

Música em Contexto

<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>

Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Universidade do Estado do Pará
ORCID: <https://orcid.org/>
guerreirodoamaral@gmail.com

Amaral, Paulo Murilo Guerreiro do. 2019. "Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará". *Música em Contexto* 13, no. 1: 124-137. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/26592>.

ISSN: 1980-5802

DOI:

Recebido: 03 de março, 2019.

Aceite: 8 de maio, 2019.

Publicado: 30 de junho, 2019.



Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Resumo: Baseado em uma pesquisa etnográfica no âmbito da qual eu refleti sobre as noções de estigma e cosmopolitismo relacionadas ao tecnobrega, este texto visa abranger algumas questões epistemológicas da Etnomusicologia que, por um lado, orientaram a minha investigação de um modo geral, assim como, por outro, auxiliaram-me na descrição e análise do contexto de produção dessa música.

Palavras-chave: Tecnobrega. Estigma. Cosmopolitismo. Festas de aparelhagem. Música no Pará. Música do Pará.

Culture of good or evil? Reflections on the tecnobrega in Belém do Pará

Abstract: Based on an ethnographic research within which I reflected on the notions of stigma and cosmopolitanism related to technology, this text aims to cover some epistemological issues of ethnomusicology that, on the one hand, they guided my research in a general way, as well as, on the other, they helped me in the description and analysis of the context of the production of this music.

Keyword: Tecnobrega. Stigma. Cosmopolitanism. Sound system parties. Music of Pará. Music in Pará.

¿Cultura del bien o del mal? Reflexiones sobre la tecnobrega en Belém do Pará

Resumen: Basado en una investigación etnográfica en la que reflexioné sobre las nociones de estigma y cosmopolitismo relacionados con tecnobrega, este texto tiene como objetivo abarcar algunas cuestiones epistemológicas de etnomusicología que, por un lado, guiaron mi investigación de un modo general, así como, por otro lado, me ayudaron en la descripción y análisis del contexto de producción de este género musical.

Palabras-clave: Tecnobrega. Estigma Cosmopolitismo Fiestas de equipo musical. Música en Pará. Música de Pará.

Preâmbulo

Há exatos quatorze anos o tecnobrega faz parte da minha vida, apesar de eu ser um musicista de formação conservatorial e não um vocalista de banda, compositor, dançarino ou um *dee-jay* de “festas de aparelhagem”. Nessa época eu havia sido aprovado no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contudo, o projeto de pesquisa submetido à banca examinadora tinha como objeto de estudo outra cultura expressiva do Norte do Brasil que não o tecnobrega. Minha intenção era, até aquele instante, desdobrar a pesquisa que desenvolvi no mestrado sobre o carimbó em Belém do Pará.

Após dois meses cursando o doutorado optei por não mais estudar o carimbó, que já havia me rendido quase meia década de estudos, alguns artigos publicados e, especialmente, um sentimento de conforto em virtude de eu ter eleito um objeto interessante de ser investigado, quer do ponto de vista acadêmico, quer do ponto de vista sociocultural. Do ponto de vista sociocultural, minha motivação deu-se em razão de um imaginário construído, no senso comum e no pensamento preservacionista das manifestações “folclóricas”, a respeito do carimbó como sendo tanto música dita “de raiz” quanto símbolo identitário local/regional e patrimônio cultural. Já do ponto de vista acadêmico – em cujo cerne reverbera o ponto de vista sociocultural –, a motivação emergiu do campo da Etnomusicologia, que se propõe a estudar as músicas dentro de seus contextos culturais, de acordo com uma clássica matriz de pensamento segundo a qual se pretende, de

certo modo à revelia do forte enciclopedismo existente nas ciências musicais ocidentais, valorizar investigações musicais sobre saberes e fazeres “exóticos”, “distantes da civilização”, “puros” e “inacessíveis”.

Falar em contexto é, para a Etnomusicologia, escutar as vozes de indivíduos e coletividades que produzem, divulgam e consomem música. É escutar as vozes de indivíduos e coletividades que estabelecem redes socioculturais sob a mediação da música. É enxergar a diferença, apesar das “verdades” musicais gerais, universais e essenciais que a todo instante parece termos de engolir.

