, São Paulo, SP, ano 6, p. 25-29, jan. 2003.

FRIEDMAN, J. Americans Again or the New Age of Imperial Reason? *Theory, culture and society*. London: Sage, v.17, n.1, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cultural Identity and Global Process*. USA: Sage Publications, 1994.

FRITH, S. What is Bad Music? In: WASHBURNE, C. & DERNO, M. (Org.). *Bad Music, The Music We Love to Hate*. New York & London: Routledge, 2004. p. 15-36.

FRÓES, M. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: 34, 2000.

FUCHS, C. Michael Jackson's Penis. In: CASE, Sue-Ellen "et alii" (Org.). *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. Indiana: Indiana University Press, 1995, p. 13-33.

GABBAY, M. O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial. *E-Compós*. Brasília: v. 9, p. 1-15, 2007.

GABBAY, M. & AMARAL FILHO, N. O tecnobrega no Rio de Janeiro: uma leitura hegemônica da cultura paraense para as elites cariocas. In: PAIVA, R. & SANTOS, C. (Org.). *Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008. p. 131-151.

GARCÍA, L. Le Phénomène "Lambada": Globalisation et Identité. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, s.l., n. 6, mai. 2006. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/index2181.html>>. Acesso em: 18 out. 2008.

GRIGNON, Claude. & PASSERON, Jean-Claude. Dominocentrismo y Dominomorfismo. In: \_\_\_\_\_. *Lo Culto y lo Popular: Miserabilismo y Populismo en Sociología y en Literatura*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1992. cap. 3.

GOFFMAN, E. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Touchstone, 1986.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. Estigma e cosmopolitismo local: considerações sobre uma estética legitimadora do tecnobrega em Belém do Pará. In: III ENCONTRO DA ABET – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. Anais... 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. Estigma, cosmopolitismo e o ser brega: sobre a produção musical do *tecnobrega* em Belém do Pará. In: IV ENCONTRO DA ABET – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2008, Maceió. Anais... 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. *O carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade*. 2003. 124f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP/Instituto de Artes, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: VIEIRA, L. B. (Org.). *Música e suas interfaces*. Belém: EDUEPA, 2005, p. 68-84.

GUILBAULT, J. On Redefining the “Local” through World Music. In: POST, J. (Org.). *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. New York & London: Routledge, 2006, p. 137-146.

\_\_\_\_\_. *Zouk: World Music in the West Indies*. London: The University of Chicago Press, 1993.

HANNERZ, Ulf. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 251-266.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HYMES, Dell. Modelos de la Interacción entre Lenguaje y Vida Social. In: GOLLUSCIO, L. (Org.). *Etnografía del Habla: Textos Fundacionales*. Buenos Aires: Eudeba, 2002. p. 55-89.

LAMAS, D. Música Folclórica. *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*, s.l., ano 26, n. 29, p. 30-36, 1975.

LE MOS, R. & CASTRO, O. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LOBATO JÚNIOR, B. *Guitarrada: um gênero do Pará*. 2001. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

LUCAS, M. E. Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural. *Em Pauta: Revista do curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, n. 9/10, p. 16-21, 1994/1995.

LYSLOFF, R. Musical Life in Softcity: An Internet Ethnography. In: LYSLOFF, R. & GAY, L. (Org.). *Music and Technoculture*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. p. 23-63.

MACIEL, A. F. A. *Carimbó – um canto caboclo*. 1983. 198 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.

MAGNANI, J. G. C. & MANTESE, B. Circuitos de jovens. In: MAGNANI, J. G. C. & MANTESE, B. (Org.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidades*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. p. 15-22.

MAGNANI, J. G. C. O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica. *Artefato – Jornal de Cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1978.

\_\_\_\_\_. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, J. G. C. & TORRES, L. L. (Org.). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1996. p. 12-53.

MALINOVSKY, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Ática, 1976. (Abril Cultural – Coleção Pensadores).

MARTINS, C. Pequena história do brega. *O Liberal*. Belém, 7 mar. 1997. Cartaz, p. 8-9.

MEINTJES, L. O sentimento da política: produzindo 'zuluidade' em um estúdio de gravação sul-africano. Cláudia Souza Nunes Azevedo (Trad.). *Debates: cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 71-92, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sound of Africa: Making Music Zulu in a South Africa Studio*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. United States: Northwestern University Press, 1964.

MODESTO, M. A influência negra na dança e no canto paraense. *Revista Cultura – Publicação trimestral da Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”*, ano 1, n. 3, p. 18, mar/abr/mai. 1988.

MOURA, R. & ULTRAMARI, C. *O que é periferia urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1996. 61p – (Coleção Primeiros Passos: 306).

NAPOLITANO, M. A Invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social. *Latin American Music Review*. v. 19, n. 1, p. 92-105, Spring-Summer 1998.

\_\_\_\_\_. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NEVES, Jr. “Brega”, de 1980 a 2005: do brega pop ao calypso do Pará. Belém, 22 mar. 2005. Disponível em <<http://www.bregapop.com>>. Acesso em 16 mai. 2005.

OAKES, J. L. Pop Music, Racial Imagination, and the Sounds of Cheese. In: WASHBURNE, C. & DERNÓ, M. (Org.). *Bad Music, The Music We Love to Hate*. New York & London: Routledge, 2004. p. 62-82.

