



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

CRISTIANO NASCIMENTO OLIVEIRA

**O TECNOBREGA É POP:**

Cosmopolitismo, Crítica Musical e Valor na Música Popular Periférica

Recife

2015

CRISTIANO NASCIMENTO OLIVEIRA

**O TECNOBREGA É POP:**

Cosmopolitismo, Crítica Musical e Valor na Música Popular Periférica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – PPGCOM/UFPE, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação.

**Orientador:** Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Jr.

Recife  
2015

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Nathália Sena, CRB-4/1719

O48t Oliveira, Cristiano Nascimento  
O tecnobrega é pop: cosmopolitismo, crítica musical e valor na música popular periférica / Cristiano Nascimento Oliveira. – Recife, 2015.  
101 f.: il.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Jr.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2015.

Inclui referências.

1. Cosmopolitismo estético. 2. Valor. 3. Crítica. 4. Tecnobrega. I. Janotti Júnior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-124)

CRISTIANO NASCIMENTO OLIVEIRA

**O TECNOBREGA É POP:**

Cosmopolitismo, Crítica Musical e Valor na Música Popular Periférica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – PPGCOM/UFPE, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 26/02/2015.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Jr. (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Rodrigo Carreiro (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Paulo Marcondes Soares (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profª Drª Cristina Teixeira (Suplente)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Bruno Pedrosa Nogueira (Suplente)  
Universidade Federal de Pernambuco

Para Léo e Cida

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus e ao meu orientador, professor doutor Jeder Janotti, pelo apoio e orientação para elaboração deste trabalho e pela amizade. Também pela oportunidade de aprendizado durante as disciplinas ministradas e nas reuniões do grupo de pesquisa no Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), que teve de fato grande importância para minha formação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco por ter aberto portas para o desenvolvimento deste trabalho. À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE) pelo auxílio fundamental que deu tranquilidade para dedicar-me exclusivamente à pesquisa.

Aos professores doutores Rodrigo Carreiro e Paulo Marcondes, por terem aceitado participar da defesa. À professora doutora Ângela Prysthon, pela participação na qualificação desta dissertação e pelos conselhos e direcionamentos fundamentais que contribuíram para este trabalho.

Agradeço a Cláudia, Lucy e Zé Carlos, funcionários da secretaria do PPGCOM-UFPE, sempre prontos para nos ajudar e tirar dúvidas.

Aos colegas do programa, em especial Cris, Dani, Nati, Manu e Laís, pelas risadas, apoio e companheirismo, fazendo os dias mais felizes.

Aos meus queridos amigos, especialmente Nayra, Flávia, Adriana, Lucas, Zé, Rayssa, Rauni, Cris, Laís, Roberta e Juliana, pelos momentos de diversão, pela amizade, incentivo e auxílio quando necessário.

À Patrícia por toda ajuda e leitura do trabalho.

À Suze, Sérgio, Rafa e Rômulo, pelo acolhimento e amor.

À minha família, em especial à minha mãe, Cida, pelo amor e incentivo em todos os momentos. Também pela convivência nessa vida, sem a qual talvez não chegasse às questões e conclusões deste trabalho. À minha avó Valda, pelo exemplo de humildade, sabedoria e luta por uma vida mais digna. Ao meu irmão, Rafa, pelo carinho e apoio sempre. Ao meu primo, Caio, e a todos que de alguma forma contribuíram para esta trajetória. Obrigado!

## RESUMO

A dissertação discute o processo de construção de valor do gênero musical tecnobrega, a partir da análise das críticas publicadas na imprensa sobre os trabalhos – videoclipes, álbuns, shows etc. – de Gaby Amarantos e Gang do Eletro. Inicialmente, procura-se contextualizar o tecnobrega dentro do contexto mais amplo da música popular periférica, ressaltando a visibilidade midiática e acadêmica alcançada pelas diversas produções incluídas nessa retransmissão. São discutidas questões como circularidade cultural e cosmopolitismo estético que estão diretamente relacionadas com as estratégias de valorização do tecnobrega. Em um segundo momento, busca-se compreender o papel da crítica no processo de reconhecimento cultural e estético de determinadas expressões musicais, em um período marcado pela intensa utilização de blogs e sites de redes sociais. Por fim, parte-se para o exame das críticas sobre a obra de Gaby Amarantos e Gang do Eletro. Nesse exercício analítico, foram identificadas quatro estratégias ou elementos de valorização que foram utilizados de forma recorrente pelos intermediários culturais: Performances; Matrizes Culturais; Espaços de Circulação e Premiações. Dessa forma, busca-se contribuir para a compreensão das dinâmicas de reconhecimento estético e de valor musical dentro da música popular massiva.

**Palavras-chave:** Cosmopolitismo Estético. Valor. Crítica. Tecnobrega.

## ABSTRACT

This masters thesis discusses the process of construction of value of the musical genre technobrega, from the analysis of published reviews in the press about works – music videos, albums, concerts, etc. – by Gaby Amarantos and Gang do Eletro. First of all, this paper tries to contextualize the technobrega genre within the wider context of popular peripheral music, highlighting the mediatic and academic visibility achieved for several productions included in this division. Questions as cultural circularity and aesthetic cosmopolitanism that are directly related to valuation strategies of technobrega will be discussed. After the initial analysis, the work seeks to understand the role of reviews in cultural and aesthetic recognition process of certain musical expressions, at a time distinguished by intense use of blogs and social networking sites. Lastly, comes the examination of reviews about the works by Gaby Amarantos and Gang do Eletro. Inside this analytical exercise, four strategies or rating elements that were recurrently used by cultural intermediates, were identified: Performances; Cultural Matrices; Circulation and Awards spaces. Therefore, the paper seeks to contribute with the understanding of the dynamics of aesthetic recognition and musical value inside the massive popular music.

**Keywords:** Aesthetic Cosmopolitanism. Value. Criticism. Technobrega.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Aparelhagens em Belém, DJ no centro da nave .....	63
Figura 2 - Comparação entre o figurino de Gaby Amarantos e Beyoncé.....	80
Figura 3 - Comparação dos aspectos visuais entre Gaby Amarantos e NickiMinaj.....	80
Figura 4 - A Gang do Eletro sempre com figurinos que lembram uma Rave .....	81

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>POR UMA NOÇÃO DE MÚSICA POPULAR PERIFÉRICA .....</b>	<b>17</b>
2.1	SEGUINDO AS PISTAS .....	19
2.2	COSMOPOLITISMO ESTÉTICO .....	24
2.3	MÚSICA BRASILEIRA: ENTRE O LOCAL E O GLOBAL .....	29
2.4	UM PERCURSO PELA MÚSICA BREGA BRASILEIRA.....	36
2.5	UMA ARTICULAÇÃO ENTRE CONCEITOS .....	40
<b>3</b>	<b>“ELA TÁ NO AR”: A VISIBILIDADE DA PRODUÇÃO CULTURAL PERIFÉRICA.....</b>	<b>41</b>
3.1	ESTRATÉGIAS DE VALORAÇÃO NA MÚSICA POPULAR MASSIVA .....	43
3.2	O PAPEL DA CRÍTICA MUSICAL.....	49
3.3	CRÍTICA DE MÚSICA NA INTERNET .....	57
<b>4</b>	<b>A LEGITIMAÇÃO DO TECNOBREGA PARAENSE.....</b>	<b>61</b>
4.1	MATRIZES CULTURAIS .....	67
4.2	PERFORMANCE .....	75
4.3	ESPAÇOS DE CIRCULAÇÃO.....	82
4.4	PREMIAÇÕES .....	88
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>

## 1 INTRODUÇÃO

E não é que a academia se rendeu à música popular popularíssima? O brega do Norte e do Meio Norte, o brega de Pernambuco, o arrocha, o tecnobrega, o tecnomelody, as rodas de funk (e não de samba!), a Gaiola das Popozudas, a Gaby Amarantos. Todos eles viraram objetos de pesquisa. Em breve, vão virar dissertações e teses acadêmicas. Não é de hoje que o olhar do pesquisador se volta para a música. O que não se via com tanta frequência é uma grande vontade, traduzida em inúmeras pesquisas em andamento, de tentar explicar o que o povo ouve, gosta, dissemina, e que aqueles que defendem a “alta cultura” abominam (NUNOMURA, 2012, ONLINE<sup>1</sup>).

O trecho destacado acima faz parte da matéria “As universidades, a música e o povo”, do jornalista Eduardo Nunomura, publicado no site da revista Carta Capital, e diz muito sobre a atual relação entre a produção acadêmica e as expressões musicais periféricas. Trata-se de um reflexo da ascensão midiática de gêneros musicais que ultrapassaram as fronteiras do seu lugar de origem e consolidaram seu espaço. Dessa forma, conhecer os contextos sociais e culturais que dão forma a esses gêneros musicais e o processo criativo que lhes revigoram possibilita lançar o olhar sobre o indivíduo em relação ao seu envolvimento tanto na sua cultura quanto nas demais culturas. Percebe-se o quanto a cultura pop é representativa, principalmente para identificar as relações mais sensíveis que a música nos proporciona.

A cultura midiática dialoga com o público consumidor de música há bastante tempo. No Brasil, práticas como o funk carioca e o tecnobrega paraense conformam elementos importantes no que se refere à cultura pop. Desenvolvidos no ambiente comum do popular, esses gêneros refletem determinados valores culturais e formas de pertencimento e identidade. Parte dessa produção cultural periférica já vem sendo analisada há algum tempo pelos pesquisadores de comunicação e áreas afins. É possível identificar estudos sobre as apropriações *low-tech* no funk carioca (SÁ, 2012); a construção da identidade nordestina no forró eletrônico (TROTTA, 2010); a cadeia produtiva do tecnobrega (LEMO; CASTRO, 2008); a estética do brega recifense (SOARES, 2012; FONTANELLA, 2005); a cultura do hip-hop no Brasil contemporâneo (HERSCHMANN, 2005), entre outros.

Entretanto, além dessas análises pontuais sobre a produção musical popular, o que nos parece mais interessante nesse cenário, e ainda carente de estudos, são os trânsitos que esses gêneros têm realizado entre diferentes espaços geográficos e classes econômicas e, sobretudo, o modo como vem ocorrendo o reconhecimento e valorização desses gêneros musicais, a exemplo

---

<sup>1</sup> A matéria pode ser conferida no endereço eletrônico <<http://www.farofafa.com.br/2012/09/07/as-universidades-a-musica-e-o-povo/6902>>.

do tecnobrega, que sempre foi apontado por conta do seu modelo de negócio. Reforçamos que não só os pesquisadores estão dando atenção às sonoridades periféricas, mas mencionamos, também, o interesse dos críticos de música, dos jornalistas, entre outros, pois eles têm reconhecido que essas práticas musicais estão repletas de aspectos valorativos e estéticos.

No Norte do Brasil, a partir dos anos 2000, o gênero musical denominado tecnobrega – versão eletrônica da música brega, que agrega pulso e velocidade às canções românticas – modificou definitivamente a cena cultural de Belém do Pará e, gradativamente, foi ganhando espaço em todo o país. O referido gênero, que já foi notícia em alguns dos principais veículos da imprensa nacional, e também tem alcançado repercussão em publicações estrangeiras, é resultado do encontro entre a música brega dos anos 60<sup>2</sup>, as tecnologias digitais e, especialmente, a música eletrônica. De acordo com Lemos e Castro (2008, p. 29-30),

O tecnobrega nasceu da fusão da música eletrônica com o brega tradicional. Esse novo estilo musical foi criado longe das gravadoras – nacionais e locais, grandes ou pequenas – e dos meios de comunicação de massa – em especial, rádio e televisão. À margem da indústria cultural tradicional, o mercado tecnobrega se expandiu, de maneira independente, da periferia para toda a região metropolitana de Belém, da cidade para o estado do Pará, do estado para o Brasil.

No que se refere à criação e à instalação do tecnobrega, como música de e para as periferias de Belém do Pará, o que desperta interesse especial é a forma como a música é produzida, embalada e distribuída, pelo menos inicialmente. Atualmente os artistas da cena tecnobrega têm ultrapassado as fronteiras do Pará, ganhando espaço em festivais alternativos e em publicações internacionais, como no jornal inglês *The Guardian*. A trajetória do grupo paraense Gang do Eletro ilustra bem essa realidade.

Uma olhada na agenda da Gang do Eletro resume a fase atual do tecnobrega. Em um mês, o grupo paraense liderado por Waldo Squash foi de apresentações no descolado festival *South by Southwest*, nos Estados Unidos, ao “Show da Xuxa”. Trata-se de um retrato da presença do gênero em cenas díspares: ao mesmo tempo em que chegou ao mainstream brasileiro nos últimos anos, com a ascensão da diva das aparelhagens Gaby Amarantos, se tornou produto de exportação vanguardista (Revista *ISTO É*, 2013)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Em 1960, a canção brega ganha espaço em Belém do Pará e vira elemento de distinção social, pois a definição de “brega”, para muitos, significa não ter um bom gosto, o que reflete um aspecto estético da música popular brasileira.

<sup>3</sup> Disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/289580\\_MUSICA+TECNOBREGA+VIRA+PRODUTO+DE+EXPORTACAO+E+ATICA+CURIOSIDADE+DE+CRITICOS](http://www.istoe.com.br/reportagens/289580_MUSICA+TECNOBREGA+VIRA+PRODUTO+DE+EXPORTACAO+E+ATICA+CURIOSIDADE+DE+CRITICOS)>. Acesso em: 04 nov. 2015.

O trecho acima retrata a maneira como as noções de centro e periferia estão cada vez mais fluidas e como as interseções entre esses dois polos são cada vez mais recorrentes. Com base nisso, esta dissertação propõe uma compreensão sobre de que forma, no campo da música popular massiva, o gênero musical tecnobrega tem conquistado um *status* de valoração e reconhecimento estético, distanciando do seu modelo de negócio, que sempre esteve ligado a sua ascensão. Pensando nisso, surgiram algumas questões importantes que nortearam este estudo, ou seja: a busca por parâmetros para indicar o que pode ser considerada “música popular periférica”, uma vez que o termo vem sendo utilizado por diversos pesquisadores como uma noção provisória; a investigação a respeito de como ocorre a circulação desses produtos culturais por tecidos urbanos e classes sociais distintas, abordando questões como circularidade cultural, hibridação, cosmopolitismo estético e apropriação no tecnobrega; e como ocorrem as negociações entre referências estéticas locais e globais na música contemporânea. Edificada em uma reflexão sobre o papel da crítica cultural na contemporaneidade, nesta pesquisa buscamos compreender como se constroem a valoração e o reconhecimento estético do tecnobrega.

O período de investigação da cena tecnobrega contemplado nesta dissertação abrange desde o seu surgimento até o presente momento. No entanto, ressaltamos que em se tratando das críticas selecionadas, o período foi de 2011 até 2014. O recorte desse período está relacionado aos lançamentos dos respectivos álbuns, além disso, 2011 foi o ano em que Gaby Amarantos começou a se destacar midiaticamente, abrindo as portas, em seguida, para Gang do Eletro. A finalidade deste estudo é, portanto, identificar alguns elementos recorrentes nas críticas que são utilizados para valorar essa produção. Cabe ressaltar que tanto o disco de Gaby Amarantos quanto o da Gang do Eletro receberam críticas, em sua grande maioria, positivas e integraram listas de melhores do ano nos principais veículos especializados. Isso reforça a busca, por parte dos intermediários culturais, de um valor estético do gênero musical e não apenas econômico. Em relação ao *corpus*, elegemos o trabalho desses dois artistas da cena tecnobrega: Gaby Amarantos e Gang do Eletro. A escolha do *corpus* foi feita com base na grande repercussão que esses artistas ganharam nas mídias massivas e pós-massivas e porque eles reúnem características que nos permitem pensar na circularidade dos produtos culturais, nos movimentos, nos desvios e na capacidade de trocas de repertórios que constituem a vitalidade da cultura musical contemporânea e de seu reconhecimento.

Nesse sentido, o objetivo geral da dissertação é analisar a articulação do gênero musical tecnobrega em relação à sua visibilidade e seu reconhecimento estético, refletindo sobre as questões de valor na música. A dissertação pode ampliar, em certa medida, o entendimento sobre os novos modos de legitimação dessas expressões musicais que estão em circulação. Os circuitos do tecnobrega e das demais músicas produzidas nas periferias materializam essa tendência de mudança

de paradigma nos critérios de validação da música popular contemporânea, uma vez que se trata de estilos socialmente estigmatizados, que estão alcançando novos espaços e negociando com cenas musicais distintas. Gêneros que são consumidos por uma ampla parcela da população, em diferentes classes sociais.

Com os resultados desta investigação, com base na compreensão de um panorama estético/artístico, histórico e social do tecnobrega e em confronto com os resultados das análises deste estudo, espera-se colaborar com a construção de uma percepção sobre as questões que envolvem essa estética na música popular periférica contemporânea e, dessa forma, proporcionar discussões sobre o fazer e compreender a música na atualidade, assim como para refletir sobre a função dessa arte como fenômeno de comunicação e representação cultural.

Algumas publicações sobre o trabalho de Gaby Amarantos, por exemplo, permitem questionar se existe um novo padrão valorativo que supera hierarquias sociais de gosto no julgamento musical, constituindo um modelo de validação efetivamente mais inclusivo e democrático. A abordagem do estudo sobre os discursos da crítica dialoga com o modelo teórico-metodológico proposto por José Luís Braga (2006) e presente nos Estudos Culturais. De acordo com esse referencial teórico, a análise da crítica como conjunto de técnicas se vale da comunicação como ponto de partida, é sempre feita com base na mensagem e tem por finalidade a produção de inferências. Tal produção não se constitui apenas em suposições sobre determinada mensagem, mas em argumentá-las com pressupostos teóricos e com as situações concretas (contexto) de seus produtores ou receptores. Permitindo revelar os modelos, as imagens, os estereótipos que circulam na cultura de massa.

O ponto de vista pessoal, em virtude do percurso acadêmico, talvez possa traduzir as opções tanto pelo objeto aqui escolhido – o tecnobrega – quanto pelas correntes teóricas que serão utilizadas. Nos debruçamos sobre leituras e produzimos artigos sobre a relação entre música e comunicação, com foco na reconfiguração da cadeia produtiva musical, após a popularização das tecnologias digitais. O fio condutor da maioria desses trabalhos foi o gênero musical tecnobrega, que apresenta uma dinâmica própria de produzir e fazer circular seus produtos musicais. Esta dissertação dá continuidade e amplia essa pesquisa, ao agregar outras questões acerca dos Estudos Culturais, tentando compreender o que representa a visibilidade dos artistas desses gêneros nos meios de comunicação massivos e a reconfiguração que vem ocorrendo com eles.

Desde o início das pesquisas para a dissertação, seguiu-se a leitura da bibliografia selecionada (ressaltamos aqui, que ocorreram algumas mudanças, a fim de dinamizar a escrita e por conta de seu amadurecimento), além dos novos textos com os quais fomos nos deparando: nos estudos, em reuniões de orientação e grupo de pesquisa, ao longo dos cursos que participamos, nos

encontros com colegas de Pós-Graduação e com outros pesquisadores em circunstâncias diversas e que foram acrescentados à bibliografia deste trabalho. Ademais, realizamos levantamento de material na internet, como artigos acadêmicos, dissertações e teses.

Por meio da internet, acompanhamos alguns blogs e sites sobre música que apresentam informações e análises de discos e das carreiras artísticas dos cantores e cantoras, diversos veículos de grande circulação e representação foram utilizados nesses levantamentos. Outro empenho foi o de assistir e observar videoclipes (postados no You Tube), cartazes dos shows e festas, nos quais percebemos a tentativa de fixar uma imagem periférica nesses artistas. Participar de shows foi outro momento importante para a pesquisa, pois tivemos a oportunidade de conhecer mais de perto a performance das bandas, artistas e como o público consome esse produto.

O Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE) foi de extrema importância para que este estudo ganhasse forma. As disciplinas foram fundamentais para o amadurecimento da dissertação. A primeira delas, Teorias e Métodos de Pesquisa em Comunicação, ministrada pelo meu orientador, Prof.º Dr. Jeder Janotti Jr., foi essencial para a orientação e base metodológica deste trabalho. A partir dos questionamentos em sala de aula e da busca de esclarecimentos teóricos e conceituais sobre estas inquietações, pode contribuir para o enriquecimento, especialmente pela dinâmica em que essa disciplina foi oferecida.

Ressaltamos, aqui, a disciplina Teorias da Imagem e do Som, oferecida pelo Prof. Dr. Paulo Cunha, que teve como ênfase o trabalho de Jacques Rancière. Dentre as diversas leituras, destaca-se o livro “A Partilha do Sensível”, que descreve a formação da comunidade política e suas percepções individuais em relação ao mundo sensível das artes. Dando seguimento ao curso, no Programa de Pós Graduação em Sociologia da mesma instituição (PPGS-UFPE), a disciplina Arte e Política no Brasil, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Marcondes, dialogou com questões próximas do curso anterior e que contribuíram para o aperfeiçoamento deste trabalho e para a realização de leituras mais aprofundadas. Na matéria, Comunicação e Música, também oferecida pelo orientador deste estudo, fizemos leituras essenciais para dinamizar a proposta desta dissertação. As discussões sobre valor na música, proposta por Frith; de Cena musical, de Straw; e de identidade, de DeNora, foram algumas das noções que estavam em debate na disciplina e que nos auxiliaram em respostas para outros questionamentos.

Quanto às orientações, elas foram realizadas desde o início do mestrado em 2013, quando aproveitamos para examinar algumas questões sobre a pesquisa, junto aos colegas do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), onde a discussão entre música e comunicação permitiu aprofundar algumas questões e pensar melhor em alguns assuntos acerca

da proposta inicial deste trabalho. Além disso, após algumas sugestões do professor orientador, em relação às leituras e, principalmente, sobre como a maioria dos trabalhos acadêmicos dedicados ao tema do tecnobrega sempre utilizam o modelo de negócio do estilo musical como sua maior referência, quase nunca destacando o papel dos artistas e de uma valoração musical. Logo, este questionamento fez com que o trabalho problematizasse tais indícios.

Destaca-se que toda essa trajetória permitiu a estruturação da pesquisa, a partir do levantamento bibliográfico, da coleta dos dados e outros materiais importantes sobre o objeto. A dissertação foi dividida em três capítulos que estão inevitavelmente interligados. No primeiro, procura-se contextualizar a música popular periférica na contemporaneidade, ressaltando sua visibilidade midiática e acadêmica. Enfatizamos a popularidade que as músicas periféricas conquistaram, em especial, o tecnobrega. Analisamos como o termo “música popular periférica” é utilizado nos demais trabalhos acadêmicos dos seguintes pesquisadores: Trotta (2007; 2013), Castro e Lemos (2008), Sá (2014), Barros (2011) e Fontanella (2004), buscando compreender os elementos característicos que o termo possui, questionando assim os limites sobre essa noção de música periférica.

Desenvolve-se também uma breve discussão a respeito da noção de periferia dentro da música popular massiva, aprofunda-se na análise de um conjunto de expressões e de diferenças culturais, evidenciando, também, algumas questões-chave que surgem com recorrência nos estudos e análises ao longo dos anos e que possibilitam uma compreensão mais aprofundada dos elementos, formas e conteúdos valorizados de maneiras distintas numa pluralidade cultural que se retroalimenta das tradicionais dicotomias centro/periferia, hegemonia/subalternidade e proposições como entre-lugar. Ainda neste capítulo, abordamos questões como circularidade cultural e hibridação; cosmopolitismo e a trajetória da música popular brasileira. Fechando o primeiro capítulo, apontamos alguns aspectos básicos constitutivos para uma compreensão de “música popular periférica”, para que não ultrapasse os limites que a própria noção tem.

No segundo capítulo, destacamos que grande parte do reconhecimento que a “música popular periférica”, mais especificamente o tecnobrega, adquiriu é resultado da ampla circulação desses gêneros musicais. Dessa forma, esse capítulo discute a questão de valor no campo da música popular massiva. Com o objetivo de contemplar toda a complexidade do processo comunicacional que envolve os produtos musicais, destaca-se o papel da crítica no processo de reconhecimento de determinadas sonoridades, tentando evidenciar algumas pistas que nos possibilitem compreender melhor a grande popularidade alcançada por esse estilo musical.

No terceiro e último capítulo, desenvolve-se uma discussão sobre o tecnobrega e seu valor estético, analisando as representações sobre a música nos discursos da crítica musical sobre

Gaby Amarantos e a Gang do Eletro. Intentando, evidenciar os pontos de vista dos críticos, seus gostos musicais e os critérios de qualidade musical com que operam e, com isso, criando categorias e seus usos sociais mediante diálogo com as reflexões apresentadas ao longo desta dissertação. A análise inicial das críticas possibilitou a identificação de certas estratégias de valoração recorrentes, que se sintetizam em quatro categorias principais: Matrizes Culturais; Performances; Espaços de Circulação; e, por fim, Premiações. Afinal, as regras, os gostos e os valores são elementos apresentados pelos críticos, práticas construídas para indicar possíveis reconhecimentos nos produtos culturais. Em suma, as classificações operadas acima e seus julgamentos fazem parte de um processo que tem se afirmado e naturalizado numa valoração do tecnobrega, a fim de legitimar o gênero musical.

## 2 POR UMA NOÇÃO DE MÚSICA POPULAR PERIFÉRICA

A música é considerada um elemento importante nas relações humanas por constituir aspectos estéticos, culturais e afetivos, além de instituir valores. Como em qualquer outro espaço, as localidades periféricas se fundam como ambientes de forte produção musical que se apresenta na forma de vários estilos, gêneros e performances. A música produzida na periferia dos grandes centros urbanos, aos poucos, vem se tornando objeto de estudo, reflexão, compartilhamento e, principalmente, sendo consumida cada vez mais por um público heterogêneo. Isso só é possível em virtude da proliferação de artistas oriundos das camadas populares e pela participação de agentes musicais que colaboram para a popularização desses gêneros musicais, a saber, o próprio funk do Rio de Janeiro, o tecnobrega do Pará, o arrocha da Bahia, o forró eletrônico do Ceará. Assim como os fenômenos socioculturais: o *kuduro* em Angola, o *reggaeton* em Cuba e o próprio *hip hop* nova-iorquino, que nascem e alcançam um público numeroso, transportando a marca das camadas populares para os centros urbanos.

Estamos vivenciando novas práticas na música popular massiva, com novos mediadores, portanto é necessário entender como as periferias mundiais se apropriam e constroem novas formas de conteúdo. Essa produção musical e seus modelos de negócios podem ser considerados inovadores, contribuindo para uma maior difusão cultural. Nesse sentido, é essencial compreender a carga comunicativa de produtos muitas vezes considerados irrelevantes, mas que cooperam de maneira fundamental para o estabelecimento de padrões, hábitos e costumes na contemporaneidade. Como afirma a pesquisadora Simone Sá (2012, ONLINE)<sup>4</sup>:

A gente está vivendo um momento de extrema reconfiguração nos papéis da indústria da música. Esta reconfiguração que na verdade é parte de um processo maior, foi um pouco que inspirou a criação de pesquisas voltadas a cultura da periferia. A gente tem uma nova cadeia da música, temos novos mediadores e novas representações.