Para a Etnomusicologia não existe a música essencial, assim como, por analogia, não existe a essencialidade da arte, independente da linguagem. Não existem modelos universais com base nos quais as sociedades são estruturadas, caso contrário não poderíamos conceber a ideia de nação, por exemplo. Todos nós comeríamos *hamburger* com batata frita e falaríamos um único idioma. Se a técnica do pontilhismo corroborou a notoriedade de pintores impressionistas que se tornaram referência do campo das artes visuais, os artistas retrataram em suas obras, antes de tudo, as suas próprias experiências, que têm a ver, todas e cada uma delas, com as suas vidas, seus lugares, seus tempos e seus pares (ou “ímpares”) sociais.

Tendo em vista a preservação de cânones culturais, quaisquer expressões consideradas “fora do eixo”, por assim dizer, passaram a ser chamadas de “não Ocidentais”. Talvez ainda passem... Tomando uma contramão, vale mencionar que, ironicamente, uma gama infinitesimal dessas mesmas expressões,

sejam quais forem, incluindo a música, incorpora o cânone de modo exemplar. Exemplar não quer dizer igual, necessariamente, caso contrário não poderíamos falar em processos criativos. Exemplar também não quer dizer belo ou prazeroso, necessariamente.

Pois então... Partindo dessas associações é que adentro outro universo de domínio da Etnomusicologia. Universo este que me possibilitou duas viradas paradigmáticas. Uma delas diz respeito à mudança de objeto de estudo. O que antes me seduzia em favor da continuidade da pesquisa com o carimbó agora me conduzia rumo a uma experiência absolutamente desafiadora. Já a outra virada, tão desafiadora quanto a anterior, diz respeito às minhas inquietações e a um novo olhar em relação à música que, inexoravelmente, eu precisei (e preciso) desenvolver. Desafiadora em virtude de eu ter desistido de investigar uma expressão “tradicional” e, conforme apraz a Academia, legitimada social e culturalmente.

Como toda e qualquer ciência, a Etnomusicologia possui os seus “objetos de desejo”. No Brasil parece haver uma tendência “clássica” de rotular a Etnomusicologia como ciência interessada tão somente em pesquisar saberes e fazeres musicais ditos “tradicionalistas” (dentre os quais as manifestações “folclóricas”), bem como músicas “étnicas” de índios e afrodescendentes (que também podem ser classificadas como “tradicionalistas”). Contudo, apesar dessa visão (restrita sobre este campo de conhecimento, a meu ver), há uma profusão de investigações envolvendo expressões que fogem de/extrapolam delimitadores étnico-raciais e de variados etnocentrismos ocidentalizantes no seio dos quais são forjadas as músicas “não

ocidentais”, “exóticas”, “primitivas”, e até mesmo aquelas como o tecnobrega, consideradas de “mau gosto” por quem lhe atribui o estigma de expressão “degradada”, “imprópria”, “vulgar”, entre outros adjetivos desabonadores.

Durante toda a pesquisa eu acalentei (e ainda acalento) o desejo de compreender dois elementos do tecnobrega que se articulam e orientam algumas reflexões que, desde então, venho realizando sobre esta música. Um diz respeito ao vínculo do tecnobrega com o estigma do “mau gosto” estético. O outro consiste em seu cosmopolitismo, apesar do estigma de ser “brega”.

“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” e “mau gosto” estético. Talvez pelo receio de que o campo disciplinar se banalize ou se trivialize, acompanhando um contexto global de banalização da música que deixa intrigados até os estudiosos mais relativistas.

Os motivos pelos quais não se investiga sobre essas expressões podem ser vários, dentre os quais a estandardização de fórmulas de produção para a música popular, a valorização da imitação em vez da criatividade, o autodidatismo e não o conhecimento técnico-musical formal dos protagonistas culturais, 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 e Derno 2004). Mas músicas existem, representam contextos variados e interferem na transformação destes mesmos contextos.