PELINSKY, R. L’Ethnomusicologie à l’ère postmoderne. NATTIEZ, J. J. (Org.). In: *Musiques: une encyclopédie pour le XXI siècle*. n.2, Les Savoirs Musicaux: Actes Sud/Cité de La Musique, 2004.

PERRONE, Charles A. & DUNN, Christopher. “Chiclete com Banana”: Internationalization in Brazilian Popular Music. In: \_\_\_\_\_. *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York & London: Routledge, 2001. p. 1-38.

PORCELLO, T. *Sonic Artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio*. 1996. 388 f. Austin, 1996. PhD Dissertation. The University of Texas at Austin, Austin.

\_\_\_\_\_. Tails Out: Social Phenomenology and the Ethnographic Representation of Technology in Music Making. In: LYSLOFF, R. & GAY, L. (Org.). *Music and Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. p. 264-289.

\_\_\_\_\_. The Ethics of Digital Audio-Sampling: Engineers' Discourse. *Popular Music*, v.10, n. 1, p. 69-84, jan. 1991.

PRYSTHON, A. Modernismos e cosmopolitismos da periferia: América Latina e cultura urbana no início do século XX. *Investigações: Lingüística e Teoria Literária*. s.l., v. 10, p. 57-73, 1999.

RABOSSI, F. Os limites de nosso auto-retrato: antropologia urbana e globalização. Entrevista com Ulf Hannerz. *Mana*. Rio de Janeiro: v. 5, n. 1, 1999. p. 149-155.

RIBEIRO, G. L. Cosmopolíticas. In: \_\_\_\_\_. *Postimperialismo: Cultura y Política en el Mundo Contemporáneo*. Barcelona, Gedisa, 2003. p. 17-35.

RODRIGUES, C. I. *Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém – PA*. 2006. 281 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SAHLINS, M. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (segunda parte). *Mana*. Rio de Janeiro: v.3, n.2, 1997. p. 103-150.

SALLES, V. & ISDEBSKY, M. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 25, p. 257-282, set/dez. 1969.

SALLES, Vicente. [Carta] 16 mar. 1989, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.



\_\_\_\_\_. [Carta] 18 mar. 1990, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.

SHUSTERMAN, R. Forma e funk: o desafio estético da arte popular. In: FONSECA, C. (Org.). *Cadernos de Antropologia: cotidiano e gênero*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 3, p. 49-62, 1991.

SILVA, A. Três shows mostram em SP a pororoca musical do Pará. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58803.shtml>>. Acesso em: 21 abr. 2006.

SOUZA, I. J. “*Tribos urbanas*” em Belém: *Drag Queens – rainhas ou dragões?* 1997. 246 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém.

STOKES, M. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*. v. 33, p. 47-72, 2004.

SULLIVAN, Lawrence. Sound and Senses: Toward a Hermeneutics of Performance. *History of Religions*. v. 26, n. 1, p. 1-33, 1986.

TAYLOR, T. A Riddle Wrapped in a Mystery: Transnational Music Sampling and Enigma’s ‘Return to Innocence’. In: LYSLOFF, R. & GAY, L. (Org.). *Music and Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. p. 64-92.

\_\_\_\_\_. Bad World Music. In: WASHBURNE, C. & DERNÓ, M. (Org.). *Bad Music, The Music We Love to Hate*. New York & London: Routledge, 2004. p. 83-103.

THIOLLENT, M. *Crítica metodológica, investigação social e enquête operária*. São Paulo: Polis, 1980.

TURINO, T. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.

TURNER, V. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VALENTE, H. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VELHO, Gilberto. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: \_\_\_\_\_. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. cap. 2.

VIANNA, H. Diário de Viaje. *Revista Número*, Bogotá, n. 49, 2005. Disponível em: <<http://www.revistanumero.com/49/sepa1b.html>>. Acesso em 24 ago. 2006.

\_\_\_\_\_. Tecnobrega: música paralela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 2003. Caderno Mais, p. 10-11.

WASHBURNE, C. & DERNO, M. In: \_\_\_\_\_. *Bad Music, The Music We Love to Hate*. New York & London: Routledge, 2004. p. 1-14.

XEXÉO, A. De volta às considerações sobre o brega. *A Província do Pará*, Belém, 16 nov. 1997. Caderno 2, p. 7.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997. 323 p.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000. 136 p.

### Páginas na Internet

<<http://musica.busca.uol.com.br/radio/index.php?busca=shut+up&param1=homebusca&check=musica&enviar=OK#>>

<<http://redeglobo.globo.com/Centraldaperiferia/0,30514,5625-p-225395,00.html>>

<<http://redeglobo.globo.com/Centraldaperiferia/upload/oprograma.html>>

<[www.bregapop.com](http://www.bregapop.com)>

<[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)>

<[www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br)>

<[www.overmundo.com.br/estaticas/sobre\\_o\\_overmundo.php](http://www.overmundo.com.br/estaticas/sobre_o_overmundo.php)>

<[www.overmundo.com.br/overblog/dominquinhos](http://www.overmundo.com.br/overblog/dominquinhos)>

### Audiovisual

TECNOSHOW e ponto final. Produção de Gabi Amarantos. Belém: MICROSERVICE, 2005. 1 DVD.

## **ANEXO**