Desse modo, é necessário compreender como se configuram os traços, os aspectos de produção, de circulação e de consumo compartilhados, além de entender os conceitos estruturados por meio da pesquisa acadêmica, dos pesquisadores e jornalistas que utilizam a expressão música popular periférica. Pode-se pensar que essa ascensão está ligada aos conceitos propostos pelos Estudos Culturais, como os de novos endereçamentos e distinções que cercam a relação do centro com a periferia, ou seja, reconciliando os gostos e demarcando os espaços.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=VRM0G6oVxRY](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=VRM0G6oVxRY)>. Acesso em: 20 nov. 2013.

O professor e pesquisador Felipe Trotta (2014), há alguns anos, observa e analisa como as músicas populares se apresentam como objetos que compartilham determinadas experiências no campo das pesquisas acadêmicas, dado que em cada estudo novas discussões vão surgindo e outras são problematizadas. Quando Trotta discute acerca das periferias musicais, fica evidente que o uso da expressão “música popular periférica” advém do contexto em que ela é produzida, isto é, do local, dos costumes e da própria cultura. Dessa forma, o autor argumenta que o termo periferia musical vem sendo utilizado de forma relacional, depende de quem fala e qual a referência que se tem para que seja periférico.

A ideia de periferia, articulada pelo repertório musical, precisa ser discutida de forma mais detalhada. Trata-se de um termo que vem ganhando notoriedade nas últimas décadas tanto no âmbito dos debates conceituais acadêmicos quanto nas esferas midiáticas, em discursos políticos e em práticas culturais. Ocorre que o termo é vago o suficiente para ser encaixado em diversas situações, nem sempre com sentidos convergentes (TROTТА, 2013, p. 161).

Em geral, quando se fala de centralidade cria-se um distanciamento do que fica à margem do centro, estigmatizando o periférico. No entanto, de fato, a dicotomia centro- periferia assume formas diversificadas quando representada pelo espaço geográfico, isso pelo simples motivo que algo só pode ser considerado central ou periférico tomando-se por base um referencial.

Corroborando os estudos voltados para a música popular periférica, a pesquisadora e professora Simone Sá (2014) dialoga sobre a batalha do passinho e a rede de música popular de periferia, em relação ao uso de redes sociais, mais especificamente o *YouTube*<sup>5</sup>, como forma de disseminação das produções musicais da periferia. Trata-se de uma plataforma que possibilita sair do local para o global, a apropriação de cenas musicais distintas, já que essa rede é uma das ferramentas digitais mais utilizadas. Sá (2014, p. 36) reforça:

Sugerimos que a rede social do YouTube é elemento central para a criação de uma Rede de Música Popular “de Periferia”, que enreda gêneros que antes circulavam por circuitos distintos e que se irrigam mutuamente através do contato através dessa plataforma.

Ressalta-se, então, que a importância dessa plataforma para a periferia torna-se, a princípio, não só uma maneira de divulgar seu trabalho, mas um canal próprio para armazenar e compartilhar aquilo que é produzido nas demais periferias. Mesmo que autora acima citada utilize o termo “periferia” como uma noção provisória, na falta de outra, percebe-se que a expressão só é usada

---

<sup>5</sup> Rede que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital, além de ser um canal que hospeda uma grande variedade de filmes, vídeos e materiais caseiros.

pela carência de diretrizes que possam dar conta da efervescência que essas músicas causam. É essencial chegar a algumas possíveis orientações a fim de que fique mais clara sua utilização.

De acordo com observações presentes em outros trabalhos, Fontanella (2004) e Barros (2011), percebemos que para primeiro autor, o termo periferia esteve diretamente ligado à questão geográfica, isto é, houve a preocupação de delimitar a música em relação ao espaço. No caso do segundo, a autora articula música entre tecnologia e cultura, observando a assimilação tecnológica como uma prática que estrutura o social dentro da periferia e a sua utilização na música. Nesse sentido, talvez seja interessante pensar com Lemos (2013, p. 213) que: “O lugar não é apenas o local, mas o percurso”.

Por mais que seja fundamental argumentar sobre onde elas são produzidas, existem outros aspectos que vão além do espaço, de um local específico. O mais interessante é que a música brasileira sempre foi considerada periférica em relação aos Estados Unidos e Europa. É sabido que em relação a esses lugares, o Brasil é visto como periferia. No caso do funk e do tecnobrega, eles são gêneros considerados periféricos, pois nasceram nas periferias brasileiras. Há a necessidade de proporcionar diretrizes para essa noção de periferia, e não limitá-la a critérios estritamente geográficos. Da mesma forma, o uso de tecnologias para produção musical não é elemento único da periferia, uma vez que vivemos num ambiente midiático, tecnológico e cultural.

O termo periferia sempre é utilizado em suas mais diversas colocações, por isso é imprescindível que se reconheça a necessidade de buscar algumas diretrizes e argumentos mais sólidos em relação ao termo – música popular periférica. Alguns pesquisadores chegaram a consensos que foram explicados em seus trabalhos, mas que necessitam de uma melhor estruturação da expressão, pois muitas das músicas que nascem nessas periferias tomam outras proporções que vão além do local. O tópico seguinte apresenta algumas tentativas de obtenção de mais dados sobre esse termo.

## 2.1 SEGUINDO AS PISTAS

Transformações significativas estão ocorrendo na música e nos meios de comunicação. Estamos vendo a reestruturação dos espaços e a produção de uma nova geografia, caracterizados por redes sociais globais e por novas formas de atividade local, principalmente nos entornos das periferias. Nossas percepções de espaço e lugar estão sendo significativamente reconfigurados. Cada vez mais temos de pensar nas fronteiras culturais.

Para compreender melhor alguns pontos que norteiam a noção de periferia dentro da música popular massiva, aprofundamos a análise de um conjunto de expressões e de diferenças culturais.

Nesse sentido, cabe apresentar melhor o tipo e as bases do argumento que será desenvolvido aqui. O ponto de partida é a representação de centro e periferia para os estudos geográficos e sociais.

A dualidade centro-periferia tem aspectos que se dinamizam constantemente, ressaltamos que isso não quer dizer que se excluam totalmente. Dessa forma, devemos primeiramente entender alguns fatores que demarcaram todo esse processo na formação do centro e de suas periferias, levando em consideração os aspectos políticos e culturais e, principalmente, os estudos geográficos e sociais, que nos permitirão maiores esclarecimentos acerca dessas noções.

Periferia é um conceito bastante vago e difícil de precisar. Antes de compreender como se formaram as periferias, é preciso esclarecer o que seriam elas, já que existem diversos aspectos que podem interferir em sua definição. Assim sendo, o professor Lúcio Kowarick (1979, p. 31) aponta como “periferia: aglomerados distantes dos centros, clandestinos ou não, carentes de infra-estrutura (sic), onde passa a residir crescente quantidade de mão-de-obra (sic) necessária para fazer gerar a maquinaria econômica”. Mas para que o professor chegasse a tal definição, observaram-se elementos como qualidade de vida, crescimento econômico e as relações de trabalho. O centro representa o poder, o controle e a profundidade, enquanto a figuração da periferia é a margem, a superfície, a ruptura.

O termo periferia assume, então, além de seu conceito geográfico, nesse caso o que está à margem, o conceito social de exclusão, para um ambiente cultural fértil. Por conseguinte, constitui uma espécie de modelo capaz de ser aplicado em contextos distintos, como, por exemplo, se pensarmos na noção de “pedaço” aplicada à periferia, e desenvolvida pelo professor e pesquisador José Guilherme Cantor Magnani (1998), o termo articula-se como uma referência espacial, que possua a presença regular de seus moradores que compartilham códigos de reconhecimento, de comunicação, de gosto e de repertório cultural.

O autor reforça que os elementos básicos e constitutivos do “pedaço”, em relação aos bairros periféricos, correspondem a uma determinada rede de relações sociais. Assim, os bares são lugares de encontro e de discussões acerca dos temas que circulam dentro da periferia, de seu “pedaço”; da mesma forma funcionam os salões de beleza, propiciam a troca de informações sobre o jogo de futebol do bairro, sobre os shows que aconteceram nos fins de semana no galpão, nas casas noturnas. Entretanto, para realmente ser do “pedaço” é essencial morar na periferia e se autoafirmar morador do “pedaço”. Magnani (1998, p. 115-116) explica que:

Para ser do “pedaço” é preciso estar situado numa particular rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência. Algumas categorias definem o grau de inserção nesta rede [...]. O termo na realidade designa aquele

espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. Dessa forma, é principalmente o lugar de moradia que concentra as pessoas, permitindo o estabelecimento de relações mais personalizadas e duradouras que constituem a base da particular identidade produzida no pedaço.

Diante disso, compreende-se que a periferia dos grandes centros urbanos não representa uma realidade contínua e indiferenciada. Muito pelo contrário, está dividida em espaços territoriais e socialmente definidos pelas demais regras, aspectos, culturas e acontecimentos que os tornam cheios de significação, pois são gerados por relações. Então, ao se utilizar a noção de “pedaço” para bairros com outros segmentos sociais, pode-se avaliar que a relevância do termo não se configura da mesma forma como em bairros periféricos. Nesse caso, observa-se que essa noção só se aplica no que se refere à periferia e não ao centro.

Magnani (1998) constatou em sua pesquisa de campo, que os shows ou festas na periferia possuem certas peculiaridades: a seleção de música, os dançarinos exibem uma coreografia sensual e criativa, uma afirmação de identidade, um ambiente bem característico da própria noção de “pedaço”. Isso é bastante representativo, ao ponto de Soares (2012) descrever o ambiente de uma festa de estilo brega na periferia do Recife, reiterando as peculiaridades que ocorrem nas festas fora do centro:

A calçada, como este ambiente de “aquecimento” para a noite, é sobretudo local de paquera, flerte. Homens estacionam suas motos, carregam capacete. Alguns, menos “abastados”, param a bicicleta. Outros, fazem questão de expor o carro. Estacionam o veículo próximo às mesas e cadeiras de plástico dos carrinhos de cachorro-quente e espetinho. Um deles abre a porta do automóvel e liga o rádio. Canções de brega – aquelas que, daqui a cerca de uma hora, eles ouvirão, ao vivo, dentro do clube – são escutadas no volume máximo. Notamos uma relação de esconder/revelar a situação econômica dos homens através de onde eles estacionam os meios de transporte: bicicletas (que denotam homens mais pobres) são quase que “escondidas” na rua lateral ao clube; motos ficam paradas defronte à entrada do clube e os carros estão localizados exatamente na rua principal, bem próximos dos “focos” de grupos femininos (SOARES, 2012, p. 56).

Detectar determinados padrões com base no registro dos comportamentos e nos discursos dos agentes, levando em consideração as formas diferentes de expressão e de um universo simbólico, como a periferia e o centro, é de extrema importância. Portanto, é relevante compreender melhor as diferenças que se apresentam entre essa dualidade, ou seja, questionar os limites e a validade de noções como subalterno e hegemônico.

São inúmeras as representações do subalterno, dado que a noção é regida por muitas interpretações feitas por diversos teóricos que se debruçam sobre esse estudo. Nesse sentido, é necessário esclarecer o que pretendemos dizer com o uso dessa noção, ou seja, em qual perspectiva teórica nos pautamos, e como iremos utilizar essa definição. De antemão, a análise empreendida aqui busca refletir e questionar acerca das noções de subalterno e hegemônico. Vale lembrar que, em virtude do recorte feito para este estudo, não tratamos das contradições e implicações que ambos os termos aferem, pois não é a nossa proposta.

O conceito de “subalterno”, aqui, é desenvolvido por Gramsci (2002). Esta noção de subalternidade é refletida inicialmente em termos geográficos, apresenta-se no momento em que o autor trata de um “terreno comum” entre os camponeses do Sul e o proletariado do Norte da Itália. Nesse contexto é que Gramsci insere a noção de subalterno no lugar de proletariado. Essa importância dada pelo autor à história dos grupos subalternos para entender a conjuntura histórica italiana, levou aos “Estudos Subalternos” (Subaltern Studies) no início dos anos 1980. A primeira ressalva metodológica a respeito da história das classes subalternas é que elas sempre sofrem em relação a uma classe que esteja numa posição mais elevada. Logo, para Gramsci (2002, p. 135):

Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem: só a vitória permanente rompe, e não imediatamente, a subordinação. [...] Na realidade, mesmo quando parecem vitoriosos, os grupos subalternos estão apenas em estado de defesa, sob alerta.

Desse modo, o conceito passa a ser expandido e apropriado por diversas categorias e teóricos cada vez mais ligados às teorias das culturas contemporâneas. Essa apropriação refere-se aos fenômenos sociopolíticos e culturais, com o intuito de expor as condições de vida de grupos com baixa qualidade, além das camadas populares exploradas e dominadas por uma classe hegemônica. Destaca-se que foi a partir da consolidação das teorias pós-modernas nas regiões latino-americanas e da emergência de nomes como Canclini (1997) que os estudos sobre subalternidade, cultura, hibridação e circulação cultural geraram novos modos de representação.

Isso ocorreu principalmente no que se refere ao conhecimento de formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se configura o subalterno nos Estudos Culturais Contemporâneos. Hegemônico, subalterno: palavras pesadas que nos ajudaram a nomear as divisões entre homens, mas não a incluir os movimentos do afeto, a participação em atividades solidárias ou cúmplices, em que hegemônicos e subalternos precisam uns dos outros (CANCLINI, 1997). À vista disso, a pesquisadora Ângela Prysthon (2006, p. 5) reitera sobre o lugar do subalterno na cultura atual:

Fica evidente que o lugar do subalterno na configuração da cultura contemporânea e na análise e teoria dessa cultura vai ser bem distinto em relação ao recorte disciplinar mais tradicional (e mesmo sendo extremamente crítica de um certo “oportunismo” no uso de alguns termos ligados à subalternidade).

Dessa forma, fica evidente que o lugar do subalterno na configuração da cultura contemporânea e na análise da sua teoria, evidencia a crise conjunta da modernidade e das tradições, no sentido em que o moderno se fragmenta, ainda que necessite reinventar as hierarquias para renovar a distinção entre os grupos sociais. Contudo, como argumenta Prysthon (2002, p. 8), “todo repensar sobre a subalternidade e suas relações com a identidade nacional e as políticas de superação do subdesenvolvimento está na dualidade centro- periferia”. As teorias baseadas nas culturas subalternas e os conceitos relacionados com a produção cultural periférica assinalam uma forma de experiência sobre a política cultural e um entre-lugar (HOMI BAHABHA, 1998), que se transfigura em algo híbrido. Esse entre- lugar consiste nas diversas possibilidades de repensar rupturas em relação à tradição, articulação de diferenças culturais, do ponto de vista da minoria, e uma negociação complexa, em curso, que procura atribuir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. Assim, Bhabha (1998, p. 20) ressalta que:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses „entre-lugares“ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia [sic] de sociedade.

Como se pode compreender, a negociação das distinções culturais trabalha com a abertura entre fronteiras, constituindo hibridismos, contudo, vale ressaltar que essas fronteiras são vistas como pontos de separação. Segundo Bhabha, a fronteira comporta a passagem entre pontos extremos em relação aos embates culturais. Assumindo como base algumas discussões sobre o pós-modernismo, o autor assegura que a “fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (1998, p. 24). Logo, ela recebe um significado positivo, já que é por meio dela que as diferenças culturais entram em contato e passam a interagir e questionar sobre o que é cultura periférica, usando o termo para designar quaisquer produtos advindos dos locais que estão à margem dos centros urbanos.

Podemos dizer que a noção de entre-lugar, para o campo cultural, reconfigura as estruturas políticas e culturais. Isto é, um mapeamento fundamentado na resistência em relação ao que

chamamos de modernidade cultural. O conceito de entre-lugar será importante para compreender o que ocorre com a contemporaneidade periférica, mas vale destacar que o mesmo surge dos embates vividos nas margens dos grandes teóricos culturais. Mesmo que a própria formação de periferia sugira uma centralidade, a cultura periférica emerge no contemporâneo como o instrumento principal de desestabilização do centro, e isso representa a questão mais importante aqui.

Por conseguinte, o entre-lugar configura um método de persistência que unifica o global e o local, a fim de resultar na quebra de fronteiras culturais. Reforço, aqui, que Bhabha (1998) também reitera a existência de um multiculturalismo crítico e não apenas numa sociedade de consumo. Em suma, o entre-lugar não encena apenas o privilégio social de uma classe dominante, mas o cosmopolitismo presente na cultura contemporânea.

## 2.2 COSMOPOLITISMO ESTÉTICO

Os estudos sobre as experimentações transculturais, os hibridismos, cosmopolitismos e sobre a intensa apropriação e combinação de gêneros musicais ganharam notoriedade nos trabalhos do sociólogo e pesquisador Motti Regev (2014). O pop-rock, segundo o autor, seria a manifestação musical mais relevante, pois se tornou um modelo de exportação e legitimidade genuína da cultura contemporânea. Isso aconteceu, em parte, por causa de fusões do pop-rock com a integração do folclore e de elementos tradicionais da cultura popular.

Regev parte da ideia de que os elementos expressivos que diferentes culturas utilizam para revelar as suas estão muito próximas umas das outras, e, ainda que existam diferenças e singularidades, os processos e instrumentos para expressar essas características são semelhantes. Para explicar este processo, o autor argumenta sobre o conceito de cosmopolitismo estético, entendido como uma formação permanente de uma cultura global e local como uma entidade complexa e interligada, em que todos os grupos sociais compartilham amplo terreno comum em suas percepções estéticas, formas práticas, expressivas e culturais. Nesse sentido,

[c]osmopolitização estética é o termo mais adequado para descrever este processo na cultura mundial. Isto é, como se pode deduzir a partir de Beck (2006), o termo refere-se à cosmopolita, literalmente, a uma política mundial já existente, enquanto que o termo cosmopolitização refere-se à formação gradual de tal política. Após isso, cosmopolitização estética refere-se à formação permanente, na modernidade tardia, da cultura mundial como uma entidade complexa interligada, em que grupos sociais de todos os tipos em todo o mundo crescentemente compartilham amplas bases comuns em suas percepções estéticas, formas de expressão, e práticas culturais. Cosmopolitismo estético refere-se, então, à cultura mundial singular já existente, a situação alcançada após os itens acima (REGEV, 2014, p. 3).

Os acordos que tornam possível essa cosmopolitização são resultados de um processo em que as formas expressivas e práticas culturais utilizadas pelas nações em sua maioria e por grupos que estão inseridos nelas, para significar e realizar o seu sentido de singularidade, gradualmente compartilham grandes proporções de um terreno comum estético. É um processo de aproximação estética intensa, de sobreposição, e conectividade entre as nações e etnias, ou, no mínimo, um ponto no qual a singularidade cultural de cada nação ou etnia não pode deixar de ser entendida como uma unidade dentro de uma entidade complexa. Isso explica como o pop-rock vem sendo apropriado em diferentes culturas, com traços semelhantes e distintos em cada país.

Em suma, o cosmopolitismo estético pode servir como uma ferramenta altamente adequada para explicar o surgimento, a legitimação e a consolidação da música do mundo, o pop-rock, e seu florescimento na cultura global; dessa maneira, o próprio gênero é um caso empírico para entender como o cosmopolitismo estético pode ser caracterizado, esclarecido e explicado. Regev discute exemplos do mundo do pop-rock não anglo-americano, focando principalmente nos casos de Israel e Argentina, bem como Espanha, China, Japão, Índia e do Brasil.

Essa percepção de rock como uma cultura coesa provavelmente tem a ver com o modo como o pop-rock foi se espalhando de forma imponente em culturas que não possuem o inglês como língua materna ou oficial. Nesse sentido, o mecanismo da globalização cultural é o ponto chave da circulação do pop-rock em diversos países, reconfigurando a difusão mundial de produtos, artefatos e atividades determinadas pelo trabalho criativo e que contêm significados simbólicos diversos. Essa globalização cultural é entendida por Regev como um primeiro passo para o estabelecimento de um cosmopolitismo estético dos produtos culturais:

Materiais culturais que se originam do fluxo Ocidental para países não ocidentais, onde são percebidos como modelos de modernidade. Ansiosos para participar na cultura moderna, ainda relutantes em abraçar plenamente a variante ocidental da modernidade, artistas e consumidores noutros países adaptam seletivamente elementos e componentes desses materiais e os funde com materiais tradicionais nativos. Isto lhes permite preservar um senso de singularidade local, enquanto ao mesmo tempo se sentem participantes na evolução recente da cultura moderna. Além disso, alguns dos produtos culturais criados desta forma em países não ocidentais fluem para países metropolitanos, e são saudados como verdadeiras, ainda que „exóticas“, expressões da cultura contemporânea, e, por vezes, exercem alguma influência e inspiração nos artistas ocidentais (REGEV, 2014, p. 5).

Isso significa que o funcionamento desse circuito eleva a cultura mundial para uma condição em que suas unidades culturais tanto mantêm a exclusividade e distinção quanto exibem uma maior

conectividade, sobreposição e proximidade, em resumo, uma condição de cosmopolitismo estético. O circuito da globalização cultural que reforça o cosmopolitismo estético consiste no reconhecimento de uma sensação de paridade, de participação e de adesão, isto é, na qual os autores coletivos e individuais acreditam serem as fronteiras inovadoras de criatividade e de expressões artísticas na cultura moderna.

A hibridação funde estruturas ou práticas sociais diversas para gerar novas estruturas e circularidades culturais. Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico, comunicacional e cultural. Mas, frequentemente, a hibridação surge da criatividade individual e coletiva, com base na circulação cultural e na globalização. Busca-se reverter uma expressão artística (música, dança, cinema, artes plásticas, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-la em novas condições de produção e mercado.

Falamos de hibridação no reconhecimento das culturas heterogêneas, pois o termo designa fusões entre culturas, entre estilos de consumo, de origens, entre músicas locais e globais que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades. Canclini (1997) reforça que:

É possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações. Ao mesmo tempo, podemos tornar-nos mais receptivos frente aos ingredientes das chamadas culturas populares que são reprodução do hegemônico (CANCLINI, 1997, p. 200).

Vale destacar, que essa hibridação na globalização cultural diversifica as expressões artísticas e não elimina a diversidade cultural, mas, sim, transforma antigas noções de variação cultural em novas. Regev argumenta que a globalização cultural não é apenas sobre fluxos de produtos e significados transportados do ocidente para outros lugares. Assim:

A recepção, a interpretação e a utilização de produtos culturais não são idênticas em todo o mundo. Pessoas em diferentes países ou contextos sociais tendem a decifrar e usar os mesmos produtos – dramas de televisão, *fast food* – de maneira que eles se apropriam de sua cultura local. Além disso, os atores em mundos da arte em todo o globo criam suas próprias variantes nativas de formas culturais modernas, por vezes, apresentando-as como expressões de resistência aos hegemônicos ocidentais. Nestas obras, expressões estéticas, elementos estilísticos e componentes de gênero a partir de várias fontes nacionais e étnicas são misturadas e soldadas para atender às preferências e interesses das culturas locais de gosto e formações de identidade (REGEV, 2014, p. 7).

Logo, cosmopolitismo estético é um conceito que melhor reflete a realidade cultural global existente e de modernidade tardia. Contudo, cosmopolitismo estético pressupõe a existência de

culturas étnicas e nacionais como espaços de exclusivo conteúdo expressivo, como “ambientes simbólicos aos quais determinados produtos culturais pertencem” (REGEV, 2014). Assim, quando os indivíduos, como membros de uma cultura nacional ou étnica, têm um gosto por produtos culturais ou obras de arte que de forma inequívoca “pertencem” a uma nação ou etnia diferente da sua, eles reiteram o cosmopolitismo estético.

Um dos conceitos apresentados por Regev é o “pop-rockization” (REGEV, 2014). O autor destaca que os estudos de música popular ocorreram por meio de discussões infrutíferas sobre o que é o pop e qual é o rock. Para o autor, “‘pop’ e ‘rock’ são, obviamente, ligadas entre si em suas texturas sonoras e em suas histórias culturais. Elas formam uma categoria musical e cultural que pode ser chamado de música pop-rock”. Esta é assinalada por:

Música conscientemente criada e produzida por meio de amplificação, instrumentos elétricos e eletrônicos, equipamentos de gravação sofisticados (incluindo samplers), através do emprego de certas técnicas de entrega vocal supostamente sem treinamento, principalmente aqueles que significam imediatismo de expressão e espontaneidade e filtrando tudo isso através de edição de som, modificação e dispositivos de manipulação (REGEV, 2014, p. 18).

A estética pop-rock é caracterizada por um constante incentivo à inovação estilística, estimulada tanto por exploração artística como por interesses comerciais. A proliferação de estilos pop-rock se materializa através da crescente sofisticação das próprias tecnologias criativas, maior conscientização e utilização dessas tecnologias por músicos e produtores, ocorrendo um cruzamento entre os estilos e o hibridismo – a tendência de fundir e misturar estilos pop-rock com qualquer outro tipo de música. Em relação à cultura periférica, esse hibridismo nos remete à noção de multiculturalismo que a pesquisadora e professora Ângela Prysthon (2003) apresenta:

O multiculturalismo poderia ser brevemente definido como o momento em que a cultura periférica não apenas passa a ser percebida pela cultura central, como passa a ser consumida na metrópole; o ponto em que a diferença cultural passa a ser encarada como estratégia de marketing. A “diferença” torna-se ponto de partida para a integração ao modelo capitalista global, especialmente em relação aos bens culturais (PRYSTHON, 2003, p. 6).

Ainda de acordo com a proposição da autora, sabe-se que o mercado cultural mundial promove ao multiculturalismo efeitos cada vez maiores na presença de bens simbólicos periféricos junto à cultura de massa, possibilitando, dessa forma, uma utilização da cultura fundando-se na perspectiva da conveniência. A indústria musical, por exemplo, é uma empresa que se move com desenvoltura entre o global e o nacional. Especialista em globalizar, ela cria condições para

que circulemos entre diversas escalas da produção e do consumo, logo, os gêneros musicais são utilizados também como importantes agenciadores tanto na indústria cultural quanto no consumo da música e nas políticas culturais de cada localidade.

Prysthon reitera que as teorias pós-modernas articulam outras extensões acerca do cosmopolitismo. Da mesma forma que Regev, a autora argumenta a negociação do global com o local no cosmopolitismo, uma vez que as referências hegemônicas estão o tempo todo se dissolvendo em lugares distintos. Do centro para a periferia, a ideia de cosmopolitismo periférico, proposto por Prysthon, é exemplificar a valorização do periférico, do nacionalismo exótico e de como a cultura mundial influencia os movimentos e a disseminação de diversas culturas. Para a autora:

A evidente globalização em diversas esferas da sociedade – entre elas economia e cultura –, a insistência pelo relativismo cultural e o estabelecimento de um ciberespaço agora como realidade e não mais alucinação futurista são algumas das razões mais importantes para essa redefinição do cosmopolitismo. Basicamente, entretanto, a emergência dessa sociedade pós-industrial com todas as suas nuances, entre elas a valorização do periférico, do exótico, do excêntrico (refletidos no multiculturalismo), desestabilizam a força centralizadora das metrópoles modernas. O cosmopolitismo pós-moderno vai ser diferente sobretudo porque ele não supõe necessariamente um ponto norteador (algo essencial no cosmopolitismo moderno, como fica claro, por exemplo, através da obra de Walter Benjamin sobre as passagens de Paris). Isso não significa, contudo, que deixem de existir os grandes centros de onde emanam as tendências culturais. É óbvio que as grandes metrópoles do mundo moderno continuam a exercer influência e determinar o cânone cultural ocidental (PRYSTHON, 2002, p. 93 e 94).