O fato de as músicas existirem para além de nossa percepção e compreensão sonora leva a Etnomusicologia a se confrontar epistemológica, teórica, ética e metodologicamente com dois mundos aparentemente distintos: em um deles, pretensamente hegemônico e dominante, residem a arte “maior” e a “cultura do bem”, enquanto que, em outro, pretensamente dominado e subalterno, encontram-se, no caso do tecnobrega, não apenas o “exótico”, mas um padrão cultural desviante imaginado como de “baixo calão” e “ruim”.

O outro elemento do tecnobrega que me chama atenção consiste em seu cosmopolitismo, conforme mencionei anteriormente. Trata-se de um cosmopolitismo erigido não a partir de referenciais de abonamento, mas de um contexto primariamente adverso no âmbito do qual saberes, práticas e protagonistas culturais incorporam o estigma de ser “brega”.

Cena musical local e tecnobrega

A pesquisa que realizei com o tecnobrega se deu na cidade de Belém, Capital do Pará, na Amazônia Oriental, entre 2005 e 2009.

A chamada Cidade das Mangueiras, para quem não sabe, é uma metrópole habitada por mais de um milhão e meio de pessoas. Possui uma paisagem urbana complexa,

caótica e extremamente diversificada em termos socioculturais. De dentro dessa paisagem urbana emerge uma paisagem musical composta de múltiplas cenas, sendo mais patentes a das bandas de *rock*, dos grupos que tocam músicas regionais como o carimbó e a guitarrada, da chamada MPP (Música Popular Paraense, correspondente à MPB, no nível nacional), da música erudita, e também a das músicas brega, de onde despontou o tecnobrega como fenômeno recente de visibilidade no país.

Entre estas cenas locais, a do brega se apresenta como talvez 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*.

O tecnobrega consiste em tipo de *techno*-versão regional contemporânea 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 (ver Araújo 1987). Já em termos estritamente musicais, o tecnobrega é produzido, basicamente, por meio da manipulação computacional de timbres, melodias e ritmos de danças locais e translocais atrelados a matrizes percussivas eletrônicas. Sua produção envolve o trabalho de produtores musicais em estúdios caseiros, assim como atividades artísticas de bandas e as chamadas “festas de aparelhagem”.

As “festas de aparelhagem” correspondem a eventos musicais itinerantes que ocorrem em diferentes sítios nas periferias de Belém, em áreas da zona metropolitana, ou mesmo em localidades do interior do Estado do Pará.

Nessas festas, *dee-jays* controlam estruturas metálicas robustas chamadas de “aparelhagens”. No interior dessas estruturas se encontra uma diversidade de equipamentos eletrônicos e computadores utilizados para a reprodução de *hits* de tecnobrega e de outros “ritmos”, e também para a realização de procedimentos de manipulação sonora, tais como a mixagem e o *sampling*.

As festas contam, tradicionalmente, 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, de imagens captadas ao vivo etc.) em telões, e ainda, na operação de sistemas hidráulicos por meio dos quais as referidas estruturas ganham movimento. As “aparelhagens” organizam-se como empresas. Contratam motoristas, *dee-jays*, marceneiros que montam as estruturas e técnicos diversos. Essas estruturas são temáticas e podem simbolizar uma nave espacial, um altar, uma águia, assim por diante. As festas chegam a contar com alguns milhares de pagantes por evento.

Estive em várias festas durante a pesquisa. Na primeira em que estive, na região metropolitana de Belém, levei comigo um rapaz, lavador de carros, que conheço desde criança. Afinal, disseram-me que as “festas de aparelhagem” eram perigosas e que eu poderia inclusive ser vítima de um assalto ou de outro tipo de violência. Como havia sido a minha primeira experiência em um típico evento de “aparelhagem”, não abri mão de me sentir seguro e protegido. Mas de nada adiantou. O rapaz pôs-se a beber cerveja e simplesmente abandonou-me. Ao final da festa ele já não sabia muito bem o que estava

fazendo ali. Então, ironicamente, fui eu quem o acabou protegendo.

Já as bandas específicas de tecnobrega, provavelmente extintas nos dias atuais, figuram em maior quantidade, se comparadas às “aparelhagens”, conforme Lemos e Castro (2008). Contudo não gozam [gozavam] da mesma popularidade destas últimas. Falo de quatro ou cinco “aparelhagens” que realizam as maiores e mais caras festas brega de Belém. Essas “aparelhagens” rivalizam entre si de forma pacífica, até onde sei. A melhor “aparelhagem” é sempre aquela que possui o melhor equipamento sonoro. Vale notar que o critério de distinção entre as “aparelhagens” não é musical e sim tecnológico. Aliás, esse mesmo tipo de critério emoldura uma infinidade de contextos, como no caso de artistas considerados de baixa qualidade musical, mas que se tornam *popstars* irrepreensíveis.

As bandas de tecnobrega contavam com vocalistas, baixistas, guitarristas e tecladistas. Músicos dividiam espaço com dançarinos, cujo vestuário e coreografias variavam de acordo com as temáticas sugeridas nas letras das músicas. Em certas ocasiões as performances aconteciam em cenários específicos, a exemplo de uma oca, que poderia ser plantada no centro do palco caso se estivesse representando a figura ou o modo de vida do índio. Apesar de provavelmente extintas, conforme levantei anteriormente, há bandas que incluem o tecnobrega em seu repertório.

Estigma

Um provável grande dilema social constituído ao longo da história das

civilizações deve residir na dificuldade de se distinguir entre o “elegante”, representando o “bem”, e o “cafona”, representando o “mal”. O crescimento exponencial de profissões como a de consultores de moda pode refletir satisfatoriamente esta situação, ao menos em parte.

Por exemplo, no Brasil, há alguns anos, se uma mulher resolvesse, de repente, ir a uma festa usando bijuterias em vez de ouro, provavelmente ela seria rotulada por seus pares como “brega”, mesmo sendo uma festa junina tendo ocorrido no quintal da vizinha. Já enfeitar o corpo com joias verdadeiras, em contraposição à inautenticidade das bijuterias, significava *status* social e elegância. Hoje em dia, porém, não é incomum dar uma olhada em vitrines de lojas e perceber que peças não preciosas podem ser vendidas a preços equivalentes ao que se pagaria por uma corrente de ouro. O que mudou?

O trabalho de críticos musicais – ou, como eu prefiro dizer, de “árbitros do gosto musical” – também toca o problema, na medida em que estes opinam sobre o que é “boa” música e o que deve ser classificado como som “desprezível”. Árbitros no sentido menos de arbitragem, que seria lógico e esperado, e bem mais no de arbitrariedade, que combina mais com “arbitrários” e não com “árbitros”.

No que concerne a esta pesquisa, a história da Jovem Guarda marca a construção midiática de um 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*. Ressalto aqui um remoto fragmento

do vínculo entre estigma e cosmopolitismo no âmbito das músicas “brega”, sobre o qual comento na sequência.

Regravações de *rock* britânico com letras traduzidas para o nosso idioma 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 perdera espaço artístico e de mercado no início da década de 1970, sob a alegação de não partilhar de uma campanha nacional de protesto à Ditadura Militar concretizado em canções de um segmento de artistas particularmente valorizado pelas camadas médias urbanas intelectualizadas. Neste contexto imortalizaram-se “incontestáveis” da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina e Gilberto Gil. Ironicamente, porém, a Jovem Guarda se desenvolveu em um dos períodos mais prósperos da indústria fonográfica brasileira. Acanhada 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).

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 que não se encontra coadunada a padrões estabelecidos pela sociedade.

Do ponto de vista de quem sofre o estigma, a sociedade lhe usurpa oportunidades e possibilidades, bem como anula sua individualidade por meio da imposição de padrões de poder. Desviar-se desses padrões significa estar à margem da sociedade e dos mecanismos de controle social.