Uma primeira conclusão, para Prysthon, é de que cada vez menos importa qual o lugar em que se está, mas, sim, como é possível a informação fluir de forma mais rápida. Assim, o cosmopolitismo tem uma relação direta com o desenvolvimento tecnológico e com os suportes de comunicação. Ou seja, o crescimento exponencial de estilos próprios do pop-rock com uma tendência híbrida, cosmopolita dentro da música pop-rock, para mesclar e fundir com outros estilos e gêneros, tem contribuído para um processo pelo qual a estética pop-rock tornou-se a força dominante na música popular mundial, marginalizando outros estilos e gêneros da música popular.

Regev (2014) acrescenta que o pop-rock tem sua consolidação e legitimação como uma arte musical contemporânea, como um representante da modernidade universal, mas também como uma expressão viável do nacionalismo musical na modernidade tardia em muitos países. Isso significa um conjunto de processos que fazem do pop-rock uma grande manifestação de cosmopolitismo estético. Dessa maneira, podemos argumentar que o pop-rock é um expoente do cosmopolitismo estético, isto é, um gênero global da produção cultural, mas que é acionado por formas e culturas diversas.

### 2.3 MÚSICA BRASILEIRA: ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

Em 1964 foi deflagrado o golpe militar e o Brasil estava vivenciando os movimentos de bases político-sociais e cultural-artísticos mais organizados da sua trajetória. O cenário musical no Brasil nesse período reforçava ao máximo o nacionalismo brasileiro. O uso das polêmicas guitarras elétricas, que eram identificadas como verdadeiros ícones do imperialismo cultural norte-americano, intensificaram o confronto contra a internacionalização da música brasileira. Em 17 de julho de 1967, na cidade de São Paulo, saindo do Largo São Francisco e seguindo para o Teatro Paramount, onde aconteceria o programa Frente Ampla da MPB, ocorreu uma das manifestações mais relevantes contra a internacionalização da música brasileira. Com o *slogan* “Defender o que é Nosso”, a “Passeata da MPB”, que ficou conhecida como a “Passeata Contra a Guitarra Elétrica”, liderada por artistas como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Edu Lobo e MPB-4, colocava em confronto duas tendências: uma conservadora (aqueles artistas que acreditavam na música de raiz, sem elementos estrangeiros, que tinham aquela mítica da guitarra como invasora) e outra renovadora (os que estavam preocupados em fazer música independente desse nacionalismo exacerbado).

A verdadeira música nacional, para alguns artistas e críticos da época, era a folclórica, a regional ou as que inseriam esses elementos em suas composições. Para uma parcela dos músicos, a busca por uma sonoridade moderna, tecnicamente evoluída por parte da bossa nova acabava diluindo essa “brasilidade”, mas que não durou muito tempo, pois os artistas desse gênero começaram a incorporar alguns elementos globais, como a sonoridade jazzística. Fato que ocasionou um período de crise, em 1962, quando já se percebia a diferença entre “nacionalistas” e “vanguardistas”, correntes estas que também desenvolveram outros debates durante os anos seguintes nos festivais televisionados de música, a exemplo do festival da Rede Record.

O sucesso da bossa nova jazzística no exterior lhe dava ares de ser imperialista, que, por sua vez, eliminava os objetivos dos nacionalistas, os quais buscavam uma conscientização ideológica e a elevação do gosto popular através do samba moderno<sup>6</sup>. O fato da bossa nova absorver elementos estrangeiros, por volta de 1962 a 1965, gerou uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira (MPB), aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do Brasil, mesclando elementos

---

<sup>6</sup> “Samba moderno” para fazer referência à bossa nova sem negar as “raízes” do samba. Uma perspectiva de evolução da música popular, e a da consolidação, ou perpetuação na “tradição” da música nacional.

tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova. Segundo o pesquisador Marcos Napolitano (2001, p. 6):

Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB – Música Popular Brasileira – pode ser vista como parcialmente determinada pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do nacional-popular, tomado aqui como uma cultura política. Para Gramsci o “nacional-popular” estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o “provincial-dialetal-folclórico” e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um “contínuo intercâmbio” entre a “língua popular” e a das “classes cultas”, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressista. Conforme suas palavras: “Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ‘ida ao povo’, se ocorreu uma fase de ‘reforma’ e não apenas de ‘renascimento’ (cultural)”.

A MPB se tornou sinônimo ideal de música que vai além do que um gênero musical possa determinar, transformando-se numa verdadeira fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o pop-rock e o jazz. Nesse sentido, voltamos para a noção de cosmopolitismo estético, pois nos remete à combinação de referências locais de cada região com globais hegemônicas, como o próprio pop-rock. Pode-se dizer, então, que a passeata contra a guitarra elétrica foi o marco do nacionalismo musical, já que reivindicar um elemento da cultura hegemônica seria reviver a tradição da música popular brasileira em relação à música pop internacional, da experimentação e do cosmopolitismo estético.

Regev (2014, p. 20) relata que o primeiro passo para explicar a proeminência do pop-rock como a manifestação musical principal do cosmopolitismo estético é “avaliar a sua presença e proliferação na cultura mundial, através de um grande número de países”. Seguindo essa perspectiva, no Brasil, a tropicalia foi um dos casos exemplares de cosmopolitismo estético, de hibridismo cultural, fazendo uma colagem de diversos estilos, sendo eles nacionais, internacionais, novos e antigos. Os artistas tropicalistas evocavam comparações com seus contemporâneos, e um bom exemplo é o dos Beatles, visto que eles articularam o pop-rock às tradições populares locais de sua nacionalidade. O pesquisador Christopher Dunn (2009) argumenta sobre as transformações que ocorreram na década de 60 e o movimento tropicalista no Brasil.

O movimento tropicalista se consolidou perto do fim de uma década tumultuada, marcada pela intensificação do ativismo de esquerda e pelo militar reacionário de 1964, que visava ocupar o lugar de qualquer movimento de transformação radical. [...] Os anos 60 também testemunharam a consolidação de uma

indústria cultural nacional que buscava atingir os mercados de consumo, principalmente nas áreas urbanas (DUNN, 2009, p. 57).

É nesse contexto que os músicos tropicalistas encontram no experimentalismo estético um mercado emergente para a música pop. Um dos representantes da tropicália, Caetano Veloso, era comprometido com duas vertentes artísticas: com a inovação estética radical e com o legado dos cantores da pré-bossa nova, ocasionando uma tensão entre o nacionalismo e o cosmopolitismo na cultura brasileira, tensão esta que foi idealizada por um grupo de músicos baianos cosmopolitas que acompanhavam o cinema nacional e internacional, liam revistas, escutavam rádios e estavam fervorosos para participar da “modernidade” brasileira.

Com a utilização da guitarra elétrica e de instrumentos elétricos, a tropicália celebrava a mídia de massa e se distanciava das normas da MPB. Os artistas desse movimento eram inspirados pela música experimental, na música popular internacional (pop-rock) e nas formas musicais brasileiras, o que chamavam de “som universal”, reforçando a hibridação e o cosmopolitismo das esferas culturais. Caetano Veloso e Gilberto Gil tornaram-se os defensores de uma “estética pop” (DUNN, 2009, p. 91). Gil ainda reforçou o motivo da defesa da música pop, “música pop é a música que consegue se comunicar – dizer o que tem que dizer – de uma forma simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos” (DUNN, 2009, p. 90-91).

Vale ressaltar que o termo “pop” estava ligado à “popular” na língua inglesa, isto é, tinha como referência a cultura de massa e a eficácia comunicativa. No Brasil, como fora empregada, implicava uma mudança expressiva em relação ao sentido da palavra “popular”, essa, por sua vez, estava diretamente associada ao folclore rural. Logo, os tropicalistas utilizavam o termo “pop” para se referirem não só a oposição da cultura popular, mas, também, ao mercado nacional para os produtos culturais, o que diferenciava o uso do “popular” na cultura brasileira. No que se refere ao cenário musical, Dunn (2009) acrescenta que:

Enquanto músicos da MPB usavam idéias [*sic*] e temas musicais do Nordeste pobre para denunciar o subdesenvolvimento do Brasil, Caetano e Gil propunham um “som universal” que pretendia participar da modernidade internacional. Caetano implicitamente adotava as tendências cosmopolitas articuladas pelos poetas concretos (DUNN, 2009, p. 91).

Os tropicalistas se sentiam particularmente atraídos pelas tecnologias e pelos produtos culturais estrangeiros, a fim de criarem uma expressão artística, ao mesmo tempo, local e cosmopolita. Beatles, Jimi Hendrix, Rolling Stones, entre outros, são alguns dos artistas que influenciaram o movimento, um exemplo desse hibridismo é o disco *Panis et Circencis* que incorporava uma diversidade de estilos

musicais de procedência local e global, como pop-rock, bossa-nova, mambo, bolero e hinos. Enfim, os tropicalistas recorreram abertamente ao rock britânico e norte-americano, aos ritmos latinos e às demais músicas internacionais, concentrando-se principalmente em contextos locais e globais.

No rock brasileiro dos anos 60, a jovem guarda foi um enorme sucesso comercial, com seu estilo de pop-rock abrazeirado, conhecido como “iê-iê-iê”<sup>7</sup>. Os adeptos a bossa-nova consideravam o rock um estilo não sofisticado e os “roqueiros brasileiros [como] imitadores patéticos e equivocados, sob a insidiosa influência da hegemonia cultural norte-americana” (DUNN, 2009, p. 79). A jovem guarda se apropriava das tecnologias modernas de comunicação para ter um maior apelo popular e a música se baseava no pop-rock britânico e norte-americano, mas também tinha referências às modinhas brasileiras<sup>8</sup> do século XIX.

O estilo se tornou um fenômeno popular que atraía um grande número de fãs entre a classe baixa e a classe média. Aproveitando o momento, as gravadoras e os demais fabricantes de produtos comerciais viram na jovem guarda uma oportunidade para intensificarem o consumo do crescente mercado da cultura jovem da época. O motivo principal seria a imagem de uma rebeldia jovem, apolítica, que foi projetada pela jovem guarda. A influência da música pop foi importante para a jovem guarda, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa eram os principais nomes, suas músicas eram conduzidas por um órgão e uma guitarra elétrica, surgindo, assim, um movimento de rock brasileiro. Esse fenômeno pop foi considerado pela MPB como uma aberração pelo seu caráter cosmopolita, enquanto para outros artistas essa influência da música pop estrangeira era um fator primordial. Dunn reforça que:

Caetano a percebia como uma expressão da modernidade urbana, apesar de não apresentar a sofisticação musical e poética da MPB. Os jovens artistas podiam absorver e transformar o rock, da mesma forma que os inventores da bossa-nova se apropriaram criativamente do jazz (DUNN, 2009, p. 82).

As influências e apropriações das tecnologias e dos estilos estrangeiros sobre a música popular brasileira eram percebidas em todos os aspectos. Como muitas estrelas do pop-rock norte-americano e britânico, os tropicalistas e a jovem guarda sabiam que estilos, performances, roupas e cenários excêntricos eram elementos-chave na produção e no consumo da música. Uma das principais

---

<sup>7</sup> Uma referência ao refrão do grande sucesso do Beatles, “She Love You”.

<sup>8</sup> Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada modinha. Mas foi no século XIX sua maior ascensão.

operações estéticas desses estilos era a celebração de tudo que era “brega” (kitsch) na cultura brasileira, a ideia era romper com o “bom gosto” da elite brasileira.

O Brasil estava vivendo um importante momento no cenário musical, diversos artistas, como Tom Zé, Chico Buarque e Tim Maia, iniciaram suas carreiras cada um com seus direcionamentos estilísticos. Tom Zé permaneceu à margem da MPB, optando por uma linha de música experimental; Chico, que antes criticava as estratégias culturais e as inovações estéticas dos tropicalistas, passou a dialogar com o movimento e seu legado; e Tim Maia, que antes se aliava à jovem guarda, gravou músicas com artistas da MPB, tornando-se mais heterogêneo.

O uso de instrumentos elétricos e de arranjos musicais típicos do pop-rock, no início dos anos 70, parou de provocar grandes controvérsias. A MPB tornou-se mais ampla, rompendo aos poucos com o nacionalismo cultural exacerbado. O pesquisador Paul Gilroy (1993) enfatizou o papel da música popular e o desenvolvimento da modernidade, sendo a música um veículo-chave para essas trocas transnacionais e cosmopolitas. Nos anos 70, esses fluxos transnacionais foram significativos para o desenvolvimento de novas formas de música brasileira.

Para o pesquisador e jornalista André Barcinski (2014), a música brasileira ficou mais jovem e mais popular, a venda de discos multiplicou e a música ficou mais pop. Diversas bandas e artistas do Brasil encontraram na década de 70 um campo fértil, cheio de referência e de cosmopolitismo estético, o disco da banda Secos & Molhados demonstra como o pop crescia de forma visceral. O autor afirma que o uso da palavra “pop” de forma abrangente, acolhe desde a mistura de choro de guitarras dos Novos Baianos até a discoteca de Gretchen e as experimentações vanguardistas de Jards Macalé, o que demonstra esse hibridismo cultural. Barcinski argumenta sobre o fato do grupo Secos & Molhados, composto por João Ricardo, Ney Matogrosso e Gérson Conrad, ser um fenômeno na época:

Secos & Molhados misturava rock, psicodelia, música caipira, violões folk à Bob Dylan e canção portuguesa, tudo embalado em estética *glam*<sup>9</sup>, com os integrantes de rosto pintado, parecendo personagens do kabuki, vertente do teatro japonês. À frente da banda, Ney Matogrosso, com 23 anos, comandava a massa com sua voz aguda de contratenor e a presença cênica libidinoso e ousado. Ney costumava se apresentar no palco quase nu. Até então, ninguém vira nada parecido no Brasil (BARCINSKI, 2014, p. 23-24).

Mas existem alguns fatores que contribuíram para o sucesso da banda e de seus discos. As letras do grupo combinavam folclore, misticismo, sexualidade e uma sonoridade pop cheia de referência à cultura nacional e global. Em 1976 foi a vez dos artistas que causavam frenesi nos

---

<sup>9</sup> O fenômeno do glam rock foi construído através do traje, da maquiagem e da performance e foi personificado por artistas como David Bowie, Marc Bolan, Bryan Ferry e Suzi Quatro.

programas de TV, os auditórios do Chacrinha, Raul Gil, entre outros, foram a porta para o sucesso dos cantores Guilherme Arantes, Lulu Santos e o inglês Richard David Court (Ritchie). “Meu mundo e nada mais”, composta pelo Guilherme Arantes, foi tema da novela “Anjo Mau”, da Rede Globo, um sucesso imediato que transformou o cantor num verdadeiro fenômeno e a música o *big bang* do novo pop brasileiro (BARCINSKI, 2014). Da mesma forma que os garotos de Liverpool eram adorados em pôsteres nos quartos de adolescentes, ocorreu aqui, no Brasil, com os artistas citados acima – era a cultura pop ganhando ainda mais espaço.

Diversos outros artistas viram na música pop uma abertura importante para mostrar seu trabalho, principalmente por mesclar sonoridades locais com instrumentos do pop-rock. Robertinho do Recife, Benito Di Paula e Odair José, no final da década de 70, tornaram-se mais cosmopolitas, pois “o pop é música do povo, e os músicos que tiveram um pé no pop foram desbravadores”, argumenta o guitarrista e produtor Robertinho do Recife. Em entrevista feita por Barcinski, Robertinho relembra:

Quando eu comecei, havia um preconceito danado contra a guitarra. O pessoal via “de Recife” no meu nome e dizia que eu deveria tocar viola, não guitarra. Eu até toco viola, gosto muito, mas o meu negócio sempre foi a guitarra e a música pop. Robertinho tinha dezesseis anos e tocava em conjuntos de baile em Recife quando foi convidado a ir para os Estados Unidos fazer teste para uma banda de country. Acabou no Watchpocket, grupo de blues-rock de Memphis ligado a Steve Cropper, guitarrista de Booker T & the M. G.’s, banda de estúdio do selo Stax e que gravou discos clássicos de Otis Redding e Sam & Dave (BARCINSKI, 2014, p. 76 -77).

Entre os diversos artistas que fizeram a música que valoriza o acento cosmopolita, destaca-se Rita Lee. Depois de sair dos Mutantes, em 1972, tornou-se um dos maiores nomes do pop-rock brasileiro, claro que já no período da tropicália o hibridismo cultural fazia parte do repertório da cantora, sendo nossa maior *pop star* feminina (BARCINSKI, 2014).

Outro gênero musical influenciou a música pop brasileira, o funk, e seu maior expoente foi James Brown. O estilo utilizava modernas harmonias com os sons de contrabaixo, metais e bateria. E o arranjo do gênero priorizava o suingue, consolidando sua vocação de música para dançar. O gênero se constituiu ainda no início dos anos 1970 como um subgênero da *soul music*. Em meados da mesma década, grupos musicais, como os norte-americanos Earth Wind & Fire, Chic e o inglês Kool & The Gang, passam a utilizar sintetizadores eletrônicos inspirados pelo *synth pop*, concretizando o aparecimento da *disco music*. A *disco music* é definida como gênero musical oriundo do funk e, conseqüentemente, subgênero da *soul-music* e foi rapidamente assimilado pelas discotecas.

No Brasil da década de 70, as discotecas tomaram conta das grandes metrópoles, o público jovem possuía o maior número de adeptos das pistas de dança. Nomes como Bee Gees, Donna Summer, Ottawan, Gloria Gaynor e ABBA (quarteto que usava as iniciais dos nomes dos seus cantores) influenciaram a cena disco brasileira. Lady Zu, As Frenéticas, Gretchen e Harmony Cats foram os artistas brasileiros que se apropriaram da cultura pop norte-americana.

No início dos anos 80 o pop-rock nacional teve seu auge, entre 1983 e 1987, logo após a *disco music*. Nessa época, surgiram diferentes movimentos socioculturais de juventude (punks, darks, raps), movimentos de grupos musicais (punks, grupos de heavy metal, vanguarda paulista, rock paulista, rock de Brasília), selos independentes, shows alternativos e rádios. Alguns grupos musicais surgiram nesse momento, com destaque à Gang 90 e Absurdetes, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Blitz. Em relação ao pop-rock nacional dos anos 80, sua apropriação do reggae, do disco, do soul, e de outras formas musicais diversas, contribuiu para vários movimentos musicais.

A variedade da produção musical aceita como „brasileira“ e atualmente inclui várias espécies de estilos originados fora do Brasil, como o rock, o reggae, o funk, o rap e o metal bem como novos híbridos resultantes do diálogo com as tradições brasileiras. Em muitos aspectos, a experiência tropicalista e suas reverberações ajudaram a criar as condições que possibilitaram a proliferação desses estilos híbridos (DUNN, 2009, p. 218).

Os tropicalistas também contribuíram significativamente para a dissolução das hierarquias culturais, produzindo música para o consumo de massa e desenvolveram uma proposta para a produção cultural híbrida. A música popular brasileira dos anos 90 foi marcada pela nacionalização de algumas práticas musicais de lugares distintos e pelo surgimento de novos híbridos, combinando gêneros de fontes nacionais e internacionais. Um bom exemplo dessa época seria o manguê beat, movimento que nasceu no Recife e combinava formas locais do baião, da embolada e do maracatu com elementos heavy metal, rock, rap, funk e reggae. A banda mais aclamada foi a Nação Zumbi, liderada por Chico Science.

Mais uma vez encontramos vestígios do cosmopolitismo estético na música popular brasileira. Nesse sentido, os especialistas e críticos consagram certos músicos de pop-rock como os grandes talentos cujos trabalhos registrados foram os pioneiros, inspiradores e inauguraram a nova e – de acordo com esta narrativa – emocionante era da música local/nacional, na qual os gêneros musicais brasileiros se apropriaram da cultura pop norte-americana.

Pop-rock, portanto, é o elemento-chave que pode ser melhor caracterizado como um processo cujo resultado final é o cosmopolitismo estético. Em outras palavras, ele serve para

corroborar a existência de negociações em relação aos modelos mundiais. Uma revisão das principais características do pop-rock, proposta por Regev, a respeito de uma variedade de casos nacionais, como o Brasil aqui analisado, demonstra até que ponto os campos nacionais da música popular são padronizados e moldados ao longo dos parâmetros da música pop-rock. A presença global da música pop-rock revela que se trata de um fenômeno cultural mundial, cujas várias “encarnações” locais e nacionais são segmentadas por semelhanças e, desse modo, uma realização de cosmopolitismo estético e/ou periférico.

#### 2.4 UM PERCURSO PELA MÚSICA BREGA BRASILEIRA

Se tomarmos como referência o universo da música brasileira, outras relações entre centro e periferia podem ser identificadas, refletindo o caráter dinâmico e relacional dessas categorias. O rock nacional e a MPB periféricos quando comparados à produção musical europeia e norte-americana, podem ser considerados no contexto local como hegemônicos, uma vez que são consumidos por uma ampla parcela da população e possuem legitimidade estética de acordo com a crítica. Nessa ótica, gêneros como o tecnobrega, o funk e o brega recifense ocupam posição periférica pela sua origem geográfica e social. Porém, ambas as sonoridades são marcadas por referências locais e globais, o que aponta as semelhanças entre a música brasileira.

No que se refere à música brega, ela foi excluída durante muito tempo da história sobre a música popular brasileira, no entanto, a produção desse gênero musical não parou e se destacou em todo o Brasil. Outros subgêneros do brega foram surgindo; estilos de produção, ritmos e aspectos culturais contribuíram de maneira fundamental para que o estilo se popularizasse em diversos contextos sociais e culturais. Nesse sentido, possivelmente a rejeição dos críticos e intelectuais, que antes criticavam tais produções, criou um ambiente fértil para o seguinte contraste: a música popular brega (feita para o “povão-massa”) e a música popular “cultura” (apreciada pela intelectualidade e pelos que não fazem parte da “massa”).

Há toda uma produção rica e diversificada na música brega, logo, discussões e reflexões sobre esse objeto tornam-se fundamentais para entender como práticas cosmopolitas o moldaram. Trata-se de um tipo de música romântica popular que sempre teve lugar marcante no cancioneiro popular brasileiro. O termo “música brega”<sup>10</sup> ganhou destaque em meados dos anos 1960, já próximo à ditadura militar. Durante a década de 1960, a música romântica de artistas oriundos

---

<sup>10</sup> A palavra “brega”, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo da década de 60 e 70 – período que compreende o universo desta pesquisa –, a expressão utilizada é ainda “cafona”, mesmo assim utilizamos ambas as expressões.

basicamente das classes mais populares passou a ser considerada cafona e deselegante, principalmente pela elite brasileira e críticos especializados da época. Isso foi especialmente reforçado pelas grandes transformações vivenciadas no país pela música popular massiva, em virtude do surgimento de inovações estilísticas no cenário musical que agradavam principalmente aos jovens do meio urbano.

De um lado, surgiu uma geração oriunda da classe média universitária e que se consolidaria, na década seguinte, sob a MPB. Do outro, os movimentos tropicalista – inspirados em correntes artísticas de vanguarda e na cultura pop nacional e estrangeira – e do Iê-iê-iê, que se apropriou do *Rock'N'Roll*, dando-lhe uma roupagem nacional, e transformou-se num grande fenômeno de comportamento e moda. Era justamente a Jovem Guarda que abriria caminho para novos artistas que desafiarão os padrões de bom gosto da classe média brasileira na década seguinte, já que alguns dos artistas que tiveram uma ligação com o movimento viriam a se tornar populares cantores “cafona” na década seguinte.

Quanto aos seus representantes, destacam-se os principais divulgadores do referido gênero: Odair José, Waldik Soriano, Orlando Dias (com seu estilo teatral), Silvinho, Carlos Alberto (com seu canto choroso), Cláudio de Barros e Evaldo Braga. Porém, foi em 1970 que ocorreu a diferenciação entre música romântica e música brega, pois outros gêneros também utilizavam características românticas, mas não necessariamente dialogavam com o estilo “cafona” popular que o brega proporcionava. Em 1980 a definição de música brega se complicou, pois a música sertaneja, os boleros românticos, entre outras sonoridades, foram rotulados de músicas bregas pela semelhança nas letras e pelo público consumidor. Dessa maneira, tornou-se ainda mais difícil definir o que era brega. No entanto, a partir dos anos 1990, muitos artistas passaram a se autonegociar bregas, como o pernambucano Reginaldo Rossi, posteriormente coroado o “Rei do brega”.

Segundo o jornalista e escritor Paulo Sérgio Araújo (2002), os artistas dessa época conseguiam mobilizar grandes públicos em shows e na venda de discos. O autor lembra que o fenômeno musical do brega tinha como referência gêneros da cultura hegemônica, como o pop-rock e outros, vale destacar que os ritmos latinos como o tango, o bolero, a cumbia foram incorporados também à música brega. De fato, ocorreu um cosmopolitismo diferenciado em relação aos outros gêneros musicais brasileiros, essa experimentação com outros estilos que não são hegemônicos. Por isso, a música brega define sua própria identidade híbrida, buscando referências entre diversos gêneros. Em texto para a “Revista de História”, Araújo (2008) lembra o seguinte:

Estes artistas conviveram com duras críticas a seus trabalhos mesmo depois de se tornarem celebridades. O enorme sucesso não evitou que fossem excluídos da

historiografia da música brasileira por décadas. Ouvido por muitos e desprezado por poucos, mas o brega voltou às páginas dos jornais<sup>11</sup>.

Segundo Fontanella (2005), a música brega é considerada pela elite como a maior das degradações da cultura popular devido à necessidade que a classe intelectual hegemônica tem de impor papéis culturais à sociedade. Para o autor, a classe intelectual hegemônica designa uma estética como “mau gosto”, porque que foge do padrão estabelecido pela hegemonia, isto é, uma tentativa de romper com os papéis e valores impostos. Assim, a estética “causa desconforto e instabilidade dentro do imaginário das representações idealizadas que sustentam a estética hegemônica” (FONTANELLA, 2005, p.107).

Na segunda metade dos anos setenta, uma nova vertente de cantores bregas surgiu com destaque. Era um estilo de roupagem mais moderna e não tanto romântica, bastante influenciado pela *disco music* e o pop dançante, com apropriações de danças e gestos sensuais. Esse novo momento do brega foi representado por artistas como Sidney Magal (“Sandra Rosa Madalena” e “O Meu Sangue Ferve por Você”), Beto Barbosa (“Adocica” e “Preta”), Rita Cadilac (“Bom para o Moral”) e Gretchen (“Melô do Piripipi” e “Conga La Conga”), conhecidos como ídolos fabricados (BARCINSKI, 2014). Enquanto isso, os artistas mais românticos, como Amado Batista, Giliard, Agepê e Carlos Alexandre, continuaram a fazer carreira por conta do seu apelo popular nas canções.

A paisagem sonora do início da década de 1990 esteve fortemente apoiada na veiculação de gêneros, unificando o termo brega, sobretudo no que concerne às tensões e censuras sexuais (TROTТА, 2008). De acordo com o autor, esta década foi importante para compreender os caminhos que a música popular massiva vinha seguindo. Muitos gêneros musicais do circuito brega foram surgindo e se apropriando das ferramentas disponíveis.

Casos como o do forró cearense, do brega do Pará e do reggae no Maranhão são exemplos de um mercado de música movido a novas tecnologias que têm efetivamente alterado o alcance do próprio mainstream da música (historicamente protagonizado pelos grandes conglomerados internacionais). Alijadas de uma legitimidade estética avalizada pela crítica musical, essas músicas agregam dezenas de milhares de pessoas semanalmente, utilizando uma estrutura empresarial que dialoga com as esferas consagradas de difusão musical, como o rádio, mas que têm seu alcance amplificado através de um inusitado conjunto de dispositivos comerciais, substancialmente diferentes dos empregados pelos chamados independentes. Pode-se pensar aqui em um conjunto de práticas musicais cuja enorme penetração comercial em algumas regiões configura não

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/gente-da-historia/o-brega-desconstruido>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

apenas um segmento lucrativo desse mercado independente, mas um novo mainstream do mercado musica (TROTТА, 2008, p. 2).