No que concerne à pesquisa que desenvolvi com o tecnobrega, os atributos reconhecidos como positivos enquadrariam o indivíduo (não apenas o indivíduo pessoa, mas também um grupo sociocultural enquanto unidade) na categoria de “normal”. Já os seus atributos negativos o relegariam a uma categoria “desviada” e “transgressora” de onde emergiria o rótulo aplicado tanto à música brega quanto ao indivíduo “brega”.

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. Nesta esteira, enquanto se encontram, de um lado, as práticas e o fazer musical como um todo, estão representadas, de outro, a audiência e a crítica. Já no que diz respeito ao segundo pressuposto, o autor entende que, embora a música “ruim” signifique uma atribuição de ordem social, ela também consiste em importante conceito para a construção da noção de gosto musical e para a estética.

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 (Frith 2004, 19) que, por sua vez, consiste em uma ação 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 mencionado,

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. (Frith 2004, 20)

A segunda questão repousa em três razões pelas quais uma música é considerada “ruim” (Frith 2004, 28-29): 1) inautenticidade – característica da música que a faz descambar para o formato comercial, o que, por sua vez, corresponderia ao falseamento do som “original; 2) mau gosto – refletindo toda sorte de julgamentos; 3) estupidez – um termo normalmente não utilizado na crítica profissional, apesar de estar presente no discurso popular.

A terceira e última diz respeito às motivações para o julgamento. Sobre elas emergem dois temas interligados: a intenção e a expectativa (Frith 2004, 30). A intenção refere-se 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 perniciosa. Já a expectativa 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, aquela 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 definidoras da “boa música” levam em conta aquilo que ela exclui e não o que ela possui, isto é, levam em conta aquilo que se 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 (Oakes 2004, 62). Afinal de contas, e, ironicamente, a música “ruim” não poderia ser levada tão a sério quanto a música “boa”.

Não importando tendências individuais, a chamada *pop music* tem sido notada, frequentemente, 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”) (Oakes 2004, 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” (Oakes 2004, 70). Portanto, entendo que, justamente por serem “boas” (mesmo sendo “ruins”), as músicas não deixam de ser apreciadas. Em outro extremo, também é comum ouvir que a música *pop* é “tão boa que acaba sendo ruim” (Oakes 2004, 70), dada uma desordem estética abundante (calculada, todavia) que, mesmo assim, invade o território do gosto “refinado”.

Cosmopolitismo

O que significa cosmopolita? Alguém responderia: “é alguém viajado; alguém que conhece o mundo”. Outro diria: “eu resido em São Paulo justamente porque é uma cidade

cosmopolita; aqui eu tenho acesso a tudo; a tudo aquilo que eu jamais poderia ter morando em uma cidade provinciana". Percebem-se dois aspectos emergentes destes excertos fictícios: um de trânsito e outro de fixação. Enquanto o trânsito representa deslocamento, a fixação traz à tona a localidade e o pertencimento.

Não é difícil atrelar o cosmopolitismo ao deslocamento. Difícil é ser cosmopolita sem sair de casa (Hannerz 1999). Conforme Sahlins (1997), a "terra natal" [a casa] figura como lugar de origem e não de isolamento. Mantém-se como foco de um extenso espectro de contatos e de relações culturais. Ao mesmo tempo constitui uma fonte de heranças identitárias e dá contorno às condutas de seu povo, em territórios estrangeiros e/ou nos contextos urbanos locais. O ser e o agir cosmopolita, neste sentido, desvinculam-se de processos de "desterritorialização" (Appadurai 1991) e de "fluxos migratórios" (Friedman 2000).

Hannerz (1999) demonstra a possibilidade de se praticar o cosmopolitismo sem sair de casa, conforme mencionei anteriormente. Na perspectiva pós-colonialista, isto poderia trazer como consequência o exercício de um domínio do mundo externo (o centro, o global [em condição subalterna]) pelo mundo interno (a periferia, o local [em condição hegemônica]). No entanto, este domínio também se reveste de submissão, em razão da aceitação da cultura exterior. Segundo este mesmo autor, "a subordinação do cosmopolita à cultura estrangeira envolve a autonomia pessoal em face da cultura da qual ele se originou" (Friedman 2000, 254). Ainda, se o cosmopolita reconforta-se em meio à sua própria cultura, por um lado, o seu acesso pessoal a diversas culturas

constitui o princípio por meio do qual se vê fixado e pertencido, por outro.