Ao ganhar legitimidade, tais gêneros manifestam um conjunto de posições e tomadas de posições pelos agentes de um determinado universo simbólico e profissional, negociando espaços privilegiados de prestígio e poder. Regev (2014) aponta para um mecanismo sociocultural de categorização e organização das formas de arte, gêneros e estilos de uma maneira que acentua, enfatiza e reforça as diferenças entre eles. Essa classificação funciona para dramatizar e demarcar fortemente distinções entre setores sociais ou agrupamentos de estilo de vida, cujas preferências de gosto estão associadas a determinadas formas culturais. Logo, Trotta (2008, p. 6) assevera que o mercado musical do brega tem como eixo central a festa, “predominantemente frequentada (sic) por jovens, que buscam nesse momento de entretenimento espaço para afirmar identidades, estabelecer encontros amorosos e sexuais, além de experimentarem certa alteração de consciência”.

Assim como é importante a presença do público em shows de rock e nas apresentações das divas pop, há uma adaptação desse cenário dentro do brega, do forró eletrônico, do funk e do tecnobrega. Ou seja, “noção da festa é central neste processo, uma vez que agrega não somente um evento no qual a experiência musical irá ocorrer, mas induz a uma certa ambiência afetiva compartilhada pelos presentes” (TROTТА, 2008, p. 7). Não é somente da cultura hegemônica que percebemos tais apropriações. Pensando na “Batalha do Passinho”, Sá (2012, p. 2) argumenta que:

Trata-se de um “desafio” entre jovens oriundos dos territórios do funk – favelas e periferias da cidade do Rio de Janeiro – que executam passos de dança complexos, misturando a coreografia do funk a outros gêneros tais como o frevo, o tango e/ou o passo moonwalk de Michael Jackson, dançados ao som de celulares; e gravados e editados de maneira amadora.

Cabe observar que essa reflexão insere-se num campo de interesse mais amplo. É necessário compreender as diretrizes que auxiliam na construção da expressão musical popular periférica, pois a partir desses trânsitos apostamos que esses gêneros musicais sejam exemplos para refletirmos sobre inúmeras questões, dentre elas as criativas apropriações tecnológicas e as inspirações na cultura pop. Ou seja, o surgimento e a institucionalização de gêneros nacionais que se apropriam de alguma forma do pop-rock, e que se incorporam a práticas discursivas e institucionais que estabelecem claramente o cosmopolitismo estético na cultura contemporânea.

## 2.5 UMA ARTICULAÇÃO ENTRE CONCEITOS

Quando pensamos no tecnobrega, no funk e no brega, por exemplo, devemos considerar necessariamente as demais direções que as mercadorias culturais podem tomar, principalmente no que se refere à celeridade das apropriações de produtos e processos de cosmopolitismo, hibridização e circularidade, além da absorção de bens simbólicos que distinguem os elementos culturais pós-modernos. Nesse viés, é plausível entender as interseções entre essas expressões musicais protagonizadas por atores das periferias urbanas, isso por conta de um conjunto de fatores culturais e sociais que demarcam essa nossa percepção, através de um longo processo de apropriação e cosmopolitismo estético.

Esses atores (bandas, artistas, músicos) são atraídos pela cultura pop *mainstream*, pela acessibilidade dessa cultura dentro da periferia, assim como pelas melhores condições de vida e autoestima – somados à tecnologia que começa a fazer parte do seu cotidiano. Tudo isso tende a reforçar que a cultura da periferia está se tornando cada vez mais independente, seja avaliando as mais diversas formas de manter contato com uma cultura de fora da periferia ou criando e se apropriando de uma gama de possibilidades de produção cultural, como é o caso da música – um dos elementos mais representativos dessa cultura periférica.

Nesse contexto, existem elementos básicos constitutivos para uma compreensão de música popular periférica. Frente à discussão aqui apresentada, entendemos que a noção de música popular periférica refere-se a gêneros: 1) originados em locais à margem dos centros urbanos, sejam eles geográficos e/ou sociais; 2) que resultam de uma determinada rede de relações sociais e de seus aspectos performativos (dança, comportamento, bebida etc.); 3) desenvolvidos, inicialmente, por grupos subalternos, podendo ou não ser apropriados pelas diversas classes sociais; 4) que apontam para um cosmopolitismo estético/periférico, que vai desde a apropriação de sonoridades distintas até a adoção de diferentes estratégias de circulação; 5) que se situam num entre-lugar, processando referências locais e globais, que se relacionam por meio de diálogos, tensões e disputas; e 6) caracterizando uma perifericidade relacional.

O questionamento sobre uma noção de música popular periférica é um artifício para nos ajudar a utilizar o termo a fim de não ultrapassarmos os limites que a própria expressão possui. Admitimos essa ideia de perifericidade por entender que todos esses aspectos que nos permitiram chegar a tal estrutura são reflexos e qualidades periféricas. Com isso, percebem-se alguns consensos e negociações que facilitam a compreensão de certos movimentos culturais.

### 3 “ELA TÁ NO AR”: A VISIBILIDADE DA PRODUÇÃO CULTURAL PERIFÉRICA

A visibilidade que essa música popular periférica vem adquirindo por meio da mídia especializada só confirma a nossa argumentação, ou seja, de que estamos num momento em que a cultura periférica apresenta-se como um espaço cosmopolita, de experiências culturais distintas e de representações simbólicas. A jornalista e analista de conteúdo do Saraiva Conteúdo, Sarah Correa (2012), reforça o quanto os gêneros musicais periféricos têm sido consumidos de forma crescente e em diversos lugares.

Se o eletromelody, o tecnobrega, o carimbo chamegado e tantos outros ritmos antes soavam distantes, hoje eles estão nas festas mais pop que atravessam o país. Mas esse trabalho vem sendo feito há décadas no Pará, caldeirão de sabores, de cores, de cheiros e de ritmos: brega, carimbó, guitarrada, música erudita, lambada. O caldo estava pronto há muito tempo, mas só agora parece que o Brasil está provando<sup>12</sup> (CORREA, 2012, ONLINE).

De fato, podemos reconhecer que a grande mídia tem se interessado por assuntos que dizem respeito à periferia, seja na crítica musical, nos programas televisivos de auditórios, entrevistas e até mesmo nas telenovelas discute-se o tema em suas particularidades. Isso ocorre, sobretudo, por perceber a aceitação de um público que se identifica com as questões culturais, identitárias e afetivas. Assim, essas ações são compreendidas como um dinâmico processo de criação e recriação das experiências, ao observar a relevância dos mediadores transculturais oriundos da periferia. O pesquisador e escritor Hermano Vianna, em sua trajetória como antropólogo e jornalista, no texto de apresentação do programa Central da Periferia<sup>13</sup>, reforça sobre o que estava sendo produzido culturalmente nas periferias brasileiras:

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. Antes, os políticos diziam: „vamos levar cultura para a favela“. Agora é diferente: a favela responde: „Qualé, mané! O que não falta aqui é cultura! Olha só o que o mundo tem a aprender com a gente!“ (VIANNA, 2006).

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/47742>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

<sup>13</sup> Central da Periferia foi um programa de variedades da Rede Globo criado pela apresentadora Regina Casé, pelo antropólogo Hermano Vianna e pelo diretor Guel Arraes e transmitido no primeiro sábado de cada mês, com uma hora de duração, no ano de 2006. No VIVA, canal de televisão por assinatura, brasileiro, que faz parte do grupo Globosat, ainda continua sendo exibido aos sábados à tarde.

É interessante notar que apesar de todo discurso pró-periférico de Vianna, ele desliza na mesma estratégia populista que se vale de “povo” como uma entidade que mesmo não materializada teria “voz própria” do tipo que a periferia se cansou de esperar. Em síntese, as músicas populares periféricas contemporâneas e as formações sociais ligadas a elas constituem um terreno fértil para a investigação acadêmica, especialmente para destacarmos problemas que até então pareciam insignificantes, como a afirmação de uma estética própria dessa produção. Essa visibilidade pontua muitas análises e diagnósticos sobre a cultura contemporânea e pode ser identificada mais claramente no conhecido discurso do senso comum sobre massificação.

Muito se fala sobre os processos mercadológicos do tecnobrega, principalmente em relação à produção do gênero que se iniciou em meados de 2002, em Belém do Pará. Passaram-se os anos após seu surgimento, e boa parte das pesquisas e trabalhos que tem o estilo musical como tema, observam que houve uma mudança na valorização do gênero simplesmente em virtude do seu processo de produção, circulação e distribuição, isto é, por mais que esses aspectos continuem relevantes dentro da dinâmica do estilo, a crítica especializada já está atenta, há algum tempo, não só a esses elementos, mas, também, ao modo como o gênero vem se tornando cada vez mais promissor no processo de valorização cultural e estética do tecnobrega.

O papel do crítico, do jornalista e do pesquisador para a música representa ainda uma visão positiva quando nos deparamos com o fato de que a aceitação de determinado artista implica diretamente o que é apresentado nas mídias designadas: jornais, blogs, sites, revistas, entre outros. Ao apontar, simultaneamente, a importância do crítico especializado e sua função acerca da influência sobre os consumidores de música, entende-se que seu trabalho contemporâneo esteja ligado não só à análise de uma determinada canção e qual o seu potencial para o mercado, mas, sim, como afirmam os professores e pesquisadores Jeder Janotti e Bruno Nogueira, à necessidade de se levar em consideração o entorno comunicacional:

Esse entorno engloba desde os artefatos que permitem a produção, gravação, reprodução e circulação da música, até seus aspectos sociais, ou seja, além de ouvir música, conversamos sobre predileções e desgostos musicais, afirmamos identidades e aferimos julgamentos de valor (JANOTTI; NOGUEIRA, 2010, p. 209).

Nesse sentido, busca-se compreender como julgamentos de valor, aspectos sociais e identitários, assim como predileções musicais podem construir reconhecimento de determinadas sonoridades. Para vislumbrar essa dinâmica, propõe-se entender o papel da crítica contemporânea e a construção de valor na música com o objetivo de contemplar toda a complexidade do seguimento comunicacional que envolve os produtos musicais. Com isso, espera-se contribuir para o

entendimento dos novos paradigmas e modos de legitimação das expressões musicais que estão em circulação, especialmente de estilos socialmente estigmatizados, que, por sua vez, estão alcançando novos espaços e sendo consumidos massivamente. Para compreender as discussões de gosto, que envolvem diferentes modos de acionar gosto e cosmopolitismo na música periférica brasileira atual, optou-se por construir um trajeto histórico que permite ao leitor situar-se mais adequadamente nas controvérsias de valoração que emergem no cenário atual.

### 3.1 ESTRATÉGIAS DE VALORAÇÃO NA MÚSICA POPULAR MASSIVA

Gosto, não gosto! Uma parcela considerável das conversas sobre música popular massiva chega a esse ponto da preferência, isso porque o gostar está relacionado a diversos fatores que influenciam as nossas escolhas musicais. A questão do valor na música começa a ser um dos debates mais árduos de se entender, pois sugere, além dos questionamentos teóricos, os afetivos, sociais e culturais. Janotti (2014, p. 33) argumenta que o “gosto está relacionado à circulação e às redes que os fazem emergir, aos artefatos técnicos e aos sujeitos que os acionam através de exercícios estilísticos e comparativos”. O valor no mundo da música também está interligado à capacidade de troca e circulação social e econômica, bem como aos acionamentos estéticos dessas circulações e das conexões entre mercado e poética, gosto e valor econômico (JANOTTI, 2014). Trata-se, então, do vínculo entre os sujeitos e os objetos técnicos como plataformas, ferramentas, os espaços e as práticas.

Dessa forma, falarem valor não implica simplesmente o fato de argumentar sua posição em relação a um artefato, dizer o que gosta e o que deixa de gostar; em outras palavras, não é o suficiente para compreender o real sentido de valor na canção. As discussões sobre valoração, para o pesquisador Simon Frith, em “Performing Rites: on the value of popular music”, estão associadas à razão, evidência, persuasão, ou seja, vão muito além de julgamentos de gostos. Logo, Frith reforça:

Mas se julgamentos de valor na cultura popular fazem seu próprio clamor para a objetividade, sua subjetividade não pode ser negada também – pelo menos, por referências banais a pessoas tendo seus próprios gostos e desgostos essencialmente irracionais, mas porque tal julgamento é feito também para nos dizer algo sobre quem os está fazendo (FRITH, 1998, p. 4)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> But if value judgments in popular culture make their own claims to objectivity (to being rooted, that is, in the quality of objects), their subjectivity can't be denied either – not, however, by banal reference to people having their own (essentially irrational) likes and dislikes, but because such judgments are taken to tell us something about the person making them.

O autor destaca, em seu texto, que a subjetividade é parte de um bloco maior em relação ao valor cultural de qualquer expressão artística. No caso da música, percebe-se a influência que outros gêneros estabelecem na construção de valor, para se configurar um gênero específico. Frith aponta que é necessário seguir certos contratos que se estabelecem na construção de uma sonoridade e num gênero: técnica, conteúdo, questões ideológicas e sociais, econômicas e, principalmente, culturais contribuem para sua construção. Destacamos, aqui, que essa hierarquia não precisa ser seguida nessa ordem ou que tenha todos esses aspectos, uns podem se sobressair mais que outros.

O autor também reforça que os atores da cena musical ajudam a materializar um gênero, sejam eles os produtores, os músicos, os arranjadores, os instrumentos utilizados, a performance do artista no palco, a indumentária e o timbre de voz, eles sempre representam um conjunto de elementos que se ligam a determinado estilo. No aspecto midiático, o material de divulgação para a imprensa, a escolha dos meios de comunicação que veiculam informações sobre o grupo, os programas que se apresentam na rádio e na TV, o videoclipe e como se dá a circulação do álbum (CD, DVD, internet, celular etc.) e quem são os críticos e onde circula esta informação são parte de um processo maior na consolidação de um gênero. Janotti (2006) reforça que essas valorações nem sempre estão conectadas diretamente a características apenas musicais:

As noções de rock e MPB, por exemplo, apontam também para aspectos sociológicos e ideológicos do campo da produção e consumo da música popular massiva. Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais, que são interdependentes dos aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do reconhecimento da música popular massiva, ou seja, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 6).

As afirmações apresentadas por Janotti são relevantes, pois mostram que os princípios pensados por Frith priorizam não apenas aspectos musicais, mas as experiências sociais para compartilhamento de um gênero. Os julgamentos estão organizados não só pela preferência de gosto, mas por articulações pré-definidas, isto é, outros “artifícios populares” (FRITH, 1998). Assim, leva-se em consideração que o fato de julgar depende de muitos outros mecanismos:

Para compreender os juízos de valor cultural, devemos olhar para os contextos sociais em que são feitos, as razões sociais, por isso que alguns aspectos de som ou espetáculo são valorizados em detrimento de outros; devemos entender os

tempos e os locais apropriados para expressar tais julgamentos e argumentar (FRITH, 1998, p. 22)<sup>15</sup>.

A forma como uma música toca e é compartilhada por fãs, músicos, produtores, críticos, e que consolida uma rotulação, envolve afetividades e reconhecimento de determinadas estratégias discursivas das canções. Compreende-se que é necessário pensar como determinada função é definida, qual o público alvo, por quais razões julgam-se certos gêneros musicais e como se atinge o valor de uma expressão artística ou cultural. Por isso, o autor citado acima argumenta que para julgar é preciso entender de que lugar se está falando. Diversos aspectos semelham-se nos mais diversos estilos, mas que são distintos em outros, como é o caso da banda Pet Shop Boys (citada por Frith), em que a banda conseguiu construir aspectos sonoros que nenhuma outra banda daquele período realizou, logo, mesmo esses aspectos pertencendo ao estilo, eles carregam traços próprios que devem ser relevantes para um juízo de valor.

Frith examina a questão dos juízos de valor da música e da função desses julgamentos em moldar a experiência de ouvir música popular massiva. Vale ressaltar que esse autor rejeita a noção generalizada de que as músicas consideradas de “qualidade” transcendem as músicas populares. Pelo contrário, de acordo com o presente autor, são elas que permitem uma estética de música popular e que estão cheias de aspectos valorativos. Como propõe o pesquisador:

O que estou sugerindo aqui é que as pessoas trazem questões similares à baixa e alta arte, seus prazeres e satisfações têm base em questões analíticas similares, maneiras similares de relacionar o que eles veem ou escutam com o que eles pensam e sentem. A diferença entre a alta e baixa emerge porque essas questões estão incorporadas em circunstâncias históricas e materiais diferentes, são, portanto enquadradas de formas diferentes, assim como as respostas estão relacionadas a diferentes situações sociais, diferentes padrões de sociabilidade e diferentes necessidades sociais (FRITH, 1998, p. 19)<sup>16</sup>.

Nesse sentido, os estudos dos gêneros mostram como eles são flexíveis e como um produto cultural pode pertencer a mais de um gênero (JANOTTI JÚNIOR, 2006), podendo, dessa maneira, alterar os julgamentos de valor, uma vez que cada estilo tem sua própria configuração cultural. Para Frith, o gosto musical implica convenções sonoras, de performance, de embalagem e de valores

---

<sup>15</sup> To understand cultural value judgments we must look at the social contexts in which they are made, are the social reasons why some aspects of a sound or spectacle are valued over others; we must understand the appropriate times and places in which to voice such judgments, to argue them.

<sup>16</sup> What I am suggesting here is that people bring similar question to high and low art, that their pleasures and satisfactions are rooted in similar analytical issues similar ways of relating what they see or hear to how they think and feel. The difference between high and low emerges because these question are embedded in different historical and material circumstances, and are therefore framed differently, and how the answers are related to different social situations, different patterns of sociability and different social needs .

incorporados à música, e o julgamento de valor pressupõe certa “autoridade” para saber o que é bom ou ruim, como a música é aceita pelos fãs, críticos e os demais músicos que têm conhecimento e experiência.

No caso da música popular periférica, a construção de valor, em boa parte, está atrelada a uma liberdade criativa, referente ao processo de produção e distribuição da canção. Os julgamentos estéticos são importantes para entender a prática da cultura popular. Dessa forma, o exercício do gosto e a própria discriminação estética são fundamentais e muito importantes para a música. Vale lembrar que não importa apenas ouvir, mas refletir e discutir sobre o que se está consumindo, sendo da ordem do julgamento estético e suas fragilidades. Janotti (2010, p. 1) salienta que “é importante lembrar que parte do prazer que gira em torno do consumo da música está relacionada ao tempo que gastamos comentando canções, compositores e intérpretes”.

De acordo com o pesquisador Lawrence Grossberg (2010), as ideias de valores estão contidas em todo modo de vida. No livro “Cultural Studies in the Future Tense”, o autor reforça que há uma série de domínios, tais como a ética ou uma estética, nos quais o valor supostamente marca presença para medir o grau de alguma qualidade. Dessa maneira, o pesquisador reitera que a cultura como valor refere-se aos princípios, normas ou qualidades que orientam a ação humana.

Deixa-me colocar a questão de valor em que, em termos mais amplos, afirmando em que “valor” é exibido em todo o espectro da vida humana. Considere as várias aparições da categoria de valor. Em primeiro lugar, o valor é uma questão de representações, seja em semiótica, se ele se refere a diferenças significativas, ou em matemática, onde esta o refere-se à especificação de uma variável. Em segundo lugar, obviamente, ele aparece na economia, onde o valor é, para citar Graeber “o grau em que os objetos são desejados” (GROSSBERG, 2010, p. 158)<sup>17</sup>.

Dando seguimento, Grossberg propõe que valor deve ser visto como uma expressão da vida, do poder de criação e cooperação, o que permite a certas práticas humanas produzir valoração das expressões culturais. Percebe-se que existem várias abordagens de valor, dependendo do interesse de quem comenta, então podemos, aqui, pensar nos produtos musicais, em como a construção de valor vem da ordem dos aspectos privilegiados e não negligenciados.

Sendo assim, determinados pontos fazem com que fãs, críticos, produtores e músicos reconheçam a valoração estética e cultural de certos gêneros musicais, a exemplo do tecnobrega,

---

<sup>17</sup> Let me now pose the question of value in that in a broader terms by asserting across that “value” appears across the entire spectrum of human life. Consider the various appearances of the category of value. First, value is a matter of representations, whether in semiotics, whether it refers to meaningful differences, or in mathematics, where it refers to the specification of a variable. Second, obviously, it appears in economics, where value is, to quote Graeber “the degree to which objects are desired”.

e que cultivem valores relacionados a este estilo, que vão seguir regras vinculadas à forma como um artista circula nos ambientes culturais e midiáticos em que a música é consumida (festivais, casas de shows, selos, redes sociais, programas de TV e rádio). Outro ponto seria o discurso de legitimidade, a produção e a ligação com uma cena musical. Enfim, essas práticas permitem reconhecer os valores que são inseridos em determinadas sonoridades.

É possível supor que as táticas mercadológicas da música também fomentam determinados valores estéticos e culturais. Nesse viés, o gênero é um dos principais mediadores dentro desta rede de mercado que se torna um facilitador na construção de gostos e valores que se relacionam às interações comunicacionais e aos processos de circulação de cada produto. Considerar padrões de escuta, de criatividade, de usos de tecnologia, de apropriações, pressupõe que exista uma diversidade de consumo musical e isso está diretamente ligado ao gênero, pois cada música é consumida em diferentes espaços e contextos e que se operam dentro do universo midiático do consumo. Assim, Janotti declara que

[o] sentido e o valor da música popular massiva são configurados através do encontro entre a canção e o ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como aos seus elementos semióticos (JANOTTI, 2006, p. 8).

Conforme o pesquisador, o valor pode ser estruturado com base no diálogo entre produto (música) e consumo (público), isso reflete a necessidade de compreender como ocorre esse encontro, saber quais as dinâmicas que aí funcionam. Esses Valores que circundam a experiência musical são reflexos do papel da crítica em relação à valoração dos produtos culturais. Quando o crítico realiza um julgamento de valor dentro da música popular massiva, alguns fãs dão mérito ao crítico ou veículo pela competência, conhecimento e experiência para dizer o que é bom (ou não) dentro de determinado gênero musical (FRITH, 1996).

A audiência é outro aspecto que compartilha valor na música popular massiva, claro que essa audiência está articulada à recepção do produto musical e à crítica a seu respeito, fortalecendo os critérios de autenticidade, um dos elementos fundamentais para valorar a música, mesmo sabendo dos aspectos cosmopolitas da música popular massiva. Logo, “é importante reconhecer que diálogos, apropriações e disputas sonoras também envolvem capacidade de reflexão sobre criatividade e mercado, valor cultural, valor estético e identidade” (JANOTTI, 2010). Todas estas valorações são comuns dentro dos gêneros musicais, especialmente por parte dos músicos, fãs e críticos que encontram uma forma de posicionar determinado artista dentro do processo comunicacional da música.

Nesse sentido, a música popular massiva permite a análise e a classificação das diferentes formas pelas quais a música pode evidenciar padrões de reconhecimento, além de expressar diferentes afetos. Vale ressaltar que Frith sugere a classificação dos gêneros de música por meio de suas funções ideológicas, pois, assim, estão sujeitas a julgamentos de valor e também à capacidade de subverter estruturas sociais, no intuito de compreender os critérios de legitimidade de cada gênero. Isso reforça o conjunto de símbolos que permitirá o julgamento de valor acerca de cada estilo musical.

Destaca-se que o valor dos bens culturais pode ser medido a partir do valor atribuído pelos grupos que os consomem – os fãs, os críticos, os músicos. Nessa perspectiva, se for através do consumo que a cultura contemporânea valoriza seus produtos, então deverá ser através do processo do consumo que o valor da cultura contemporânea será localizado. Por conseguinte, o “valor cultural é acessado de acordo com quantidades de verdade ou falsidade consciente; enquanto que questões estéticas e políticas estão subordinadas a necessidade de interpretação, em favor de uma ‘desmistificação’” (FRITH, 1998)<sup>18</sup>.

Nessa ordem, diversos elementos proporcionam formas diferenciadas de compartilhamento de valores, pois estarão em jogo padrões, comportamentos, regras e convenções diferentes. Pensando nisso, é “a partir deste reconhecimento que as redes de pertencimento e identidade são reforçadas através do compartilhamento dessa ‘cultura auditiva’ que expressa ideias, símbolos e valores que circundam a experiência musical” (TROTTA, 2008). Prontamente, cria-se um reconhecimento que possibilita determinadas experiências musicais, configurando-se em um processo de valoração e de estabelecimento de posições e estratégias para julgamentos.

O valor também depende da posição que o gênero passa a ocupar, ou seja, de qual maneira são elaboradas as estratégias de valoração dentro da música popular massiva, já que o gosto faz parte de uma organização social de padrões que definem o estilo de vida de cada pessoa, com base nas suas ações culturais, uma vez que gêneros pressupõem escutas atentas e dedicação nos processos de rotulação de um estilo musical.

Portanto, isso significa o surgimento de redes que se constituem em torno do debate constante sobre o que é qualidade musical e seu processo de reconhecimento. É por conta disso que certas práticas acabam por contribuir para o desenvolvimento dos meios de produção e circulação dos produtos midiáticos. Discutir sobre valor é identificar as redes às quais o gênero musical pertence, além das estratégias de gosto e como ocorre o reconhecimento de determinado estilo. Diante disso, Sá (2007, p. 2) destaca que como

---

<sup>18</sup> Cultural value is being accessed according to measures of true and false consciousness; aesthetic issues, the politics of excitement, say, or grace, are subordinated to the necessities of interpretation, to the call for “demystification”.

observou Simon Frith, um dos maiores prazeres da cultura pop é a discussão sobre valores. Conforme o autor: gosto se discute! A importância dos julgamentos de valor é essencial à experiência estética do pop e por isto passamos horas a fio discutindo porque uma banda é melhor do que outra.

Assim, o artista ou banda podem ser julgados a partir de determinadas valorações que levarão em consideração os aspectos que se mostrarem mais relevantes. Fica difícil, portanto, entender a noção de valor como um só caso a ser estudado, porém existem diversos mecanismos para se pensar o valor na cultura contemporânea, especificamente na música popular massiva. Janotti e Soares (2014, p. 7), acrescentam que:

Ultrapassando os aspectos duais que tradicionalmente estão conectados à ideia de valor, percebe-se então uma dinâmica articulada dos valores em torno da música que operam valor de uso (o que se faz com a música, como se coleciona artefatos musicais, agenciamentos afetivos), valor de troca (inter-relação com seu valor econômico e posicionamento histórico-social), valor cultural (identitário) e valor estético (conflitos e partilhas sensíveis). Desse modo, o reconhecimento ou desqualificação do valor de uma dança, do preço dos discos, da performatividade de um gênero musical, dos aspectos afetivos e econômicos de uma apresentação de música, bem como a circulação gratuita de música e os modos de escuta compõem essa dinâmica valorativa do universo musical.

Diante disso, a produção de sentido da música popular massiva envolve estratégias que ultrapassam os aspectos imanentes e constituem valor. Enfim, existem diversas abordagens sobre valor e cada uma possui perspectivas diferentes que irão apontar determinados caminhos. Para compreender melhor a importância do julgamento feito pela crítica em relação ao reconhecimento de determinados gêneros musicais, artistas etc., a intenção é refletir sobre os processos que tornam a crítica relevante para que sejam realizados os julgamentos acerca do valor na música popular massiva.