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).

Aproximando-me um pouco mais de meu objeto de estudo, particularmente do de produção do tecnobrega, importa bem mais uma visão relacional a respeito das sociedades implicadas e muito menos contextos definidos de espaços e de localidade, ainda segundo Hannerz (citado em Rabossi 1999). A este respeito, Turino (2000) comenta sobre convívios intra e intersociedades a partir de processos de transferência e assimilação culturais via mediações tecnológicas. O mesmo autor considera cosmopolitismo como sendo tudo o que faz referência a objetos, ideias e posições culturais mundialmente difundidos, muito embora ainda sejam específicos para certos segmentos populacionais e em dados países. Em uma medida trata-se de determinação translocal sobre a constituição de tipos específicos de *habitus* e de formações culturais. Em outra o cosmopolitismo encampa práticas, tecnologias e estruturas conceptuais concretizadas em localidades específicas e nas vidas das pessoas. Consequentemente, formações culturais cosmopolitas são invariavelmente locais e translocais, independente de distâncias geográficas.

Ainda, afirma este autor que modos de vida cosmopolita, ideias e tecnologias são conectados via diferentes mídias, contatos e intercâmbios. A constituição do *habitus* similar, que, por meio das mídias, providencia a conexão entre diferentes grupos cosmopolitas, fundamenta as comunicações sociais, as alianças e as competições.

A utilização de recursos computacionais nos processos criativos do tecnobrega não apenas me leva a crer que a música se encontra muito bem relacionada com tecnologias disponíveis no mercado mundial. Produtores e outros personagens desta cena musical deixam claro o desejo de que a música se mantenha sempre atualizada, ou seja, que reflita linguagens contemporâneas e universais presentes na produção massiva global. Eis uma típica postura cosmopolita.

Experiências em campo

Minhas experiências em campo poderiam ser descritas como instigantes e dolorosas, pois sou um músico de conservatório que se espatifou no instigante território de domínio de uma música popular considerada de “mau gosto” estético e rotulada de “brega”.

Apesar dos desígnios de minha formação musical eu afirmo que mudei. Consegui desenvolver um permanente desejo de compreender o que enleia o gosto musical, apesar dos desígnios de minha formação musical. Sintomático nesta mudança foi a inclusão de diversos tipos musicais em minha modesta discoteca. Comecei com os “bons”, com a “cultura do bem”, para que não me visse logo de cara velejando em águas desconhecidas. Depois eu fui ousando, gradativamente, ou transgredindo, sob outro 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 versando sobre o modo de produção do tecnobrega em Belém do Pará. Foi quando percebi o “estranho mundo” que se abria diante de meus olhos e ouvidos. “Estranho mundo” a ponto de eu sentir-me correndo o risco de ser visto e de ver-me influenciado, negativamente, por uma modalidade de música que carrega o rótulo do “mau gosto”, que privilegia o *sampling* em vez da elaboração inédita, que cria e destrói ídolos meteoricamente, cujas melodias e “batidas” podem ser concebidas em uma única manhã de sol, e que conduz multidões ao êxtase ao mesmo tempo em que importuna o cidadão “tranquilo” e a chamada “crítica musical”.

À medida que eu participava das festas, fui gradativamente conhecendo proprietários de “aparelhagens”, *dee-jays* que operam os equipamentos sonoros e produtores musicais de estúdio que prestigiam estes eventos. Idem, eu passei a observar as audiências sempre expressivas em termos quantitativos. Muita gente, mesmo!

No caso das festas, o 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.

Em se tratando da “aparelhagem” denominada *Rubi*, à qual me detive por vários anos durante a pesquisa musical etnográfica, a dimensão mística e imaterial

refere-se à decolagem de uma nave espacial (em formato de pedra preciosa) que quebra a barreira do tempo e se dirige ao futuro. O que está por vir suscita a criação de um universo discursivo e multimídia que ganha materialidade e verossimilhança no presente das festas e por meio de verdades emanadas do saber-fazer do *dee-jay*. O futuro torna-se real na medida em que ideais são transformados em possibilidades concretas, o que, no caso da *Rubi*, correspondem não à música em si, mas à “qualidade”, à “inovação” e ao “dinamismo” de um som futurista produzido no tempo presente. Apesar disto, não se pode atingir esse futuro, de outra maneira, se não atravessando o tempo-espaço dentro de uma nave espacial, a “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 a 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.

A tecnologia computacional, não apenas em termos estritamente musicais, mas também no que concerne à formação de redes comunicacionais, pode mediar possibilidades de o tecnobrega deslocar-se de algum modo, tornando-se notícia também em outros nichos de produção e consumo musicais. Até que isto acontecesse, suas práticas se mantinham isoladas geográfica e culturalmente nas 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” dificultando seus

fluxos, deslocamentos e contatos interculturais.

As músicas que tocam nas “aparelhagens” variam de acordo com as tendências de produção nos estúdios e com os sucessos antes emplacados em bandas, em equipamentos concorrentes, e também nas rádios convencionais. Desvendam o ritmo do tecnobrega sob diversas roupagens, incluindo o *funk*, o pagode, o carimbó, a guitarrada e a música *pop* internacional.

Além das “festas de aparelhagem”, a pesquisa abrangeu duas outras instâncias da produção do tecnobrega: os estúdios e as bandas – conforme já mencionei. A atividade do produtor musical no estúdio funciona tradicionalmente como unidade comum no tocante à criação do tecnobrega, sustentando ou auxiliando a produção musical de “aparelhagens”, sobretudo. 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 também assimiladas em mídias comercializáveis de áudio e audiovisuais.

Coletei informações sobre a trajetória individual artística de alguns protagonistas do tecnobrega, incluindo a cantora Gaby Amarantos, que começou sua carreira cantando MPB, em barzinho, em troca de alguns caraminguás¹; a mesma artista que criou uma banda de tecnobrega, em seu tempo de existência muito popular em Belém e no Pará; a mesma artista que reverteu o estigma de ser “brega” e

1 De acordo com o dicionário Michaelis: “1. Objetos de pouco valor que se levam em viagem; bugigangas, miudezas. 2. Peças de mobiliário de pouco valor; utensílios velhos; badulaques, cacarecos, cacaréus. 3. Dinheiro miúdo; notas ou moedas de pouco valor.”

despontou nacionalmente. Deve isto ao seu maior atributo musical: a voz. Mas deve também à grande mídia televisiva, que a acolheu arrebatadoramente, de maneira correlata ao que aconteceu com grandes personalidades da *axé music* baiana que, hoje em dia, circulam livremente no “território sagrado” da MPB. Um território inventado, aliás, conforme Napolitano (1998), afinal, MPB não consiste em um gênero musical com formas e conteúdos definidos, é uma sigla de distinção sociocultural entre o “bem” e o “mal”; um território em contínuo processo de dessacralização, para o bem da música, em favor de que não sejamos rotulados em nossas escolhas musicais e que tenhamos o direito de escutar tudo o que quisermos, por “pior” que seja. É direito nosso, de ouvirmos o que quisermos, assim como é direito dos artistas produzirem o que e para quem quiserem.

“Trajetórias individuais” (Velho, 1994) de artistas sobre as quais me debrucei, bem como diferentes formações culturais constituidoras da música local, incidem sobre uma questão bastante subjetiva em relação ao tecnobrega, que é a de compreendê-lo ou não como gênero musical, considerando aspectos como forma, identificadores estritamente sonoros, e, principalmente, influências musicais captadas de múltiplos tempos e espaços, locais, translocais, anteriores, atuais, futuros, regionais e universais. No tempo-espaço estes aspectos conformam a ação e o pensamento cosmopolitas consignados no nível da produção desta música: um cosmopolitismo do passado, que emerge de performances de bandas básicas; um cosmopolitismo do presente, na medida em que a criação musical se vincula aos sucessos midiáticos globais que estão na “crista da onda” mundo

afora; e um cosmopolitismo do futuro, conforme mencionei em relação à “aparelhagem” *Rubi*.