### 3.2 O PAPEL DA CRÍTICA MUSICAL

Muito se fala sobre funções, limites e importância da crítica na cultura contemporânea, sobretudo no momento em que parte da sociedade se confronta com suas manifestações artísticas, cujas características não se enquadram, em relação os valores de grupos sociais hegemônicos, em seus critérios de avaliação. Considerando que não existe homogeneidade social, fica evidente que esses confrontos são mais triviais do que se possa imaginar e, quando ocorrem, expõem características interessantes em relação às posturas postas em jogo, isso parte tanto de quem critica quanto de

quem é criticado, assim como de quem aprecia o objeto que recebe a crítica quanto daqueles que não o apreciam. Podemos dizer, portanto, que tais diálogos se revelam ricos para a análise, principalmente por apresentarem valores simbólicos e as posições sociais que estão em jogo.

A crítica sempre teve um papel fundamental na orientação do público sobre uma obra, sobretudo quando se trata de aspectos culturais. Estamos sempre recorrendo a uma segunda opinião, seja quando pretendemos fazer a leitura de um livro, escutar uma música, assistir a um filme. Em boa parte, recorremos à crítica para compreender ou criar uma visão acerca do tema que a obra em si representa. O crítico literário britânico Terry Eagleton, um dos mais importantes representantes dos estudos sobre teoria e crítica literária, argumenta que a crítica literária passou a considerar a literatura como artefato capaz de aperfeiçoar a consciência crítica do leitor sobre a realidade do mundo e da obra. Eagleton reitera que

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 1997, p. 12).

Dessa forma, o caráter literário decorre das diferenças entre os tipos de discurso e compreensão de quem observa, portanto a crítica depende da forma como o leitor/crítico lê a obra e não da natureza da afinidade com a leitura. Por isso é que críticos, professores, pesquisadores ou jornalistas são encarregados de preservar, ampliar, desenvolver, defender e incitar as questões sobre o valor de uma obra. Ao discutirem a crítica de forma geral e, mais especificamente, a de televisão, Gislene Silva e Rosana Soares (2013) observam três aspectos básicos:

(1) da autoridade, direito e liberdade para criticar; (2) dos parâmetros de como se operar a valoração da qualidade do objeto que está sob apreciação; e (3) da finalidade última de qualquer crítica, que deseja, extrapolando o esforço de compreensão, promover alguma ação de transformação do mundo ao redor (2013, p. 2).

Por conseguinte, as questões apresentadas acima têm respostas complexas, como as autoras mesmo identificam, pois cada aspecto desse leva a outros desdobramentos. Mesmo sabendo que as três questões estão interligadas, o que nos chama a atenção é a que se refere aos parâmetros que guiam a valoração de um objeto dentro da produção cultural midiática, isto é, a construção de valor que a crítica possibilita.

Salientamos essa parte, pois, em certa medida, é ela que aciona o julgamento de valor e por mais que se discutam os métodos, a intenção é a de eles serem demarcados pelos críticos que estudam e conhecem o objeto alvo da análise crítica. A priori, tais argumentos parecem claros e objetivos, uma vez que é possível criticar quando se conhece a natureza daquilo que é criticado. No entanto, essa relação de poder sobre um determinado objeto necessita que se destaquem os critérios e quais graus de valoração podem ser aplicados a eles e como se definem suas formas de fruição.

Segundo Nogueira (2013), a trajetória da crítica no contexto brasileiro apresenta algumas etapas fundamentais. A primeira delas, cujo auge ocorreu na década de 40, foi marcada pela relação entre crítica midiática e acadêmica. Nesse período, era comum a figura do jornalista-escritor, como Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda, Otto Maria Carpeaux e Mário de Andrade, que publicava ensaios em periódicos, misturando reportagem e enciclopedismo. Nessa fase, destacamos o trabalho de José Ramos Tinhorão, autor de diversos livros sobre a história da Música Popular Brasileira e colunista de vários periódicos a partir da década de 50. Tinhorão envolveu-se várias vezes em polêmicas, principalmente ao se posicionar contra movimentos como a bossa nova e o tropicalismo, os quais considerava uma afronta à pureza das raízes populares da música nacional. Dessa forma, podemos reconhecer que o crítico, talvez, tenha sido a grande exceção, com sua peculiaridade marxista, mas que já incluía uma valorização de classes subalternas à música periférica dita popular, de raiz, como o samba.

Outro marco importante teve início na segunda metade dos anos 80. Nesse período, o mercado editorial reforçou a presença de revistas especializadas, que falavam tanto para um público consumidor específico, caso da “Bizz”, voltada para a música pop, quanto especificamente para músicos, como a revista “Guitar Player” e a revista “Somtrês”. Mesmo atendendo a um nicho específico de consumo, o artista retratado nas revistas também servia de pauta para os cadernos diários, muitas vezes até em relação de causalidade direta com os jornais diários, buscando nas revistas fontes para seu conteúdo. São nomes característicos desse período Tarik de Souza, Ana Maria Baiana, Jamari França, José Teles e Jotabê Medeiros.

Voltando a discussão do ponto anterior, sobre a centralidade do conceito de valor na crítica, de acordo com Marcondes Filho (2002), incumbe-se à crítica a discussão a respeito do que se define por “teoria do valor cultural”. Além da criação de critérios mínimos para a apreciação dos produtos culturais midiáticos, isto é, “sob o risco de, não o fazendo, ter de se submeter aos critérios do mercado [...] ou ter de abrir mão dos critérios e conformar-se em aceitar indistintamente qualquer produto” (2002, p.20). No que concerne à música, a crítica está em um lugar de privilégio, pois, em alguns casos, o reconhecimento só é possível quando esse público especialista se debruça sobre sua importância na cultura. Ou seja, diversos fãs ou consumidores de música

esperam ansiosamente pela resenha feita do disco lançado, justamente pela credibilidade concedida à obra pelo crítico-jornalista.

Da mesma forma, os músicos aguardam o retorno dessa crítica para saber se a mídia aceitou seu novo trabalho e quais pontos da produção do disco mais se destacaram. Assim, Janotti e Nogueira (2010, p. 2) argumentam que “a crítica musical é uma forma de comunicação híbrida que procura aliar à descrição verbal da música aos posicionamentos sociais e distintivos que os gêneros e as expressões musicais possibilitam aos consumidores de música”.

Quando o mercado passa a ser o principal balizador do valor dos bens culturais, há uma preocupação com o papel do crítico. Os objetivos mercadológicos, com certeza, não representam a única preocupação; porém não há como negar sua presença e o peso de suas instâncias como forças de consagração dos produtos culturais midiáticos, proporcionando a criação de padrões de gosto e consumo na cultura contemporânea. É nesse contexto que o mercado define boa parte do que se vê, ouve ou lê, já que é por meio dele que temos acesso a livros, programas de TV, sites, canções, filmes etc. Vale destacar que ele não é o único a definir o que consumimos ou como esses produtos devem ser valorizados. Primeiramente, o mercado não trabalha sozinho, ele é flexível, dinâmico e descentralizado, sempre procurando caminhos para otimizar seu consumo. Por fim, mas não menos importante, a sociedade é quem faz as negociações simbólicas, assim cabe a ela aceitar ou recusar os interesses da cultura hegemônica, é ela que posiciona os produtos midiáticos. O pesquisador José Luiz Braga argumenta sobre isso da seguinte forma:

A crítica sobre os produtos midiáticos e os dispositivos sociais são elementos mais visíveis dos processos de circulação, assim como “produtos e programas” são a face visível dos processos de produção, e os usos concretos (escolhas, zapping, “leitura”, “audiência”, acolhimento, resistência, fruição, “edição”...) são face mais visível dos processos de recebimento. Assim, se os examinarmos em busca de perceber suas lógicas ao fazer circular reações sociais sobre os processos e produtos midiáticos, podemos ampliar nossa compreensão sobre o sistema interacional e, indiretamente, sobre os processos midiáticos em geral (BRAGA, 2006, p. 37).

Os produtos midiáticos em circulação na sociedade são frequentemente referidos como materiais em torno dos quais se desenvolve uma interação midiático-social. Braga discute uma série de expressões difusas de análise dos produtos midiáticos. Para situar seu objeto, o autor debate sobre os conceitos que abrangem as práticas de crítica das mídias e suas dinâmicas, partindo das duas formas mais conhecidas e que demarcam a natureza da atividade: a acadêmica e a jornalística. Assim, ele aponta dois requisitos que fundamentam os processos considerados críticos: “a) é crítico porque tensiona processos e produtos midiáticos, gerando dinâmicas de mudança; b) é

crítico porque exerce um trabalho analítico- interpretativo, gerando esclarecimento e percepção ampliada” (BRAGA, 2006, p. 46).

Como se analisa, a noção de crítica da cultura midiática envolve análise e compreensão de processos de construção dos produtos das mídias, de compreensão de seus significados, das dinâmicas de produção de sentido e das formas de consumo e recepção. Braga se refere aos processos críticos como ações analíticas sobre métodos e produtos midiáticos que, de maneira tensiva, resultam em:

crítica interpretativa, ou em controle de desvios e equívocos midiáticos, em aperfeiçoamentos qualitativos, na defesa de valores sociais, em aprendizagem e em socialização competentes, na fruição qualificada em termos reflexivos ou estéticos, em informação de retorno, redirecionadora de produtos, em percepções qualificadas (BRAGA, 2006, p. 46).

Nesse sentido, como podemos pensar os valores, as qualidades e os desvios quando a crítica recai sobre um produto midiático como música popular massiva? Nesse ponto, nos voltamos para um produto bastante peculiar na cultura midiática: a música. Referimo-nos, aqui, à música popular periférica, cuja criação se fundamenta não somente nas opções estéticas de um artista, mas também nas condições técnicas de gravação, reprodução e distribuição e nas dinâmicas de consumo e fruição construídas pela sociedade nas suas relações com as mídias. Essa mesma música vem sendo tocada nas emissoras de rádio, frequentando trilhas de telenovelas, e sendo consumida nas redes sociais, em plataformas de *streaming*, *you tube*, em tocadores digitais portáteis e os clipes e vídeos divulgados na internet, sem contar com as muitas outras situações de consumo dentro da cultura midiática.

Podemos então compreender que a crítica valoriza o artista, uma vez que o posiciona dentro da mídia e possibilita que o mesmo seja apresentado ao público. Cumpre salientar que a crítica não subsidia sozinha a visibilidade de um artista, pois isso depende de um trabalho maior, que vai desde a produção do disco, da canção, até a performance entre outros elementos que o colaboram. Contudo, é notório que dentro da cultura midiática a produção de sentido é relacionada com base em discussões acerca de seu trabalho. O tecnobrega vivencia esse momento, afinal grande parte dos críticos, jornalistas e os demais especialistas vêm contribuindo para que esse gênero seja reconhecido não só pela forma econômica em que o estilo se consagrou, mas por uma questão cultural e artística, ressaltando, assim, que o trabalho desses profissionais é proporcionar o conhecimento do que está sendo produzido e reforçar os motivos pelos quais alguns artistas merecem destaque por suas obras e outros não, imprimindo questões que justificam o posicionamento desse grupo na mídia.

Dentro dessa perspectiva, como sugere o sociólogo e semiólogo argentino Eliseu Verón, sobre o contrato de leitura:

O conceito de contrato de leitura implica que o discurso de um suporte de imprensa seja um espaço imaginário onde percursos múltiplos são propostos ao leitor; em uma paisagem, de alguma forma, na qual o leitor pode escolher seu caminho com mais ou menos liberdade, onde há zonas nas quais ele corre o risco de se perder ou, ao contrário, que são perfeitamente sinalizadas (VERÓN, 2004, p. 216).

Ainda que tal conceito seja mais aplicado ao jornalismo, principalmente à imprensa escrita, podem-se relacionar as ideias apresentadas pelo autor sobre a leitura com o trabalho do crítico. No que se refere a essa prática, é necessário compreender as relações que intercalam os críticos do público, isto é, deve-se observar se estamos retratando uma leitura que é feita com vários sentidos: culturais, sociais e políticos e se essas leituras servirão de referência para um público consumidor de música. Logo, cabe salientar que não podemos determinar se todo trabalho realizado pela crítica se limita ao reconhecimento de valor estético da música, mas, sim, que podem nos ajudar a identificar onde estão esses aspectos que fazem dessa tarefa uma proposta interessante e que mereça destaque na sua produção cultural.

De forma geral, os critérios usados em crítica de música popular massiva giram em torno de valores musicais que buscam legitimar determinadas manifestações e menosprezar outras, ou seja, seleciona-se ou se descarta determinados produtos culturais. Porém, no caso da música, essa legitimação ocorre, normalmente, a partir de valores provenientes da música “clássica”, ou do rock – gênero que tensiona valores estéticos e poéticos, um reconhecimento do rock dentro da academia e dentro do jornalismo cultural. Tais valores não são o fruto da expressão musical em si, mas estão presentes no sistema sociocultural de produção e consumo dessas práticas artísticas. Trotta (2011) relembra que os valores não estão inscritos na música apenas internamente. A recepção desse produto cultural está vinculada a setores sociais que legitimam a música e a si próprios por meio da escuta, construindo a ideia simbólica do “bom gosto”. Algumas expressões se solidificaram em processos históricos, culturais e estéticos, a exemplo do pop-rock, e mostram como os processos hegemônicos são reflexos da legitimidade musical.

Com base nessa perspectiva, salientamos que tanto o veículo midiático quanto o crítico possuem certa influência na recepção de um álbum, no entanto, pensando na música popular periférica, existem controvérsias por parte do público quando um produto desse cenário é apresentado em um site de referência para certos consumidores da cena independente. Por exemplo, quando foi publicada no *Scream & Yell* uma resenha do CD de Anitta – cantora de funk criada na periferia do Rio de Janeiro que alcançou sucesso massivo ao unir o gênero carioca e a

música pop norte-americana – criou-se um debate no espaço dos comentários entre os leitores e o editor do site sobre a necessidade de se analisar um disco de funk. Inclusive, um dos leitores disse que não duvidava de que o site produziria “resenhas de CDs de Luan Santana, Naldo, Gustavo Lima, Gaby Amarantos e outras porcarias”. O jornalista e crítico musical Bruno Capelas<sup>19</sup> comentou sobre o trabalho de Anitta:

Você já ouviu essa antes: com cara de menina brincalhona, corpo malhado e atitude entre o sacana e o girl power, uma garota sai do subúrbio do Rio direto para as paradas de sucesso, apoiada em letras provocativas e funks suavizados. Em 2002, a descrição explicaria como o Brasil inteiro ficou ba-ban-do com a loira (falsa) Kelly Key. Onze anos depois, a história se repete com Larissa Machado, que, após cirurgias plásticas, shows com o Furacão 2000 e a adoção de um pseudônimo virou Anitta, “a nova sensação do pop nacional”. Duvida? Então discuta com as 50 milhões de visualizações da canção “Show das Poderosas” no YouTube. Misto de palavra de ordem e futrica feminina de salão de beleza embalada em um arranjo potente, a faixa foi alavancada por um clipe em p&b a la Beyoncé, uma coreografia que valoriza o corpo da cantora e é o carro-chefe de sua estreia em álbum (CAPELAS, 2013, ONLINE).

Essa resenha é um bom exemplo para mostrar como ainda existe certa resistência, seja por parte dos leitores ou de alguns jornalistas, em analisar o valor das expressões musicais periféricas. Outra coisa interessante é que a resenha do disco de Anitta dividiu espaço com as resenhas dos álbuns do Vanguard e do Neilton, duas bandas de *folk/indie* rock, gêneros de matriz norte-americana que já são mais próximos de uma percepção de qualidade musical, quando pensamos na proposta de Regev (2014). A crítica do rock destaca, além do debate sobre o teor artístico, as rotulações decorrentes dos processos de cosmopolitização da arte, a posição do artista no campo cultural e dos símbolos culturais, políticos e econômicos.

Cabe ao crítico estar atento para o perfil do público ao qual dirige suas críticas, em relação ao artista/banda. Assim, dois fatores são importantes: o primeiro é firmar um compromisso com a arte da música, valores estéticos, na sua visão. Essa tarefa vai ser construída pelo crítico, através de uma adequada base de conhecimento da obra musical. O segundo fator é o compromisso com os leitores (ou espectadores, ou ouvintes), informando-os, apontando os elementos essenciais que cada produto apresenta. Segundo o dicionário musical Grove:

Qualquer julgamento crítico tem probabilidades de incluir um elemento subjetivo, e é parte da tarefa do crítico deixar claro quais não são, dando assim ao leitor algum espaço para formar suas próprias opiniões ou, pelo menos para estabelecer limites dos quais seu gosto e seu julgamento possam se circunscrever (GROVE, 1994, p. 236).

<sup>19</sup> Jornalista do site ScreamYell. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2013/09/13/>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

Diante disso, os críticos musicais têm que estabelecer suas credibilidades para seus leitores; suas críticas revelam seus padrões, suas individualidades. Frith (1998) considera que o efeito de uma crítica pode ter alguma influência direta nas vendas de álbuns de artistas, reforçando que na década de 60 houve um modelo de crítica musical a partir do pop-rock, ou seja, “o rock ‘n’ roll como antítese da preocupação de seus leitores em relação ao excelente gosto e honestidade musical” (FRITH, 1998, p. 166). A revista de música mais antiga de que se tem notícia, *Melody Maker*, sempre fez críticas a grupos de Jazz, no entanto, foram os Beatles a primeira banda de rock a ganhar espaço nas páginas da revista. Logo, a crítica teve um papel fundamental, sendo mediadora entre o mundo dos fãs e o mundo da música pop.

Pensando na contemporaneidade, Trotta (2011) apresenta algumas características estéticas no campo musical que norteiam os valores musicais e conseqüentemente a crítica. Vale ressaltar que destacaremos três, pois são de interesse para a discussão aqui proposta. A primeira seria a prática da escuta, ou melhor, a função da performance, seja para tocar um instrumento ou para demonstrar postura socialmente aceita na escuta de uma obra musical. A segunda característica vincula-se à noção de qualidade sonora, os instrumentos usados para elaboração da canção. Por fim, o autor realça a marca da autoria, o caráter individual de criação da obra musical. Claro, que o pesquisador refere-se a questões mais estéticas, mas que a princípio contribuíram para que críticos legitimassem certos gêneros musicais.

A rigor, crítica musical quase sempre indica os parâmetros de análise e estabelece seus critérios de avaliação dentro do cenário de legitimação da música, a exemplo do pop-rock para a cultura contemporânea. Esses parâmetros e critérios de avaliação são utilizados independentemente do que esteja sob análise – há uma tendência em levar em consideração esses valores legitimadores comprometidos com a música hegemônica. Apenas para ilustrar, é comum definir a “maior qualidade” do rock frente a outros gêneros, pois ele é avaliado normalmente por critérios de valores estabelecidos no campo da música, em especial pelos parâmetros harmônicos, estéticos e poéticos. Janotti (2003) analisa o rock como fenômeno de mídia, buscando contextualizar o próprio gênero em relação aos veículos de comunicação. Assim, é preciso observar cada produto, suas transformações e adaptações para estabelecer critérios de análise mais coerentes e eficazes com o gênero em questão, ao invés de determinar parâmetros de legitimação distantes, claro está que é preciso reconhecer que existem semelhanças e diferenças.

### 3.3 CRÍTICA DE MÚSICA NA INTERNET

A evolução da internet como meio de difusão de informações modificou ainda mais esse cenário da crítica musical. As convergências dos veículos impressos para o online, no Brasil, dataram do final da década de 1990 (PALÁCIOS, 2000). Nesse mesmo período, surgiram diversos portais, e aqui no Brasil o Universo OnLine (UOL) foi um dos primeiros portais de comunicação que aos poucos se tornou um considerável monopólio de conteúdo, em seguida muitos outros sites e portais começaram a surgir (LEMOS, 2000; MACHADO, 2000).

A constante e rápida inovação da internet para a comunicação foi dando espaço para que o jornalismo fosse feito cada vez mais para esse tipo de suporte, rápido e interativo. Das transposições de conteúdos do jornal impresso para os sites, surgiu a exploração e convergência de diversas ferramentas, de novas linguagens e de novas rotinas produtivas da informação, espaços como o “comentário” foram essenciais para que ocorresse uma maior interação entre jornalista e leitor.

Em relação à crítica na internet, Braga (2006) expõe que é possível, portanto, confirmar a premissa de que quanto mais desenvolvidos sejam os dispositivos críticos, mais provavelmente eles se voltam para uma análise de produtos específicos. A crítica jornalística – aquela que circula na internet – se caracteriza como um texto híbrido de análise e informações, elaborado por um profissional especializado na área de crítica musical e vinculado ao presente (PIZA, 2003; BRAGA, 2006). No caso do jornalismo cultural, fica evidente que no ambiente virtual a crítica musical ganha mais espaço, “provas disso são a quantidade de endereços culturais surgidos na internet, inclusive no Brasil” (PIZA, 2003, p. 67).

Cabe, aqui, reforçar que com o advento dos blogs, muitos endereços nem sempre são mantidos e assinados por jornalistas, pois fãs e público em geral também começaram a utilizar essa ferramenta. Ressaltamos, portanto que não entraremos nessa discussão, pois o que nos prende a atenção são os trabalhos divulgados em sites e portais sob a assinatura de críticos especializados e jornalistas. E, assim, interpretar estruturas e processos que ao mesmo tempo fornecem bases, vocabulário para que os leitores interpretem os produtos com os quais se defrontam.

Para demonstrar essa mudança no cenário da crítica musical na internet, em 2004, o site americano *Pitchfork*<sup>20</sup> publicou uma resenha positiva sobre o álbum de estreia da então desconhecida banda canadense The Arcade Fire. Os críticos deram a nota 9.7 (numa escala de 0 a 10), essa nota foi importante para a banda, pois, em sua maioria, as avaliações de álbuns com nota superior

---

<sup>20</sup> Um guia essencial para a música independente. Tem publicação diária e online, com sede em Chicago, o conteúdo do site está ligado à crítica e comentários musicais, notícias sobre música e entrevistas com artistas.

<sup>21</sup> É uma palavra-chave (relevante) ou termo associado a uma informação.

a 8.0 ganham mais evidência, logo posicionou o grupo como um dos maiores destaques daquele ano. Nogueira (2013, p. 59) afirma que

Por sua vez, trazer essa atividade para o suporte da internet já demanda uma observação mais detalhada ao ofício do jornalismo. O jornalismo musical online – e a crítica que está inserida em suas atividades – pode ser encontrado em portais corporativos como UOL e G1, nos sites dos próprios jornais e revistas impressos, sites independentes de corporações e grupos de mídia, além de, como já citado, sites amadores de fácil acesso, como é o caso dos blogs. Sendo esta sequência, também, gradativa da audiência em geral desses veículos.

Dessa forma, além de apresentar uma questão de modo interativo, basicamente a diferença entre crítica no jornalismo impresso e na internet tem a ver com quem a faz e onde se publica. Em maior ou menor grau, ambos os ambientes têm como objetivo a apreciação, a interpretação, a avaliação e a recriação de uma obra, como a música. Outra premissa que podemos adotar é a de que um sistema de interações sociais sobre a mídia estimula a experiência e a capacidade do usuário de relacioná-lo com os produtos fornecidos pelo veículo. Esse fluxo depende ainda dos vários dispositivos que a internet possibilita, como os espaços para comentários, para avaliações e notas, o emprego de *tags*<sup>21</sup> para agregar conteúdos relacionados à banda, entre outros. Enfim, na internet os textos têm um caráter não linear, composto de hiperlinks e multimídia, por conta das ferramentas das plataformas digitais.

O crítico e jornalista de cultura do Sistema Jornal do Commercio – repórter do caderno C (cultura), AD Luna, escreveu, em 2011, uma matéria sobre o papel do crítico musical na atualidade<sup>22</sup>. No texto, os profissionais repensam a profissão com o advento das novas mídias, alguns acham que a profissão vem perdendo cada vez mais espaço e credibilidade, enquanto outros consideram que a crítica cumpre sua função de apresentar ao público a variedade de produtos que se lança. O crítico musical e também músico e produtor Alex Antunes (2011) aponta que a atividade “perdeu completamente a credibilidade na última década, junto a outros filtros da indústria musical, como as gravadoras e canais tradicionais de divulgação”. Porém, na mesma matéria, Janotti (2011) relembra que “em tempos de proliferação de bens musicais, o crítico ainda funciona como um filtro, alguém que nos permite navegar em meio à tempestade de lançamentos musicais”.

O jornalista e crítico Pedro Alexandre Sanches, que já teve passagens pela Folha de S. Paulo, Carta Capital, portal Ig, além de colaborações com as revistas Trip, Bravo, Cult, Caros Amigos e Fórum, acredita que a crítica funciona melhor como ferramenta de compreensão da realidade, de

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2011/10/05/criticos-musicais-avaliam-seu-papel-na-atualidade-17962.php>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

análise e de compartilhamento coletivo de pensamento. Ele também acredita que “é mais legal saber como a música influencia e é influenciada pelo mundo em que está mergulhada do que entender de música. Este tempo de redes sociais virtuais é excelente pra tirar os críticos do castelo, da torre, do isolamento da crítica solitária ou feita pra [sic] influenciar a cabeça do criticado”. Esses pontos de vista servem para entendermos que, em geral, os espaços de circulação da crítica ampliaram-se exponencialmente na contemporaneidade.

Além disso, na internet, sites e blogs de música mantêm sua relação tanto com a crítica tradicional quanto com o que percebemos ser uma nova crítica. Nesse âmbito, percebemos o crescimento de comunidades musicais presentes em redes sociais. Uma característica dos blogs de música (ressaltamos aqui aqueles com mais acessos e credibilidade, através de repostas e maior interação com o público) é o fato de que uma parcela desses blogs é composta por jornalistas que já tinham um trabalho consolidado na imprensa tradicional. Podemos exemplificar com os blogs Trabalho Sujo (Alexandre Matias) e Popload (Lúcio Ribeiro). Para fortalecer nosso argumento, recorreremos a um exemplo que demonstra essa flexibilidade dos blogs:

Gostaríamos também de chamar atenção para o caráter multimídia das críticas publicadas na internet. Elas exploram outras linguagens além do texto. É extremamente comum que o texto venha acompanhado de *plug-ins* de vídeo e áudio para podermos ver e ouvir além de somente ler e, claro, de links para o site oficial do artista, para lojas onde podemos comprar o disco ou o mp3 do artista em questão (NERCOLINI; WALTENBERG, 2011, p. 238).

Com as críticas na internet temos outras experiências, escutamos a música enquanto lemos. Se antes tínhamos que ir até uma loja para comprar o disco do artista, hoje encontramos links de sites de vendas e até mesmo de downloads, e tudo isso vem acoplado diretamente à crítica, pelo menos em sua maioria. Logo, os blogs possuem ferramentas de publicação, compartilhando não só a crítica como também a música resenhada e até mesmo o videoclipe.

Na medida em que o público se apropria dessa prática, em seu contrato de leitura, torna-se mais evidente que a crítica online tenta manter certa objetividade para que um comentário crítico seja válido e sua opinião acerca da expressão musical seja aceita, baseado em nosso próprio julgamento. A crítica na internet parece possibilitar esses dois posicionamentos, ao mesmo tempo em que apresenta uma crítica musical jornalística, também se utiliza da informalidade e da liberdade que as plataformas digitais proporcionam. Estamos nos aproximando de uma crítica musical mais informativa e opinativa e nos distanciando do modelo tradicional.