Considerações finais

A ação e a conformação do ser cosmopolita no campo da produção do tecnobrega englobam três aspectos interligados: 1) um comportamento artístico, profissional e de visão de mercado percebido nas práticas cotidianas das bandas, “aparelhagens” e estúdios, e delineado como de caráter cosmopolita; 2) as práticas culturais e musicais, que realimentam o citado comportamento, e que, ao mesmo tempo, dele se originam; e 3) o discurso sonoro propriamente dito. Em quaisquer destes aspectos, separadamente ou atuando em conjunto sob a insígnia do cosmopolitismo, mecanismos contraditórios ligados ao estigma de ser “brega” manifestam-se, de dentro e de fora do universo do tecnobrega, ora favorecendo-o enquanto alternativa de mercado para uma demanda reprimida de artistas locais, elemento de identidade cultural regional/local e referência de sustentabilidade artística, ora reforçando o seu rótulo degradante do “mau gosto” estético.

No âmbito da produção do tecnobrega, o ser e o agir cosmopolita vinculam-se a movimentos de abertura estética, midiática, social e mercadológica, bem como também a uma diversidade de gostos que vai desaguar na construção de múltiplas identidades. Por seu turno, as identidades articulam e dissolvem o regional, o global, os tempos, os lugares, a tradição, a modernidade.

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. Em outras 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 por meio do cosmopolitismo que tem sido possível aos protagonistas da cena musical brega de Belém responder ao estigma e chamar a atenção dos *mainstreams* culturais.

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 está representado pelo tecnobrega e o que esta música pode representar em termos estéticos e socioculturais? Que músicas podem ser rotuladas de bregas e “cafonas”? E quem é “brega”?

Referências

- Appadurai, A. 1991. “Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology”. In *Recapturing Anthropology*, organizado por R. G. Fox, 191-210. Santa Fe: School of American Research Press.
- Araújo, Samuel. 1987. “Music and Conflict in Urban Brazil”. Dissertação de Mestrado em Música, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Friedman, J. 2000. “Americans Again or the New Age of Imperial Reason?” *Theory, culture and society* 17, no.1: 139-146.
- Frith, Simon. 2004. “What is Bad Music”. In *Bad Music: The Music We Love to Hate*, editado por Christopher J. Washburne e Maiken Derno, 14-36. New York: Routledge.
- Goffman, E. 1986. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Touchstone.
- Hannerz, U. 1999. “Cosmopolitas e locais na cultura global”. In *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*, organizado por M. Featherstone, 251-266. Petrópolis: Vozes.
- Lemos, Ronaldo, Oona Castro. 2008. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- Napolitano, M. 1998. “A Invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social”. *Latin American Music Review* 19, no. 1 (Spring-Summer): 92-105.
- Oakes, J. L. 2004. “Pop Music, Racial Imagination, and the Sounds of Cheese”. In *Bad Music: The Music We Love to Hate*, editado por Christopher J. Washburne e Maiken Derno, 62-82. New York: Routledge.
- Rabossi, F. 1999. “Os limites de nosso auto-retrato: antropologia urbana e globalização. Entrevista com Ulf Hannerz”. *Mana* 5, no. 1: 149-155.
- Ribeiro, G. L. 2003. “Cosmopolíticas”. In *Postimperialismo: Cultura y Política en el Mundo Contemporáneo*, 17-35. Barcelona, Gedisa.

Sahlins, M. 1997. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (segunda parte)". *Mana* 3, no. 2: 103-150.

Turino, T. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.

Velho, G. 1994. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar.

Vianna, H. 2003. "Tecnobrega: música paralela". *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 13 out 2003, 10-11.

Washburne, Christopher J., Maiken Derno. 2004. "Bad Music: The Music We Love to Hate". In *Bad Music: The Music We Love to Hate*, editado por Christopher J. Washburne e Maiken Derno, 1-14. New York: Routledge.