Dessa maneira, discutir a respeito da crítica musical que se faz na e para a internet demanda não só uma aproximação das lógicas de comunicação existentes, mas também uma reflexão sobre as

características da comunicação no cenário contemporâneo e suas respectivas ferramentas. Toda essa discussão nos interessa como ponto de partida para a aproximação e compreensão das lógicas que se complementam e dialogam na cultura contemporânea.

Ao assumir essa perspectiva, teremos como ponto de partida o formato da crítica e da construção de valor tal qual argumentamos neste capítulo, a fim de entender as interferências das linhas que compõem a música popular periférica, discussão feita no primeiro capítulo. Considerando que para viabilizar nossos esforços necessitamos compreender o gênero musical tecnobrega, discutindo a construção de valoração estética do estilo, com base nas críticas sobre os trabalhos de Gaby Amarantos e Gang do Eletro, refletiremos no próximo capítulo sobre algumas características que servirão para pontuar a produção, expor juízos de valor e argumentos que justifiquem nosso estudo.

#### 4 A LEGITIMAÇÃO DO TECNOBREGA PARAENSE

A grande maioria dos trabalhos ainda tem caráter externo, isto é, interpretam pelo viés sociológico ou antropológico, tratando a periferia como uma tribo exótica ou um mundo à parte. Mas, estamos vivendo um momento histórico, no qual a periferia é o centro das atenções, e isto começa a mudar (HOLLANDA, 2013, ONLINE)<sup>22</sup>.

De acordo com a visão da pesquisadora e professora Heloísa Buarque de Hollanda, apresentada no trecho destacado acima, é importante que os trabalhos acadêmicos sobre as manifestações culturais da periferia, além de analisar o caráter social e antropológico, abordem o viés estético desses fenômenos. A música brasileira apresenta uma pluralidade de ritmos, estilos e propostas estéticas, resultado de um longo percurso de misturas e influências. A contestação do rap paulistano, o gingado do samba carioca, a distorção das guitarras do sul e o sertanejo do centro-oeste são exemplos dessa diversidade musical existente no país. Constantemente, as diferentes sonoridades regionais ganham repercussão nacional e conquistam os ouvidos de uma ampla parcela dos brasileiros. Em geral, isso acontece graças a estratégias de visibilidade midiática adotadas pelas gravadoras ou por artistas e bandas. Até aqui, tecemos considerações, de um lado sobre o papel da crítica e a construção de valor legitimadores da música e, de outro, sobre a necessidade de se pensar sobre os parâmetros específicos que caracterizam a música popular periférica.

Em Belém do Pará, um dos principais elementos desse fenômeno musical são as aparelhagens do tecnobrega que colocam até 15 mil pessoas para dançarem na pista, gravam CDs com as músicas tocadas no baile e vendem por um preço bem popular na saída da festa. Essa agilidade na produção e distribuição tornou os artistas de tecnobrega conhecidos em todo o Brasil e no mundo, com música em trilha sonora de novela e presença em grandes premiações musicais. Essa música já invadiu o Brasil inteiro, mas as festas de aparelhagens ainda são uma experiência exclusiva do estado do Pará. Por conta da imensa estrutura, quantidade de luzes e localização em áreas mais distantes da cidade, as maiores aparelhagens (Tupinambá, Rubi, Super Pop, Ciclone e o Príncipe Negro) podem ser comparadas às *raves* de música eletrônica.

As aparelhagens existem em Belém desde os anos 1950. Surgiram na Jamaica, como *soundsystem*, e foram responsáveis pela popularização do reggae. No Maranhão, chamadas de radiolas, são essenciais nas festas de reggae e simples na forma. Em Belém fazem as festas de tecnobrega e são rebuscadas criações visuais. Normalmente, vão das 22 às 4 da madrugada. A aparelhagem começa a tocar depois da banda, por volta da 1 hora. Os ingressos, em geral, custam até R\$ 25. A frequência é majoritariamente popular. E o ambiente lota (COSTA, 2012, p. 15).

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/fora-do-canone/>>. Acesso em: 07 set. 2014.

Dentro desse contexto, vale destacar que as festas e shows das aparelhagens são em sua maioria restritos aos bairros da periferia de Belém. No entanto, nos últimos anos, apesar dessa delimitação histórica e geográfica, é possível afirmar que as aparelhagens conseguem atrair um público considerável de diversas partes da cidade, além de turistas interessados em conhecer a cultura local.

Para se ter uma idéia [*sic*] da importância das cabines de controle para a simbologia das aparelhagens, elas são chamadas de Altar Sonoro no caso da Tupinambá; Nave do Som é a da Rubi; Águia de Fogo, da Super Pop; e Duplo Cyber Comando, da Ciclone. A cabine e os efeitos visuais que cada uma delas pode exibir não só distinguem o “tamanho” das aparelhagens, mas também diferenciam as “grandes” aparelhagens entre si, conferindo especificidade a cada equipamento de som. Além de terem nomes, as cabines são sempre associadas a uma idéia [*sic*] de divindade (“altar”) ou de grande poder de alcance (“nave” e “águia”) (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 64).

Mesmo sabendo da importância das aparelhagens para a consolidação desse gênero musical, a difusão dos artistas desse estilo contribui de maneira fundamental para a consolidação e o reconhecimento do tecnobrega. As aparelhagens de Belém se apresentam tal qual como no Rio e em São Paulo dos anos 70 e 80 quando as equipes de som badalavam as noites dos finais de semana dos jovens. Na década de 2000, as aparelhagens paraenses se posicionaram como as empresas com os equipamentos mais profissionais de luz e som do país, sendo Belém do Pará a capital brasileira com mais metros quadrados de telões de LED<sup>23</sup>. A grande movimentação de dinheiro nesses eventos criou uma competição entre as equipes de som pelo equipamento mais moderno, que chamasse mais atenção. Outra importante característica da aparelhagem é o palco em que fica o DJ, onde sempre se faz alusão a naves espaciais modernas, com *lasers*, brilhos e cores fortes, desse modo a cabine dos DJs é uma atração à parte na Aparelhagem (Fig. 1).

---

<sup>23</sup> Informações disponíveis no site Overmundo: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-tecnobrega-o-que-e-isso>>.

Figura 1 - Aparelhagens em Belém, DJ no centro da nave



Fonte: Google imagens.

O equipamento tem um sistema adaptado para dois notebooks, uma controladora e uma mesa de áudio de estúdio com controle de iluminação, 32 caixas de som de frequências graves, 32 caixas de som de frequências médias e 16 placas de LED. As aparelhagens médias têm menor disponibilidade de recursos financeiros para a renovação constante de equipamentos e seus DJs não possuem tanta fama. Sua estrutura física não conta com grandes equipamentos tecnológicos de efeito visual ou sonoro. Um dos principais expoentes do gênero é Gabriela Amaral dos Santos, a Gaby Amarantos. Nascida e criada na periferia de Belém, mais especificamente no bairro do Jurunas<sup>24</sup>, a artista vem de uma família de sambistas e desde pequena já cantava e dançava nas rodas de samba realizadas em casa.

Em 2002, Gaby Amarantos formou a banda Tecno Show. À frente do grupo, ela sugeriu introduzir no ritmo brega tradicional *riffs* acelerados de guitarra e batidas eletrônicas. Assim, a banda aderiu ao ritmo tecnobrega, lançou seu primeiro CD e começou a ganhar destaque apresentando-se em programas locais de televisão. O grupo lançou ainda um DVD ao vivo gravado em casas de shows tradicionais de Belém. Em 2010, Gaby decidiu deixar a banda e se dedicar à carreira solo. No mesmo ano, participou do *Recbeat*, festival de música alternativa que acontece durante o carnaval de Recife, apresentando a canção “Tô Solteira”, uma versão em português da música “Single Ladies”, da cantora norte-americana Beyoncé. Com figurino idêntico ao da artista pop, Gaby Amarantos ficou conhecida como a Beyoncé do Pará e teve a visibilidade do seu trabalho ampliada. Em 20 de abril de 2012, lançou pela gravadora Som Livre seu primeiro álbum solo intitulado “Treme”. O disco, dirigido por Carlos Eduardo Miranda e produzido por Luiz Félix Robatto, conta com a participação especial da cantora mineira Fernanda Takai – artista já reconhecida pela crítica por conta do seu trabalho com o pop-rock nacional. Além disso, o álbum apresenta composições da própria Gaby e dos músicos Zé Cafafinho, Ronaldo Silva, Felipe Cordeiro,

<sup>24</sup> É um dos bairros mais populosos da capital paraense. Está localizado na zona sul de Belém, considerado um dos bairros mais periféricos por concentrar um grande índice de violência e de pobreza.

Dona Onete, Joe Benassi, Maderito, Veloso Dias, Alípio Martins, Thalma de Freitas e Iara Rennó – reforçando assim, a pluralidade cultural do disco. Na esfera da produção musical, essa pluralidade ganha *status*, por meio de escolhas estéticas que amalgamam numa mesma música sonoridades legitimadas localmente e um espírito cosmopolita com experiências culturais globais.

“Treme” foi considerado pela revista Rolling Stone um dos 100 álbuns mais aguardados de 2012. Trata-se de uma das maiores e mais importantes revistas de entretenimento do mundo. A música é a principal linha editorial, a publicação aborda comportamento, entretenimento, moda, consumo, tecnologia e crítica sociopolítica. No Brasil, o título chegou em 2006 com uma tiragem de 100 mil exemplares mensais, distribuídos em todo o território nacional. A Rolling Stone Brasil firmou-se como uma das principais referências editoriais do país, conquistando importantes prêmios no mercado editorial. Nesse contexto é que percebemos o papel relevante da crítica para o reconhecimento do artista, já que boa parte da visibilidade que é dada ao seu trabalho parte dessa apresentação feita pela mídia especializada. O jornalista José Flávio Júnior (2012, ONLINE)<sup>25</sup>, da revista Rolling Stone, comenta o primeiro trabalho solo de Gaby, ressaltando a relevância do tecnobrega para a cultura contemporânea:

Ninguém sabe precisar o que acontecerá com o mundo em dezembro. Mas a segunda questão mais intrigante de 2012 começa a ser respondida com o lançamento do aguardado Treme, estreia solo oficial de Gaby Amarantos. Teria finalmente chegado a hora da cantora paraense de 33 anos arrebatador geral com seu som baseado em tecnobrega e outros ritmos locais? As 14 faixas do álbum permitem uma previsão otimista. No mínimo, teremos mais alguns meses com diversão garantida aqui no planetinha.

Além da expectativa pelo álbum, outros veículos de comunicação destacaram a qualidade musical do gênero. No dia 30 de outubro de 2012, em São Paulo, ocorreu o “8º Prêmio BRAVO! Bradesco Prime de Cultura”. A revista finalizou sua circulação em 2013, sua linha editorial seguia a agenda cultural brasileira, seja no teatro e na dança, seja na literatura, no cinema, nas artes visuais e na música. Era uma revista acessível, que oferecia aos leitores um *mix* de reportagens, entrevistas, críticas e pequenos ensaios. Em cada edição, apresentava uma gama variada de assuntos. A festa de premiação realizada pela revista, em homenagem ao centenário do cantor pernambucano Luiz Gonzaga, revelou os vencedores das 11 categorias. Um júri composto por artistas, críticos e jornalistas escolheu os vencedores em diversas categorias, dentre as quais “Treme” conquistou o prêmio de Melhor CD Popular. Tal reconhecimento demonstra uma mudança no processo de legitimação do tecnobrega. Se, em um primeiro momento, a valorização em torno do gênero era

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/guia/cd/treme/>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

construída apenas com base em seu modelo de negócio inovador e suas implicações econômicas, a premiação do júri especializado demarca uma busca pelo reconhecimento também do valor estético dessa expressão musical. De acordo com a revista Bravo!<sup>26</sup>:

O álbum de estreia da cantora é emblemático por apresentar a música urbana paraense para o mundo. Com direção artística de Carlos Eduardo Miranda, Treme é muito bem acabado, relevante e possui sonoridade internacional. Isso tudo sem abdicar dos ritmos regionais, sendo o tecnobrega o mais constante. Gaby é ótima cantora e, além de versátil, possui um timbre belíssimo, que deve marcar a MPB deste século (2012, ONLINE).

Entretanto, não podemos obliterar o fato de que mesmo reconhecendo o valor estético das produções periféricas a revista Bravo criou uma categoria específica para premiar gêneros como: pagode, sertanejo e o próprio tecnobrega. De maneira geral, os julgamentos sobre as questões valorativas marcam o campo da música popular e ajudam a compreendê-la na condição de produto cultural. Frith (1998) argumenta que “nestas construções, afinal, estão envolvidas a própria ideia de fazer juízos estéticos, de ser discriminatório, exercendo o gosto em primeiro lugar”<sup>27</sup>. Acreditamos que as considerações apresentadas pela mídia especializada podem contribuir para o fortalecimento do gênero dentro do cenário musical e instigar outros consumidores a conhecer o estilo, estabelecer afetos com a música e consumi-la.

Dentro dessa trajetória de visibilidade do tecnobrega no cenário nacional, a banda paraense Gang do Eletro também se destaca. O grupo, que iniciou os trabalhos em 2008, a princípio era um duo formado por Waldo Squash nas bases e Marcos Maderito no vocal. Com a entrada posterior de William Love e Keila Gentil, ambos nos vocais, a Gang do Eletro foi lançada no cenário musical brasileiro.

Maderito é o responsável pela composição de grandes sucessos do tecnobrega. Sua carreira como compositor de músicas para as equipes de aparelhagens na capital paraense permitiu a ele conhecer grande parcela dos músicos e DJs do estado, entre eles o DJ Waldo Squash. Aos 15 anos, com o incentivo do pai, proprietário de uma pequena aparelhagem, Waldo começou a inserir as bases eletrônicas em canções regionais e também a compor músicas para artistas do tecnobrega. Foi por meio de uma dessas composições que conheceu o Maderito e em 2012 resolveram formar uma banda.

Logo no início, os dois perceberam a necessidade de integrar novos parceiros musicais.

<sup>26</sup> A lista de vencedores está disponível no link: <<http://bravonline.abril.com.br/premio-bravo/2012/vencedores>>.

<sup>27</sup> These constructs, after all, are implicated in the very idea of making aesthetic judgments, being discriminating, exercising taste in the first place.

Willian Love, por sua vez, acumulou uma enorme experiência musical no universo das festas de aparelhagens e quando foi convidado para compor a Gang do Eletro, se tornando um dos membros da banda, e já chegou trazendo consigo várias ideias e composições. Com timbre forte e potente, Keila Gentil é considerada uma das revelações do tecnobrega e, antes de fazer parte da banda, já cantava em outros grupos do gênero. Entretanto, somente após o convite de Waldo e Maderito a cantora tornou-se nacionalmente conhecida. Com apenas dois anos de estrada, a Gang do Eletro é uma novidade no cenário musical brasileiro, principalmente por ser uma banda que veio do Norte do Brasil e por conta de diversos elementos artísticos e sonoros ganhou espaço também no panorama da música internacional.

Percebe-se que, na conjuntura atual, o tecnobrega vem sendo consumido por um público cada vez maior e mais heterogêneo, recebendo críticas positivas, o que demonstra seu prestígio na cultura contemporânea. O papel da crítica no reconhecimento desse gênero musical nos possibilita entender como tais práticas discursivas contribuem para dar visibilidade, construir determinados juízos de valor e, de certa maneira, cooperar na ampliação do público e no consumo da música.

Dessa forma, com base em elementos recorrentes encontrados nas críticas e articulados com as reflexões apresentadas ao longo da dissertação, foram estabelecidas quatro categorias que podem contribuir para a compreensão do processo de valoração do gênero paraense na crítica musical: Matrizes Culturais (referências da cultura popular e alusões da cultura pop); Performances (vocal e corporal); Espaços de Circulação e, por fim, Premiações.

Dando prosseguimento, a primeira categoria, Matrizes Culturais, destaca como o tecnobrega articula referências tanto da cultura popular (expressão utilizada no contexto deste trabalho em alusão às manifestações folclóricas e tradicionais) quanto da cultura pop. Em relação a este último, destacamos que seu uso está direcionado à lógica midiática. Diante disso, Soares (2013, p. 2) argumenta que:

Atribuimos cultura pop, ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante.

A música deverá ser analisada como um fenômeno social, que está sujeito a um desenvolvimento cultural, social e político, cuja observação terá de ser sempre situada e contextualizada, assim como deverá ser identificada a importância do papel da crítica para a

consolidação do tecnobrega, especialmente no reconhecimento do seu valor estético. A intenção é situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem os trânsitos interculturais, cosmopolitismos, a partir das críticas que retratam esses elementos no tecnobrega. Nesse sentido, nosso intuito é identificar essas demarcações e diálogos da cultura local e global dentro desse gênero musical, a fim de apontar de modo aprofundado algumas diretrizes a respeito das contradições e dos acionamentos de valoração e afirmação do gênero musical denominado tecnobrega.

#### 4.1 MATRIZES CULTURAIS

O tecnobrega é um gênero que se apropria de uma ampla variedade de estilos musicais, da cultura local até da música pop globalizada. A mistura é o reflexo de processos híbridos que a cultura paraense absorveu ao longo dos anos e que promoveram uma crescente e efervescente cena musical no Pará. Os artistas de maior destaque, revelações do norte do país, sempre estiveram ligados à tradicional MPB e, muitas vezes, deixaram de lado singularidades da cultura musical de seu estado. O programa *Globo Universidades*, da Rede Globo, reforça bem essa situação:

Fazia tempo que o segundo maior estado do Brasil não exportava nada de novo até a explosão do tecnobrega e da Banda Calypso no país na virada do Século 21. Do Pará os brasileiros só conheciam a MPB de Fafá de Belém, Jane Duboc e Leila Pinheiro. Lançadas entre as décadas de 70 e 80, as talentosas cantoras nunca chegaram a representar verdadeiramente a música paraense, que se caracteriza não só pelas aparelhagens gigantes das festas eletrônicas como também pela guitarrada e por ritmos como o carimbó (2014, ONLINE).

Pode-se então argumentar que os elementos expressivos que as diferentes culturas utilizam para mostrar suas singularidades culturais estão muito próximos uns dos outros. Embora existam diferenças e particularidades, também é notória a presença de instrumentos e processos de produção que expressam características semelhantes. Dessa maneira, os cruzamentos que ocorrem na música brasileira reforçam que “todo gênero se consolida a partir de misturas e hibridismos e que os vasos comunicantes e vetores estão sempre trabalhando a partir de fusões” (SÁ, 2014, p. 35).

Logo, o som produzido pelos artistas do tecnobrega, a exemplo de Gaby Amarantos e Gang do eletro, é fruto de diversas influências e resultou na construção de um novo gênero, que levou parte da cultura musical da região norte para outras localidades. O jornalista do site *Pará Música*, Eielton Amador, reitera como o disco de lançamento da Gaby, “Treme”, é carregado em misturas

de ritmos populares da cultura local e repleto de arranjos e instrumentos que consolidam para o público um imaginário do Pará:

“Chuva”, de Thalma de Freitas e Iara Rennó, é um dos potenciais hits do disco e pode ser cantada tranquilamente no carnaval baiano ao lado de Ivete Sangalo. A diversidade é a principal característica do disco: tem axé, merengue, carimbó e tecnobrega. “Ela tá beba doida”, “Galera da Lage” e “Faz o T” trazem claramente o ritmo paraense, mas em andamento médio comparado aos das aparelhagens. Mas muitas músicas trazem os efeitos e as marcas do tecnobrega aplicados a outros ritmos, como nas canções mais calientes. É o caso de “Merengue Latino”, de Ronaldo Silva, e “Pimenta com Sal”, de Eliakin Rufino, gravada primeiramente por Lucinha Bastos e aqui com participação inimaginável de Fernanda Takai. “Eira”, “Vem me amar”, de Alípio Martins, “Ex Mai Love” e “Gemendo” trazem mais fortemente esse felling tecnobrega apesar de respirarem outros ritmos. É um recurso que dá um colorido diferente às canções. “Ela tá no ar”, em parceria com Felipe Cordeiro, e “Coração está em pedaços”, de Zezé Di Camargo, são boas canções que ganharam contornos bonitos nessa linguagem (2012, ONLINE)<sup>28</sup>.

É importante notar que ao acionar capitais simbólicos de outras esferas da produção musical atual, como Fernanda Takai e Zezé de Camargo, além de alteração do andamento e da sonoridade que caracterizam as festas de aparelhagem, o disco aciona o cosmopolitismo como uma forma de circulação de maneira mais ampla, agenciando públicos diferenciados e mais amplos, em uma tentativa de circular tanto no circuito musical de nicho, bem como nos espaços de alta audibilidade, como as trilhas das telenovelas globais.

Elementos semelhantes são identificados nos trabalhos da banda Gang do Eletro. Seu primeiro álbum também é dotado de ritmos locais de Belém, explorando a cultura popular da região e configurando o tecnobrega como um gênero que absorve influências. Nesse sentido, vale recorrer à proposta de Janotti Jr. (2005), que destaca a instabilidade dos gêneros musicais, apontando para as disputas simbólicas em torno de suas delimitações. Assim, os gêneros seriam formas híbridas, conformadas com base nas relações estabelecidas entre elementos textuais, sonoros, sociológicos e ideológicos. A fim de enfatizar nossa postura, destacamos o que o jornalista e crítico cultural da revista *Veja*, Sérgio Martins (2013, ONLINE)<sup>29</sup>, afirma em relação ao fato de Belém ser uma cidade efervescente em termos musicais:

Por um lado, possui a riqueza de seus ritmos regionais, expressos na dança folclórica do carimbó e na festa do boi-bumbá. Por outro, tem a capacidade de exportar talentos tão diversos quanto Fafá de Belém, uma das vozes mais famosas da MPB, quanto o talentoso grupo de heavy metal Madame Saatan. A Gang do Eletro é mais uma das „exportações“ de Belém, vem se firmando como um dos

<sup>28</sup> Disponível em:<<http://www.paramusica.com.br/pagina/lancamentodetalhe/ID/866> .>. Acesso em: 08 set. 2014.

<sup>29</sup> Disponível em:<<http://veja.abril.com.br/musica/gang-do-eletro.shtml>>. Acesso em: 08 set. 2014.

expoentes do eletromelody, uma mistura da música brega do Pará com ritmos como dance, cumbia, carimbó e reggaeton a sintetizadores e teclados eletrônicos.

Nesse sentido, compreende-se o que Regev (2014) propõe como um cosmopolitismo estético, já que práticas como as destacadas acima explicam os processos de constituição das expressões musicais. Esse autor afirma que “a formação permanente de uma cultura global, como uma entidade complexa e interligada, em que todos os grupos sociais compartilham amplo terreno comum em suas percepções estéticas, formas, práticas expressivas e culturais” (2014, p. 3)<sup>30</sup> é reflexo de um cosmopolitismo estético. É importante perceber que há uma contradição no próprio modo como a crítica procura estabelecer a circularidade e a singularidade do Pará, pois ao mesmo tempo em que aciona a ideia de Belém do Pará como uma espécie de cartão postal musical para os mais desavisados, é nesse mesmo cenário que gêneros desterritorializados como o heavy metal e a dance music são agenciados para destacar esse “cosmopolitismo musical”.

Em primeiro lugar, fica claro que a música eletrônica constitui-se por uma pluralidade de cenas locais, descentralizadas, que não têm como referência somente o eixo de consumo da zona sul do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Assim sendo, torna-se necessário considerar o funk como expressão da música eletrônica feita em território nacional, tão relevante culturalmente quanto a cena clubber paulistana, por exemplo – referência primeira dos amantes da cultura eletrônica no Brasil. Mais do que isto, trata-se talvez de um gênero dentro da eletrônica, que se tem afinidades com o electro ou antes disto com o Miami Bass ou a música proto-eletrônica de ícones como Kraftwerk ou Afrika Baambata, criou suas próprias regras econômicas, semióticas, técnicas e formais, podendo então ser chamado, como reivindica Marlboro, de música eletrônica popular brasileira (SÁ, 2007, p. 15).

Assim como o funk, o tecnobrega paraense se enquadra nessa proposta organizada por Sá, cabe lembrar ao leitor que se trata de um gênero musical autônomo e distinto. Conforme fora discutido antes, destacado por Sá (2007), o funk carioca é a música eletrônica que surgiu dos bailes das favelas e periferias da cidade do Rio de Janeiro, conseqüentemente o tecnobrega se originou das aparelhagens da periferia de Belém e mantém estreita conexão com seus territórios de origem, ainda que o gênero esteja atravessado por um intenso movimento dos fluxos musicais globais, ou seja, “seu material sonoro é constituído por colagens sonoras realizadas a partir de referências da música eletrônica e pop dos últimos 40 anos” (SÁ, 2014, p. 30). A pesquisadora ainda argumenta que ambos os gêneros são músicas para dançar, produzidas em estúdios caseiros, a partir da utilização de bateria eletrônica e sampler, tendo como marca sonora os sons graves acentuados

---

<sup>30</sup> No original: “The ongoing formation, in late modernity, of world culture as one complexly interconnected entity, in which social groupings of all types around the globe growingly share wide common grounds in their aesthetic perceptions, expressive forms, and cultural practices”.

pelas caixas de som (SÁ, 2014). O tecnobrega é um gênero musical que se apropria do Miami Bass e da música eletrônica, que possuem certo valor estético – mesclado com a cultura tradicional local do Pará, ou seja, os aspectos performáticos e presenciais da experiência musical de Belém, tais como o carimbó e novas modas de dançar nas aparelhagens, a exemplo do “treme”<sup>31</sup>.

Dessa forma, podemos pensar expressões da música popular periférica, como o funk e o tecnobrega, como multiterritorialidades, pois elas acionam ao mesmo tempo o local e o global. Mas aqui temos que tomar alguns cuidados, já que reconhecer esse caráter múltiplo como uma das características marcantes do tecnobrega não significa dizer que essas multiterritorialidades são acionadas do mesmo modo que usam estratégias similares ou mesmo de diferentes músicas e canções que transitam em torno do tecnobrega.

A cultura local é representativa no processo de desenvolvimento de determinada localidade. Logo, os hibridismos recorrentes no tecnobrega, suas diferentes matrizes culturais, revelam que o gênero é resultado de uma dinâmica cosmopolita. Diante disso, esta primeira aposta de que o estilo musical tecnobrega se apropria de sua cultura local torna-se clara, fundando-se nas críticas apresentadas sobre os trabalhos de Gaby Amarantos e da Gang do Eletro, pois ambos os artistas mesclam em suas sonoridades elementos que configuram a regionalidade do norte do Pará, como o carimbó, o calipso, o merengue – ritmos e danças que surgiram em países latinos, como Porto Rico, Haiti, Venezuela, Colômbia e logo foram integrados na cultura paraense. A cumbia, música típica da Colômbia, o reggaeton, sonoridade bastante popular na Costa Rica, e o kaseko, expressão musical do Suriname, também se popularizaram na região norte do Brasil, sofreram algumas misturas com outros ritmos e também influenciaram a cultura de Belém, em especial o tecnobrega.

A articulação entre o tecnobrega e a cultura pop é outro ponto que encontramos dentro da crítica especializada. Percebe-se que as expressões musicais, ligadas a este gênero, são desenvolvidas em torno da produção de elementos que ancoram as dinâmicas e as imposições da cultura pop. Nesse contexto, percebemos que as práticas cosmopolitas neste estilo musical se apropriam do pop-rock, criando parâmetros para que sejam percebidas as semelhanças com suas influências culturais.

Logo no início da carreira, Gaby Amarantos recebeu o apelido de Beyoncé do Pará, isso por conta dos agudos, da indumentária e de sua performance no palco. Vale ressaltar que não é só no Brasil que a comparam com a artista pop americana. O jornalista do jornal Britânico The Guardian, Paul Lester (2012)<sup>32</sup>, ressalta como Gaby é uma estrela brasileira e que se fosse um

<sup>31</sup> Dança que surgiu nas aparelhagens de Belém, os movimentos do ombro e da cabeça são essenciais para que se possa dançar o “treme”.

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://www.theguardian.com/music/2012/feb/16/new-band-gaby-amarantos>>. Acesso em: 06 set. 2014.

fã adolescente de música pop “queria ter um cartaz da Gaby Amarantos em sua parede”<sup>33</sup>. Ele ainda acrescenta que:

Pode ser inverno fora, parafraseando Barry White<sup>34</sup>, mas no Brasil é carnaval. E a nova rainha do carnaval, da música que é estridente e ousada, colorida, vistosa e tudo o que é o expansivo e brasileiro, é Gaby Amarantos. Você precisa de um par de óculos de sol só de olhar para o seu website. Eles estão chamando-a de Beyoncé da Amazônia [...]. A música dela soa, ao menos para os nossos ouvidos não treinados, como um mashup de ritmos dos anos 90: Euro rave, moombahton, cumbia, e o tipo de eletropop hispânico que escutamos em discotecas nos feriados quando ficamos bêbados com coquetéis baratos. Como Gloria Estefan com botões de techno ligados – ou melhor, Glozzer numa disputa com Technotronic. No Brasil, o gênero tem nome próprio – “tecnobrega” – que literalmente traduzido corresponde a “techno-naff”, e é uma versão eletrônica moderna do tipo de música brega que tem sido famosa no norte do Brasil desde os anos 70. Nossa espiã no Rio nos contou isso. Ela também confirmou como o tecnobrega é totalmente estúpido no Brasil onde hipsters geralmente escutam o verdadeiro techno ou house. Apenas agora, após anos nas margens culturais – mas comercialmente popular – está sendo introduzida aos tipos de classe-média. Existe um EP de música eletrônica-amazônica pelo aclamado selo brasileiro Mais Um Disco, e Gilles Peterson está espalhado por este pobre baile funk como uma violenta assadura brasileira. No que diz respeito a Amarantos, ela desconhece qualquer noção sobre ser cool. Ela está muito ocupada usando suas fantasias extravagantes e fazendo a dança de Single Ladies vestida como uma Labelle do século XXI que tomou um ácido. “O que estamos fazendo é mostrar ao Brasil uma nova maneira de ser brega”, ela diz, espalhando as suas penas e as de todos os outros, “uma maneira que é moderna, divertida e grátis. Aqui não existem camisetas básicas, jeans ou All Stars. Aqui existem sempre saltos altos, glitter e glamour. Chegue na festa, suba na mesa, pegue um balde de cerveja e se jogue nas vibrações do sistema de som – é outro universo”. “Lady quem? Todo mundo aplaude Lady gaga”, ela acrescenta. “Mas em Belém pessoas descem de discos voadores há muito tempo”. Outro prego no caixão da ideia de que a música alternativa lança os mais loucos artistas<sup>35</sup> (LESTER, 2012, ONLINE).

<sup>33</sup> No original: If I was a teenage pop fan growing up in Brazil now I'd definitely want posters of Gaby Amarantos on my wall.

<sup>34</sup> Era um cantor norte-americano.

<sup>35</sup> No original: It may be winter outside, to paraphrase Barry White, but in Brazil it's carnival. And the new queen of carnival, of music that is brassy and brash, colourful, gaudy and whatever are the Brazilian equivalent of chavvy and bling, is Gaby Amarantos. You need a pair of sunglasses just to look at her website. They're calling her the Amazonian Beyoncé. [...] Her music sounds, to our untrained ears anyway, like a mashup of 90s Euro rave, moombahton, cumbia, and the kind of Hispanic electro-pop you hear in discos on holiday when you're out of your mind on budget cocktails. Like Gloria Estefan with techno knobs on – or rather, Glozzer in a clinch with Technotronic. In Brazil, it has its own genre name – “tecnobrega” – which literally translates as “techno-naff”, and is a modern electronic version of the sort of tacky romantic music that has been big in the north of Brazil since the 70s. Our spy in Rio told us this. She also confirmed how utterly uncool tecnobrega is in Brazil where hipsters generally listen to “proper” techno or house. Only now finally, after years on the cultural margins – but in the commercial mainstream – it's being pushed to middle-class media types. There's an EP of electronic-Amazonian music by acclaimed new Brazilian label Mais Um Disco, and Gilles Peterson is all over this low-rent baile funk like a particularly virulent Brazilian rash.

As for Amarantos, she's oblivious to any notions of cool. She's too busy wearing her outrageous costumes and doing the Single Ladies dance dressed like a 21st-century Labelle on acid. “What we're doing is showing Brazil a new way of being brega”, she says, ruffling her, and everyone else's, feathers, “a way that is modern,

Podemos então pensar no que Regev (2014) propõe sobre a globalização cultural e a difusão mundial de produtos, artefatos e atividades determinadas pelo trabalho criativo e que contêm significados simbólicos. Assim o autor argumenta que

alguns dos produtos culturais criados desta forma em países não ocidentais fluem para países metropolitanos, e são saudados como verdadeiras, ainda que “exóticas”, expressões da cultura contemporânea, e, por vezes, exercem alguma influência e inspiração nos artistas ocidentais. Ao todo, o funcionamento deste circuito eleva cultura mundial para uma condição em que suas unidades subdiferentes, tanto quanto mantém a exclusividade e distinção, quanto exibem uma maior conectividade, sobreposição, e proximidade do que nunca ou, em suma, uma condição de cosmopolitismo estético (REGEV, 2014, p.5).

Da mesma forma, a Gang do Eletro tem influências da música pop internacional, especialmente da música eletrônica. Todas as canções do disco foram mixadas, gravadas, produzidas e masterizadas por Waldo Squash, que em suas apresentações como DJ apresentava um repertório marcado por nomes como Daft Punk e Kraftwerk. Vale lembrar que Squash já trabalhou com outros artistas, foi convidado pelo Pet Shop Boys para fazer um remix do single, “Memory of the Future”, do álbum “Elysium”. O crítico musical do site MijoIndie, Cleber Facchi, afirma que a banda traduz toda uma pluralidade musical paraense, além de comparar com outros grupos musicais da cena pop mundial:

Por falar no clima pop dos anos 1980 e em tudo o que foi construído há mais de três décadas, é na utilização dos teclados, elemento tão caricato do período, que a banda constrói boa parte do trabalho. Enquanto o trio de vezes se desdobra em composições tomadas pelo romantismo (Dança no Salão), temáticas periféricas (Velocidade do Eletro) ou apenas faixas pensadas para a dança (Só no Charminho), Squash esbanja referências e solos que causariam inveja ao Daft Punk. É possível encontrar desde homenagens sinceras ao trabalho de gigantes como Kraftwerk (em Eletro do Robô), até canções que garantem um toque “futurístico” às marcas essencialmente orgânicas, vide a cumbia robótica em Una Cosa ou o regionalismo de Esquenta carregado pela levada do Eletromelody. [...] Verdadeiro liquidificador de tendências regionais e estrangeiras, Gang do Eletro (o disco) em nenhum instante se distancia de quem talvez não esteja acostumado aos sons que há tempos impulsionam o quarteto ou mesmo toda a cultura nortista. Com letras movidas por um nítido descompromisso pop, o álbum parece antecipar aquilo que Diplo e outros produtores devem assumir como “novidade” em alguns anos. São faixas como Vamos De Barco (com um duelo de versos que muito se aproximam do Rap

---

fun and free. Here there are not basic T-shirts, no jeans, no Converse All-Stars. Here it's always high heels, glitter and glamour. Get to the party, get on the table, grab a bucket of beer and throw yourself at the vibrations of the sound system – it's another universe”. Lady who? “Everyone applauds Lady Gaga”, she adds. “But in Belem people have been descending from flying saucers for a long time”. Yet another nail in the coffin of the idea that alternative music throws up the most out-there artists.

norte-americano) ou mesmo Galera da Laje, faixas que transformam tudo aquilo que M.I.A, Santigold e tantos outros estrangeiros vêm experimentando há tempos em algo criativo, nacional e, claro, sempre dançante (FACCHI, 2012, ONLINE)<sup>36</sup>.

Conforme destacado no trecho acima, a capacidade de antecipar tendências que serão absorvidas futuramente por ícones do pop, os solos e referências que causariam “inveja” ao Daft Punk e a relação estabelecida com clássicos da música eletrônica, como o Kraftwerk, demonstram uma tentativa de valoração estética do trabalho da Gang do Eletro, por meio de conexões com grupos que já apresentam legitimidade perante o público e entre os intermediários culturais. Mais uma vez, o reconhecimento de elementos próprios das produções musicais contribui para consolidar o tecnobrega não só como um destaque nas lógicas econômicas da indústria musical, mas como um produto que apresenta aspectos formais que devem ser considerados. Assim, é perceptível que o tecnobrega é um gênero cosmopolita e híbrido, pois se apropria de uma gama de ritmos, estilos e diversas tendências musicais.

Cabe destacar, aqui, que os álbuns dos dois artistas analisados, foram dirigidos e produzidos por produtores reconhecidos e com uma vasta experiência no campo da música. Gaby Amarantos lançou pela gravadora “Som Livre” seu primeiro álbum com direção artística de Carlos Eduardo Miranda e produção musical de Luiz Félix Robatto. Miranda tem uma longa trajetória na produção e direção de bandas e discos. Desde a década de 90, com os selos Banguela Records e Excelente, lançou nomes como Raimundos, Skank, O Rappa, Cordel do Fogo Encantado, Cansei de Ser Sexy, Móveis Coloniais de Acaju e Mundo Livre S/A. Paralelamente, o produtor foi curador do site Trama Virtual, um projeto de distribuição online de artistas independentes, que alcançou repercussão ao longo de dez anos, e atuou como jornalista cultural em revistas de grande sucesso, como a Bizz. Toda essa experiência pode explicar o fato do disco “Treme” possuir tantas referências. Por sua vez, a produção musical feita por Félix Robatto – um dos guitarristas mais influentes da música pop paraense e que durante anos fez parte da banda La Pupuña, uma das mais importantes da cultura local –, contribuiu para que o disco não perdesse sua essência, marcada por traços da cultura regional do norte. Regev (2014) e Dunn (2009) reforçam a importância da produção artística de um artista, pois fornecem uma plataforma para articulações de ideias e conceitos na elaboração de um produto musical. Em entrevista concedida à jornalista Fergs Heinzemann (ONLINE, 2012)<sup>37</sup>, Carlos Eduardo Miranda comenta o papel de destaque assumido por Gaby Amarantos dentro da música brasileira:

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://miojoindie.com.br/disco-gang-do-eletro-gang-do-eletro/>>. Acesso em: 06 set. 2014.

<sup>37</sup> Disponível em: <<http://br.blouinartinfo.com/news/story/802116/entrevista-miranda-fala-sobre-m%C3%BAAsica-brasileira-ind%C3%BAAstria-fonogr%C3%A1fica-e-pirataria>>. Acesso em: 08 set. 2014.

Eu acho que a Gaby Amarantos é uma artista que representa muito bem o que é ser brasileiro hoje. Ela faz música absolutamente regional, mas usa elementos de toda parte. Ela é da periferia de Belém do Pará, mas é facilmente acessível e vai se relacionar com o mundo. Acho que ela é a melhor representante da nova linguagem nacional.

Após a análise de algumas críticas veiculadas sobre os trabalhos de Gaby Amarantos e Gang do Eletro, podemos destacar o papel desses mediadores culturais na valorização dos artistas para posicioná-los dentro da mídia e apresentá-los ao público. Destacamos que não é somente pela crítica que um determinado artista conquista visibilidade, mas por meio de um trabalho mais amplo, que vai desde a escolha do repertório, passa pela produção do disco, até chegar às performances ao vivo. Nesse primeiro momento, buscamos perceber como ocorrem as relações do tecnobrega com suas matrizes culturais e observar como aspectos cosmopolitas e híbridos estão onipresentes no gênero paraense, reiterando como o tecnobrega é uma expressão musical forte e legítima.

Contudo, é notório que dentro da cultura midiática grande parte da produção de sentido das expressões midiáticas é construída com base em discussões sobre suas características. No caso específico do tecnobrega, o gênero vivencia um momento no qual grande parte dos críticos, jornalistas e demais especialistas vêm contribuindo para que o gênero musical seja reconhecido não só pela cadeia produtiva inovadora que o estilo consagrou, mas por uma questão cultural e artística. O jornalista do site UOL, Allan Gomes (2011, ONLINE)<sup>38</sup>, reforça a dimensão tomada pelo gênero:

Os ritmos paraenses têm contagiado diversas partes do planeta. Prova disso é o festival Terruá Pará, em São Paulo, reunindo no Auditório Ibirapuera ritmos e sonoridades que formam a rica diversidade musical amazônica. Carimbó, guitarrada, tecnobrega, chorinho e muitos outros estão nesse encontro que sintetiza a variada e original expressão musical nortista.

Assim, o crítico exerce um papel importante no contexto da música popular massiva, quando reconhecemos que a aceitação de determinado artista está diretamente relacionada ao que é apresentando nas mídias especializadas: jornais, blogs, sites, revistas, entre outros. O trabalho desses profissionais é contribuir para o conhecimento do que está sendo produzido e apresentar argumentos sólidos que justifiquem porque alguns artistas merecem mais atenção do que outros. A própria presença de certos sons musicais, como o tecnobrega, em locais públicos define o tom cultural, projeta seu ambiente emocional e, portanto, faz uma indicação política cultural sobre a natureza

<sup>38</sup> Disponível em: <[http://acritica.uol.com.br/vida/Amazonense-sucesso-cantando-ritmo-Europa\\_0\\_502149809.html](http://acritica.uol.com.br/vida/Amazonense-sucesso-cantando-ritmo-Europa_0_502149809.html)>. Acesso em: 08 set. 2014.

afetiva de locais públicos, principalmente em áreas urbanas. Isso fez com que o gênero se tornasse cartão postal de Belém. Na verdade, a onipresença de sonoridades pop-rock em outras culturas e a utilização de instrumentos elétricos e eletrônicos pode ser entendida como mais um caso de difusão global do tecnobrega a partir do *global guettotech*<sup>39</sup>.

Se por um lado a estratégia de acionar o global com traços locais parece ser comum aos exemplos analisados, por outro lado percebe-se como o diferencial estético de Gaby Amarantos é valorado pelo seu lado exótico, pela expressão direta e suposta “sinceridade” de sua atuação pop. Já a Gang do Eletro é destacada pela crítica pela sua capacidade de produzir música de pista comparável à produção artística do gênero como Kraftwerk, ou seja, se Amarantos encarna a riqueza popular da cultura pop, Gang do Eletro produz arte dentro do pop, o que, convenhamos, são agenciamentos bem diferenciados, apesar de convivência comum em um mesmo gênero: o tecnobrega.

#### 4.2 PERFORMANCE

Consideramos a performance um aspecto privilegiado para reconhecer elementos que estão localizados na música popular periférica e que envolvem configurações de gêneros musicais e das características individuais de cada artista. A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte, definindo um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação, que agrega regras formais e ritualizações partilhadas porque depende dos produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea. Mesmo estando ligada ao domínio da literatura, interessa-nos, na conhecida definição de Paul Zumthor, a afirmação de que:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

---

<sup>39</sup> A criação do termo Global Ghattotech é atribuída ao DJ e etnomusicólogo Wayne & Wax. A própria expressão apresenta pistas dos fenômenos musicais que envolve: “Global” refere-se às produções desenvolvidas não só nos principais países do ocidente; “Ghetto” indica que mesmo quando esses artistas são nativos de localidades de primeiro mundo, eles são originários de áreas periféricas dentro de seus próprios países; e “Tech” aponta para o uso de elementos eletrônicos nos gêneros sob esse rótulo. Entre os expoentes estão o produtor americano Diplo; a rapper nascida no Sri Lanka e radicada em Londres, M.I.A, e a artista do tecnobrega paraense, Gaby Amarantos. Voltaremos a essa questão posteriormente.

A partir desta afirmação, a performance ocupa um papel primordial na canção popular como a conhecemos hoje. No entanto, o desenvolvimento dos meios fonográficos e das tecnologias de gravação e reprodução possibilitaram um estudo sobre a performance da canção. Por isso, quando nos remetemos aos usos e propriedades do conceito de performance trabalhado por Paul Zumthor, necessitamos delimitar ainda mais sob que aspecto estamos tratando. “A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 1997, p. 36). Entende-se que a descrição do autor é elástica, tem uma distensão, empreendendo inúmeras possibilidades de “recortes” e “apropriações”. Pensar a performance neste sentido, implica perceber a existência de um objeto que se prevê reconhecível e a referida performance como a materialização e atualização deste reconhecimento. Janotti reitera que

todo cenário pressupõe uma determinada performance, que se desdobra em certas corporificações e configurações rítmicas da música popular massiva. Assim, a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da execução musical. Adaptando as idéias [sic] Zumthor (2000) ao campo da música popular massiva, pode-se afirmar que a idéia (sic) de performance engloba 1) o reconhecimento das expressões musicais de gênero, 2) a emergência de uma tensão entre os traços genéricos e a configuração desses traços em uma canção específica, 3) a implicação de um corpo como estratégia textual inscrita nos aspectos rítmicos da canção. Desse modo, mesmo que de modo virtual, a noção de performance está baseada na idéia (sic) de que a análise da música popular massiva pressupõe um processo comunicacional que se vale de certas regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos, críticos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea (JANOTTI, 2005, p. 8).

Todo movimento recente da música popular massiva consagrou algum ídolo em virtude da performance do artista. O pagode dos anos 80 lançou o cantor Zega Pagodinho, transformando-o num dos maiores representantes musicais desse gênero. A axé-music dos anos 90 projetou Ivete Sangalo de tal forma que o sucesso internacional tornou-se realidade. Da música sertaneja vieram, na virada do século, Bruno & Marrone e Vitor e Léo, anos depois Luan Santana e Michel Teló. Todos os artistas criaram tipos e padrões de expressão, implícita ou explicitamente apresentados como modelos a serem seguidos por outros artistas de seus respectivos gêneros musicais, a fim de não ficarem para trás, sendo sempre o novo na cultura contemporânea. Em 2010, foi a vez do tecnobrega apresentar seus representantes musicais, Gaby Amarantos e Gang do Eletro. A jornalista da revista Época, Mariana Shirai, destaca esse momento do gênero musical. Em suas palavras:

A estrela que desponta é Gabi Amarantos, ou melhor, Gaby, com y, também conhecida como Beyoncé do Pará. O apelido não é casual. Os novos nomes (em

marketing isso seria chamado de reposicionamento no mercado) ajudaram a música pop paraense a ganhar renome nacional – e mundial. [...] Um mês depois, ela e sua banda, a Tecno Show, participavam de um dos mais importantes festivais de música do país, o recifense Rec Beat. De maiô preto e meia arrastão, ela subiu ao palco entoando uma versão em português do sucesso “Single ladies”, de Beyoncé. “Tô solteira” era apenas mais uma das dezenas de canções produzidas mensalmente pelos artistas de Belém. Ao reconhecer um dos maiores sucessos americanos dos últimos tempos misturado com a batida eletrônica do tecnobrega, o público de 30 mil pessoas – o esperado era de 3 mil – começou a gritar: “Gostosa! Poderosa! Beyoncé!” Ela diz: “Foi meu batismo. Virei a Beyoncé do Pará!” (SHIRAI, 2010, ONLINE).

Ao comparar Gaby com a diva pop norte-americana, Beyoncé, a partir do visual, reforça como a performance seja ela vocal ou visual posiciona um artista em determinado lugar. Logo, a performance de Gaby Amarantos, no sentido amplo, em suas apresentações em shows musicais e videoclipes, como também as disposições corporais do público na fruição dos produtos musicais, nos faz lembrar de como os produtos da cultura pop tem esse apelo ao corpo e à dança. A jornalista ressalta ainda que a formação cultural de Gaby vai além das divas pop, pois sua referência musical é bem mais ampla, segundo a cantora cresceu ouvindo “El a Fitzgerald, Billie Holiday, Reginaldo Rossi, Kaoma e Clara Nunes, entre outros” (SHIRAI, 2010); que todo esse ecletismo musical fez com que ela buscasse sempre se destacar em suas apresentações e no seu disco de estreia, “Treme”:

O álbum de estreia da cantora é emblemático por apresentar a música urbana paraense para o mundo. Com direção artística de Carlos Eduardo Miranda, Treme é muito bem acabado, relevante e possui sonoridade internacional. Isso tudo sem abdicar dos ritmos regionais, sendo o tecnobrega o mais constante. Gaby é ótima cantora e, além de versátil, possui um timbre belíssimo, que deve marcar a MPB deste século (BRAVO, 2012, ONLINE)<sup>40</sup>.

De igual modo, julgamentos sobre as questões ligadas aos valores estéticos na música, especialmente quando se trata da cultura popular e as construções de valores que surgem junto ao tema, podemos pensar como a performance do artista constrói certos julgamentos de valor na música. Frith (1998) argumenta que “estas construções, afinal, estão envolvidas na própria ideia de fazer juízos estéticos, a ser discriminatório, exercendo o gosto em primeiro lugar”<sup>41</sup>. Nesse sentido, o jornalista do veículo Folha de S. Paulo, Marcus Preto, destaca a irreverência do tecnobrega e como, do ponto de vista estético, Gaby Amarantos já ultrapassa artistas consagradas do *mainstream* musical:

<sup>40</sup> Disponível no link: <<http://bravonline.abril.com.br/premio-bravo/2012/vencedores>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

<sup>41</sup> These constructs, after all, are implicated in the very idea of making aesthetic judgments, being discriminating, exercising taste in the first place.

As intenções de “Treme” são ousadas. Desprezam qualquer fronteira possível entre rico e pobre, entre “chique” e “brega”, entre A e Z. E era preciso uma artista com o carisma e a vocação pop de Gaby – e sem a preguiça musical de Ivete Sangalo e Claudia Leitte – para tocar um projeto de tamanha complexidade estética (PRETO, 2012, ONLINE)<sup>42</sup>.

O jornalista só reforça o que estamos apresentando ao longo deste estudo, pois acredita-se que parte dessa observação feita por profissionais da área fortalece o gênero dentro do cenário musical e instiga os demais consumidores a conhecer e pesquisar sobre o estilo, observando outros artistas e criando afetos com a música. Além disso, o jornal Folha de S. Paulo é uma referência do jornalismo brasileiro, de grande circulação em todo o território, e tem como público leitor a classe A e B. Em 2011, a revista Rolling Stone, na categoria de apresentação de disco, acrescentou que “a paraense estava no caminho certo para levar o tecnobrega para muito além do Norte do Brasil. Com uma produção caprichada, serviu para comprovar a tese de que sim, Gaby Amarantos é mais do que uma diva regional – Gaby é pop”<sup>43</sup>. Essa relação da cantora com aspectos da cultura pop, ou de comparar a artistas com outras, faz parte do jogo de performance que Gaby e sua produção apresentam e que é refletida nas críticas sobre seu trabalho.

O Jornalista e apresentador, Zeca Camargo, em matéria para o seu blog no G1, compara a cantora pop paraense, Gaby, com a cantora e rapper Nicki Minaj. A cantora se tornou a segunda maior artista hip hop feminina por vender mais cópias de um álbum na sua primeira semana com o disco “Pink Friday”. Zeca destaca que “numa rápida observação dos avanços recentes das duas cantoras, Gaby e Minaj têm, em minha opinião, muito mais a ver uma com a outra”. Diante disso, o jornalista traça comparações entre as duas artistas:

A evidência mais forte é o, digamos, estilo visual. Ambas têm um gosto bastante, digamos (novamente), peculiar, onde a economia de cores, formas, texturas e adereços não é, definitivamente, a marca principal. Eu ainda não vi, por exemplo, Gaby Amarantos repetir uma roupa em suas aparições na TV. Seu guarda-roupa é um assunto que quase compete com sua música em todas as entrevistas que dá. E o que a gente poderia chamar de ousadia na escolha dos visuais (muitos talvez prefiram chamar de “falta de noção”, mas eu diria que isso é uma avaliação rasteira de um olhar extremamente conversador) é uma diversão extra para seus (já milhões) de fãs. E Nicki Minaj? Bem, vamos dizer que só os cílios postiços que ela usa já seriam capazes de fazer a cabeça de uma meia dúzia de carnavalescos para os desfiles de 2013! Uma de suas fotos que eu mais gosto – entre as que vi recentemente – é aquela em que Minaj está num desfile da “fashionweek” de Nova York ao lado do inquestionável ícone do estilo contemporâneo, Anna Wintour (editora-chefe da “Vogue” americana): para ver a coleção da estilista Carolina Herrera, a jornalista usava um simples vestido

<sup>42</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/42847-gaby-amarantos-ignora-fronteiras-em-disco-de-estrela.shtml>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-melhores-discos-de-2012/gaby-amarantos/>>. Acessado em: 07 fev. 2015.

com estampas geométricas em tons de vermelho, enquanto a cantora exibia um “top” feito do que parecia ser pompons com mais cores do que você acha que já usou em toda sua vida. Você precisa, claro, ter muito peito para cometer tal ousadia – e isso, claro, não falta a Minaj (em nenhum sentido). Seu corpo – longe de se encaixar naquele modelo que costuma brincar com a libido dos homens cuja vida sexual se resume a admirar dançarinas de TV – é motivo de muito orgulho. Não fosse assim, ela não o exibiria tão livremente como faz em todos os seus vídeos. Aliás, não é só seu corpo – capaz de revisar e ampliar a definição de “curvilíneo” nos dicionários – que está em exposição em seus clipes: suas colegas também exibem volumes que nos faz achar quer as famosas mulheres-frutas do Brasil espalharam suas sementes além-mar. Cada coreografia de Minaj, seja no inacreditável “Stupidhoe” ou no ultra lascivo “Beez in the trap” é uma explosão de rebuliços – e pode ter certeza de que a vítima (você) não oferece nenhuma resistência para ver aquelas imagens pela milionésima vez. O mesmo despudor saudável está presente nas performances de Gaby Amarantos. Ainda não tive a oportunidade de conferir um de seus shows ao vivo – mais de uma vez, por motivo de trabalho, tive de recusar convites para tais disputados eventos. Mas pelos clipes e outros inúmeros registros no youtube, não resta dúvida de que seu corpo, ao contrário de ser motivo de vergonha, é um de seus melhores atributos. Nas loucas indumentárias que sua imaginação fértil não para de criar, mais do que esconder o corpanzão, o que Gaby faz é revelar – e explorar – toda a generosidade que a natureza lhe proporcionou (CAMARGO, ONLINE, 2012)<sup>44</sup>.

Fundando-nos no texto de Camargo, dá para pensar nessa emergência de um “outro” corpo performático seja em suas marcas ou em suas contradições. A personalidade marcante das duas artistas resultou na influência no cenário pop – pelo menos no de seus respectivos universos. Num artigo recente de Jon Caramanica, no suplemento “Arts & Leisure” (do jornal “The New York Times”), Nicki Minaj é chamada de nada menos que “a cantora de rap mais influente de todos os tempos”. E segue: “Nas suas músicas, ela está sempre abraçando a linha entre hip-hop e pop que nenhuma outra „rapper“ é capaz de alcançar, ou talvez nem ousaria tentar”. Segundo o jornalista, toda uma nova geração de artistas – Brianna Perry, Iggy Azalea, Angel Haze – já está sendo criada na sombra do estilo musical de Minaj. Por aqui, no Brasil, Gaby também abriu a porta para algumas “seguidoras”, citamos aqui: Lia Sophia, Aíla, Camila Holanda, Juliana Sinimbu e Natália Matos, todas do Pará que ganharam visibilidade após Gaby apresentar o cosmopolitismo musical do estado. Zeca ainda resalta que “nenhuma das duas, claro, inventou nada. Minaj está sentada nos ombros de uma gigante chamada Missy Elliot, e Gaby jamais chegaria onde está se não fosse pelo „pioneirismo“ de uma certa Joelma”. Dessa forma, cabe lembrar que ambas elevaram o cenário musical de onde surgiram para um outro patamar. Podemos observar as semelhanças visuais de Gaby com Beyoncé (Fig. 2) e Nicki Minaj (Fig. 3) nas imagens abaixo.

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/zecacamargo/2012/04/16/estranhas-coincidencias/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

Figura 2 - Comparação entre o figurino de Gaby Amarantos e Beyoncé



Fonte: Google imagens.

Figura 3 - Comparação dos aspectos visuais entre Gaby Amarantos e NickiMinaj



Fonte: Google imagens.

Na primeira figura, percebe-se nitidamente como o figurino de Gaby Amarantos e Beyoncé são parecidos, o recorte do vestido, a marcação da silhueta e a abertura da calda de peixe na barra do vestido mostram como são semelhantes. Outro ponto são as cores metalizadas; Gaby está com um tom prata e Beyoncé usa um tom mais próximo do ouro, a pose para a foto das artistas é bem parecida, ambas com a mão na cintura e inclinando o pé para frente. Claro que essas semelhanças são reflexos desse cosmopolitismo estético, Gaby Amarantos está se valendo da imagem da cantora pop norte-americana para forjar seus próprios trânsitos na via cosmopolita da música pop contemporânea. Na segunda figura, apontamos para os aspectos visuais, a maquiagem com tons mais fortes e chamativos; colares e brincos extravagantes; o cabelo loiro que se destaca na pele morena de Gaby Amarantos e Nicki Minaj.

Como podemos notar, o tecnobrega vem se destacando dentro da crítica especializada, diferente do que ocorreu com o gênero baiano axé music, pelo menos no seu início. O ano de 2012 abriu as portas da cena musical paraense e outros artistas começaram a ganhar destaque, a exemplo de Felipe Cordeiro e Lia Sophia; embora não sejam necessariamente representantes do tecnobrega, ambos afirmam que a música brega do Pará é um gênero que faz parte do seu repertório cultural, dessa forma, não há como se afastar dessa formação musical. Mas foi no primeiro semestre de 2013 que o tecnobrega ganhou ainda mais força, com o lançamento do álbum “Gang do Eletro” da banda de mesmo nome. O grupo utiliza muita luz neon (Fig. 4) e muitos elementos da música eletrônica, alguns jornalistas já chamam seus shows de “Rave na Floresta”, justamente por conta da performance da banda nos eventos e festivais.

Figura 4 - A Gang do Eletro sempre com figurinos que lembram uma Rave



Fonte: Google imagens.

A Gang do Eletro possui um trabalho musical diretamente conectado às suas performances audiovisuais nas apresentações ao vivo e nos videoclipes. As comparações com bandas do cenário independente reforçam essa ideia de valor estético, dado que esse próprio cenário é provido desse reconhecimento estético musical. A crítica não só salienta essa estética da música indie/alternativa como os próprios consumidores tendem a absorver e consumir aquilo que a crítica recomenda. A jornalista Fernanda Mena, do jornal Folha de S. Paulo, foi enviada para cobrir o carnaval de Recife em 2012, e se surpreendeu com a apresentação da banda paraense. De acordo com ela:

O bordão é emblema da mistura de sons operada pelo grupo: música caribenha, house, hip-hop e tecnobrega, com referências que vão de Michael Jackson a Daft Punk. Difícil é ficar parado quando todos esses elementos se combinam

aos beats divertidos e acelerados do DJ Waldo Squash, mentor da banda (MENA, 2012, ONLINE)<sup>45</sup>.

Acredito que esse reconhecimento da crítica e do público seja importante para mostrar que o tecnobrega tem valor estético, não sendo somente reconhecido por seu modelo de negócio. Afinal, ele tem seu valor estético na música, que tem referências musicais importantes e um diálogo cultural que envolve trânsitos e tensões entre públicos distintos. Assim, argumentam os jornalistas da revista Noize, Cris Lisbôa e Tomás Bello (2012, ONLINE): “Uma hora o resto do país ia acabar „descobrimdo“ o Pará. E quando isso aconteceu, a cena musical estava suficientemente madura para exportar seus produtos”. Os críticos ainda destacam que os componentes do grupo são

sempre performáticos, com figurinos que parecem uma mistura de Bowie com Gaga (a Lady). No Sonár este ano, eram macacões em que os desenhos em relevo foram ativados pela luz negra. Keila, à frente da banda, joga os cabelos e o corpo para todos os lados ao mesmo tempo, faz passos de break e quando a batida fica inacreditavelmente frenética grita “treeeeeeemeeee”, enquanto sacode os ombros como se estes não fossem colados ao tronco. Alguma semelhança com Gaby Amarantos? Todas. Além de “madrinha” da banda, walddo Squash assina todas as bases eletrônicas do novo disco da cantora. E a parceria vai além (LISBÔA; BELLO, 2012, ONLINE).

Waldo também trabalhou com a cantora Marisa Montes, lançou um remix com o músico e produtor Kassin e disse que pretende trabalhar com a banda norte-americana Black Eyed Peas. As alusões dessa transação revelar-se-ão, antes de qualquer coisa, no fato de que os estudos da música popular apontam para sua abordagem por meio da academia e da crítica especializada, feita pelos jornalistas, críticos e pesquisadores em geral. É importante perceber como o tecnobrega é reconhecido pela crítica especializada, antes restrita na maioria dos casos ao rock e à MPB. Na próxima seção, destacamos como o gênero em questão vem circulando em diversos espaços distintos, reforçando o reconhecimento do tecnobrega em outros ambientes fora das aparelhagens paraenses.

#### 4.3 ESPAÇOS DE CIRCULAÇÃO

Até 2002, o tecnobrega era difundido com maior ênfase apenas no Pará e, de forma processual, ganhou destaque na região nordeste. Em 2010, Gaby Amarantos participou do Recbeat, festival de música alternativa que acontece durante o carnaval de Recife, apresentando a canção “Tô Solteira”, uma versão da música “Single Ladies”, da cantora norte-americana Beyoncé.

<sup>45</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/27064-do-para-gang-do-eleto-vibra-mesclando- ritmos-dancantes.shtml>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

Foi a partir da sua apresentação no carnaval pernambucano que Gaby Amarantos ficou conhecida e teve a visibilidade do seu trabalho ampliada, abrindo as portas do tecnobrega para todo o Brasil. Desse modo, com o destaque midiático, a circulação do gênero musical paraense em shows, festivais nacionais e internacionais, além da participação desses artistas em eventos ligados a outros gêneros musicais e direcionados a um público diverso, reforçam a nossa proposta de um reconhecimento e valorização estética do tecnobrega.

O mercado atual de música tem passado por inúmeras mudanças que estão estreitamente vinculadas à circulação de músicas, e é cada vez mais importante participar de eventos, festivais, shows, uma vez que esses espaços sonoros fortalecem a circulação do artista. No que se refere aos espaços sonoros e aos artistas que circulam em diferentes ambientes, o professor e pesquisador Micael Herschman (2011) propõe que “as interações entre os sujeitos que frequentam esses encontros musicais e as arquiteturas dos lugares geram sentidos que presentificam o bem-estar e a fruição”. O jornalista e crítico da revista Rolling Stone, José Flávio (2012), reforça que o trabalho de Gaby Amarantos vem circulando em espaços distintos, não só nas aparelhagens, mas em outros lugares:

Para quem não reparou no furacão se formando – algo amplamente noticiado desde o começo do milênio –, vale mencionar que Gaby ganhou os primeiros holofotes como vocalista do grupo Tecno Show, sucesso nas festas de aparelhagem de Belém. Fez aparições importantes em lugares e situações tão díspares quanto o show da posse da presidente Dilma Rousseff em Brasília, o Carnaval multicultural do Recife, o circuito Baixo Augusta (em São Paulo) e o *Domingão do Faustão*. A onipresença poderia ter gerado fastio, não fosse Gaby uma artista tão safa e tão cheia de truques visuais. Mas *Treme* não conta com roupas exóticas, bazucas que disparam serpentina nem qualquer artifício cênico consagrado pela cantora. É basicamente música e isso basta (sem fazer pouco da arte da capa e do encarte, com direito à diva selvagem disparando raios laser pelos seios). O álbum é pop e plural, não esconde seu DNA amazônico e tem tudo para emplacar hit atrás de hit (FLÁVIO, 2012, ONLINE)<sup>46</sup>.

No ano de 2013, Gaby Amarantos foi a estrela da série do Canal de música Bis, “Gaby Gringa”. Ao total, foram 10 episódios que mostraram as andanças da cantora por Nova York e Londres, onde ela apresentou seu trabalho e ainda realizou encontros musicais com artistas locais e brasileiros. No último programa de Gaby Gringa, depois de quase duas semanas em Nova York, Gaby Amarantos desembarcou no Reino Unido para a fase europeia de sua turnê internacional.

---

<sup>46</sup> Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/guia/cd/treme/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

Completamente rouca no dia de seu primeiro show, em Bristol, a cantora surpreende seus companheiros de banda quando sobe ao palco e sua voz volta. Ela consegue se recuperar a tempo do grande show de Londres, no dia seguinte. Na cidade ela também encontra com o músico baiano radicado no Rio de Janeiro, Lucas Santtana. Eles fazem juntos uma versão de „Ela é Belém“, escrita por Santtana. Consagrada no palco do Village Underground<sup>47</sup>, Gaby faz uma „jamsession“<sup>48</sup> em seu camarim com os músicos Lucas Santtana, a banda Graveola e a cantora Cibelle (BIS, ONLINE, 2013)<sup>49</sup>.

Esse cenário de circulação dos artistas do tecnobrega em espaços díspares confirma a proposição de que a cadeia produtiva da música esteja se reconfigurando. Assim como Gaby Amarantos, a Gang do Eletro se destacou em outros shows e festivais além das aparelhagens de Belém. O crítico e editor de capa do jornal O Globo, Marcelo Monteiro, relembra a trajetória da banda e argumenta sobre a “invasão paraense”, que o tecnobrega é

referência e inspiração para TV, a nova música do Pará incendeia ainda festas por todo país, foi tema do festival “Invasão Paraense”, em agosto, no CCBB de Brasília, e nesse final de semana será homenageada mais uma vez, agora em SP, com o “Terruá Pará”, que levará nada menos que 50 artistas entre músicos e produtores para o Auditório do Ibirapuera. Desde o mangubeat, nos anos 90, que o país não via um cenário tão efervescente quanto a atual música paraense com tecnobrega como ingrediente mais original de um super caldeirão de ritmos com brega, carimbó e guitarrada misturados a sons eletrônicos como house e até drumandbass. Para entender melhor esse admirável mundo novo cheio de fluorescências, efeitos e aparelhagens, Amplificador foi conversar com quem está por trás de alguns dos seus maiores hits: a Gang do Eletro. Com influências que vão de Daft Punk, Kraftwerk e Michael Jackson a ritmos veteranos como brega, lambada e carimbó, o grupo começou a se consolidar esse ano no cenário nacional com shows antológicos no RecBeat e no Sónar de SP (MONTEIRO, 2012, ONLINE)<sup>50</sup>.

Ou seja, o tecnobrega não é exótico para quem o faz, ele se utiliza da tecnologia digital contemporânea e, de fato, surge nas periferias de Belém, acaba se assimilando com outras manifestações, como o brega em Pernambuco ou o arrocha na Bahia. A visibilidade do tecnobrega e sua circulação em outros espaços, que não seja somente nas aparelhagens em Belém, é resultado da apropriação que o gênero realiza de outros repertórios culturais. No caso específico do tecnobrega, a utilização da batida eletrônica, unida aos batuques caribenhos e

<sup>47</sup> Casa de shownorte-americana.

<sup>48</sup> É um evento musical, processo ou atividade onde músicos tocam improvisando sem grande preparação ou arranjos pré-definidos.

<sup>49</sup> Disponível em: <<http://canalbis.globo.com/programas/gaby-gringa/materias/t01ep10-a-turne-internacional-de-gaby-amarantos-desembarca-no-reino-unido.html>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/amplificador/posts/2012/10/03/gang-do-eletro-faz-seu-top-5-com-melhores-sons-do-para-468348.asp>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

letras “bregas” (conhecidas por uma estrutura simples, com rimas e refrões fáceis de decorar), contribuiu para que o gênero ganhasse visibilidade global, divulgando peculiaridades da cultura de Belém do Pará e os ritmos latinos. Cabe ressaltar, que essa articulação entre música periférica e eletrônica é um fenômeno global.

Estabelece-se, assim, uma relação de influência mútua entre a música popular periférica e a circularidade cultural que ela proporciona. É nesse cenário que surgem, nas últimas décadas, expressões como *World Music* e, mais recentemente, a *Global Guettotech*. A princípio, a ideia desses termos é criar uma espécie de classificação das sonoridades advindas da periferia e que trazem consigo um contexto cultural de suas respectivas localidades. Esta prática de classificação de um gênero é resultado da necessidade de descrever determinada realidade musical, caracterizando-a por semelhanças ou diferenças em relação a outras sonoridades. Vale ressaltar que, no Brasil, o samba e o funk carioca foram os gêneros musicais nascidos na periferia que primeiro tomaram uma proporção fora dos territórios brasileiros. Essa nova configuração só se tornou possível quando foi identificado um potencial massivo nessas manifestações culturais.

Uma das razões constantemente apontadas para essa mudança é a proliferação das tecnologias de base digital, mais especificamente da internet, entre a população. Se pensarmos no contexto brasileiro, notamos que práticas musicais oriundas das periferias geográficas começam a ter ascensão justamente nesse período. Com isso rompe-se imediatamente com a noção de que somente por meio de uma grande estrutura organizacional, encontrada dentro das gravadoras, é possível produzir música. A facilidade de acesso às ferramentas digitais possibilitou um reprocessamento das formas de produção musical, fazendo com que a periferia, crie, recrie e se aproprie da música a partir de sua própria cultura e de outras manifestações.

A diversidade de referências culturais propiciou um campo fértil para a produção musical oriunda dos centros periféricos do mundo todo, como África, Argentina, Bolívia, Brasil. Os sons étnicos, os batuques, instrumentos artesanais e tecnológicos começam a recriar um espaço dentro da música local, essa pequena produção e tão pouco conhecida por boa parte do mundo começa a engatinhar e propor voos maiores, isso por conta de divulgação nos mais diversos meios, seja nas rádios comunitárias ou por meio de produtores musicais que estejam atentos às tendências musicais. Diante dessas considerações, chegamos à conclusão de que o *Global Guettotech* tem o objetivo de criar e apresentar uma “Rede de Música Popular Periférica” (SÁ, 2014). De acordo com o produtor cultural e pesquisador musical Chico Dub:

As facilidades de acesso à tecnologia e o advento da internet, abriram novos caminhos de produção e comunicação para os povos ditos periféricos. Em todos os cantos do mundo, artistas têm produzido música em laptops ou estúdios

caseiros se utilizando das tecnologias digitais como base. Os resultados são diferentes, porém a essência é a mesma: cada um desses países se apropriando da cultura pop globalizada e costurando a sua própria versão. Dessa forma, o global guettotech é uma versão atualizada, urbana, e urgente da world music, na qual o folclore musical de inúmeros países se mescla à música eletrônica e ao hip hop. Assim como o nosso funk carioca e o tecnobrega (DUB, 2013, ONLINE)<sup>51</sup>.

É preciso destacar que o Global Guettotech, além dos aspectos positivos que ressaltamos, possui contradições, pois tal qual a World Music, ele é um rótulo que coloca muitos gêneros musicais e suas singularidades territoriais dentro de um mesmo processo, por isso é necessário saber como os produtores selecionam as sonoridades, levando em consideração suas semelhanças. A questão central é que diferencia ambas as expressões é que o Global Guettotech está intrinsecamente ligado à adoção tecnológica pelas periferias, reunindo ritmos que se apropriam das batidas eletrônicas e que, mesmo preservando características locais, estabelecem ligações culturais mais amplas com práticas musicais distintas de suas localidades. Tal relação é interessante, pois somente com o movimento do Global Guettotech que muitas músicas populares periféricas começaram a se destacar e atingir outros públicos. Em entrevista para o site OEsquema, o produtor musical alemão, Daniel Haaksman, retratou o processo de como foi realizado o compartilhamento da música popular periférica brasileira na Europa. No ano de 2004, Haaksman mudou a história do funk carioca. Ele gravou uma coletânea, “Rio Baile Funk Favela Booty Beats”, que foi praticamente a primeira experiência de entrada do funk no mercado internacional.

Haaksman é o legítimo embaixador do funk carioca no exterior. Tanto é verdade que lá fora o gênero é conhecido pelo título desse álbum pioneiro: “baile funk”. Um ano depois, Haaksman lançou seu próprio selo, o Man Recordings, e botou na roda diversos Eps, singles e coletâneas de gente como Sany Pitbull, Sandrinho, Edu K, MC Gringo, Edgar e diversos outros (DUB, 2013, ONLINE).

Já em 2012, Haaksman voltou a prestar mais um favor ao público estrangeiro. Desta vez, o escolhido foi o Tecnobrega de Belém do Pará. O produtor também foi o responsável pela primeira coletânea internacional do gênero. Posteriormente, Haaksman e sua gravadora, através do festival *Worldtronics*, realizaram em Berlim um evento 100% brega, com Gaby Amarantos, Waldo Squash, João Brasil, Banda Uó e Felipe Cordeiro. Dub (2013) ressalta que “o mundo hoje está mais aberto a experimentações rítmicas. E a questão da língua, que sempre foi um problema para os grandes mercados, está ficando em segundo plano: a música tem falado mais alto”.

---

<sup>51</sup> Disponível em: < <http://oesquema.com.br/chicodub/tag/daniel-haaksman/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

Em entrevista para o site de música Dancing Cheetah, o DJ Waldo Squash, também do grupo da Gang do Eletro, diz que o tecnobrega faz parte do movimento Global Guettotech, pois acredita que a banda possui as ferramentas necessárias para que seja relacionado com o termo:

A Gang do Eletro dialoga com o movimento internacional global guettotech e apresenta composições sobre a realidade dos subúrbios de Belém. Quanto ao global guettotech, com certeza o tecnobrega faz parte desse cenário musical. É uma música de periferia na qual a massa, o povo da periferia de Belém, se identifica e curte de verdade (DUB, 2013, ONLINE).

O trabalho da crítica que aponta o reconhecimento dessa sonoridade, legitimando seus atores, bem como os produtores musicais que estão antenados aos novos movimentos musicais, facilita o trânsito da música popular periférica. A banda paraense Gang do Eletro é um dos melhores exemplos, pois em pouco tempo de circulação conseguiu ocupar seu espaço:

Uma olhada na agenda da Gang do Eletro resume a fase atual do tecnobrega. Em um mês, o grupo paraense liderado por Waldo Squash foi de apresentações no descolado festival South by Southwest, nos Estados Unidos, ao "Show da Xuxa". Trata-se de um retrato da presença do gênero em cenas díspares: ao mesmo tempo em que chegou ao mainstream brasileiro nos últimos anos, com a ascensão da diva das aparelhagens Gaby Amarantos, se tornou produto de exportação vanguardista (Revista ISTO É, 2013)<sup>52</sup>.

Esses exemplos contribuem para situar o tecnobrega dentro do cenário do Global Guettotech, já que boa parte dessa divulgação veio do movimento que apresenta o gênero para as demais localidades. Um dos que mais têm se empenhado na divulgação e pesquisa de tais ritmos periféricos é o DJ João Brasil, que vem se especializando em tocar essas músicas e compartilhá-las por intermédio de seu blog. Além de DJ, João é músico e produtor musical, sua música vai da bossa nova ao tecnobrega, do rock ao funk, da música pop à música concreta e da música eletrônica ao carimbó. O DJ é uma mistura de diferentes estilos, colagens de som, canções, remixes, mashups e produções próprias. Seu trabalho está diretamente ligado a tendências musicais oriundas da periferia do mundo e, com isso, fortalece expressões como a cena tecnobrega, com *links* para downloads de *sets* e *mixtapes*, entre outros meios de informações que ajudam na divulgação do movimento.

---

<sup>52</sup> Disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/289580\\_musica+tecnobrega+vira+produto+de+exportacao+e+atica+curiosidade+de+criticos](http://www.istoe.com.br/reportagens/289580_musica+tecnobrega+vira+produto+de+exportacao+e+atica+curiosidade+de+criticos)>. Acesso em: 08 fev. 2015.

#### 4.4 PREMIAÇÕES

Foi ao ar, no dia 16 de janeiro de 2012, uma entrevista com Gaby Amarantos no Programa do SBT, “De Frente com Gaby”, apresentado por Marília Gabriela. Logo no início da entrevista, a apresentadora fez uma breve contextualização que resumiu muito bem a trajetória de Gaby Amarantos no cenário musical brasileiro. Marília Gabriela começou seu discurso introduzindo a importância da artista:

Hoje estou de frente com uma artista independente que tem agitado o Brasil com suas novas propostas musicais, Gaby Amarantos é cantora, compositora e uma bomba acesa para novos desafios. É de Belém do Pará e se apresenta para diversos públicos, cantou na pose de Dilma Rousseff, depois de conquistar a periferia, os críticos de cultura e a televisão. Essa figura forte demonstra que estamos diante de uma cantora pronta para o século XXI (SBT, 2012)<sup>53</sup>.

Toda essa apresentação sobre Gaby Amarantos, o discurso de artista independente e a aceitação dos críticos culturais, mostram o processo de legitimação pelo qual o tecnobrega vem passando. A cantora foi a válvula propulsora para que o Brasil inteiro começasse a perceber o cosmopolitismo da música do Norte do país. Isso é interessante para que possamos perceber o quanto parte desse reconhecimento está ligado à visibilidade desses artistas dentro da crítica especializada. Um recorte nessa visibilidade nos trabalhos de Gaby Amarantos e Gang do Eletro é representado pelos diversos prêmios e resenhas que seus respectivos álbuns ganharam logo após o lançamento. É importante pensar como o próprio termo independente deve ser reconfigurado quando abriga um fenômeno complexo como o tecnobrega. O jornalista e crítico Matheus Vinhal, do site musical Fita Bruta, deu a nota 9,2 para o disco “Treme” de Gaby Amarantos, além de afirmar que:

“Treme” é o disco brasileiro mais importante de 2012. Jamais fariam tal coisa, mas se me pedissem pra escolher um disco, e não mais que um, que pudesse melhor representar o Brasil em 2012, em todas as suas facetas, perspectivas, aspirações, pormenores, eu escolheria o primeiro álbum de Gaby Amarantos. Não porque é o melhor, não se trata disso. São muitos os motivos, na verdade. E são tantos que a qualidade musical de “Treme” periga passar batida nesse texto (lutarei pelo contrário). Mas não se engane, o leitor: se falarmos de música *pop*, como ela é entendida no mínimo nos últimos 20- 30 anos, “Treme” é, musicalmente, um excelente disco (VINHAL, 2011, ONLINE)<sup>54</sup>.

Nos últimos anos, os gêneros mais populares têm tido uma aproximação maior com públicos cada vez mais distintos. Claro que o advento das novas tecnologias e as diversas

<sup>53</sup> Programa disponível no youtube: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Evfd3a55e8](https://www.youtube.com/watch?v=_Evfd3a55e8)>. Acesso em: 08 fev. 2015.

<sup>54</sup> Disponível em: <<http://fitabruta.com.br/resenhas/album/gaby-amarantos-treme/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

plataformas digitais possibilitaram esse acesso. Mas cabe lembrar que as experimentações musicais, os hibridismos que ocorrem na música popular periférica com as culturas locais e globais, foram pontes para que a distância ficasse cada vez menor. Para fortalecer nossa discussão, a revista Rolling Stone classificou 25 CDs no ano de 2012<sup>55</sup>, apontando os melhores discos nacionais do ano. O álbum “Treme”, de Gaby Amarantos, ficou em sexta posição e dividindo espaço com outros discos de artistas como: Caetano Veloso (Abraço); Tulipa Ruiz (Tudo Tanto); Céu (Caravana Sereia Bloom) e Otto (The Moom 1111). Esses artistas já são consagrados dentro da música popular massiva, a importância do primeiro álbum de Gaby Amarantos está entre os 10 primeiros e na frente de outros artistas como Otto, isso reitera o que estamos apresentando ao longo deste estudo, ou seja, a importância da crítica para a construção de valor no tecnobrega. Facchi (2012) argumenta que:

Provavelmente a maior carência do cenário musical independente ou mesmo no circuito comercial seja o surgimento de uma musa de peso e que alcance todas as parcelas do público. Uma figura que caminhe tanto pelas elites, nichos e demais classes sem preconceitos. Faltava alguém que ocupasse o mesmo papel que Beyoncé conseguiu estabelecer em solo norte-americano (e posteriormente nos demais cantos do mundo), quando se transformou em um ícone tanto aos fanáticos por música pop, como para o público alternativo, algo que se revela na ampla aceitação do último álbum da cantora e que aponta uma lacuna bastante visível no panorama brasileiro. Assumidamente construído para balançar qualquer estrutura, *Treme* (2012, Som Livre) não é apenas uma simples estreia de um novo ícone do pop nacional. Mais do que isso o álbum é uma síntese de toda a produção paraense e o esforço coletivo de uma infinidade de nomes, vozes e batidas. Acompanhada pelos (eficientes) produtores Waldo Squash e Félix Robatto, além de figuras locais como Felipe Cordeiro (em *Ela Tá No Ar*) e Dona Onete (em *Mestiça*), Amarantos utiliza do trabalho como uma porta de entrada para todo o universo que foi montado por lá, utilizando de faixas marcadas pela quentura e originalidade como um mecanismo para ingressar no ambiente pop que ela própria cultiva até o encerramento do álbum com a coreografada *Faz O T* – música de quando ainda fazia parte do grupo TecnoShow (FACCHI, 2012, ONLINE)<sup>56</sup>.

Vale destacar que assim como as cantoras norte-americanas (Madonna, Beyoncé, Taylor Swift) que primeiro divulgam o *single* do CD em um videoclipe disponibilizado na internet, Gaby Amarantos seguiu a mesma tendência, estourou antes com ampla circulação com vídeos no youtube, quase *singles* audiovisuais para só depois ir para o primeiro álbum, o que não ocorre com outras cantoras brasileiras, a exemplo de Ivete Sangalo e Cláudia Leite. A produção artística do produtor musical Miranda garantiu um acabamento ao álbum, que foi a porta de entrada de Gaby

<sup>55</sup> A classificação pode ser acessada em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-melhores-discos-de-2012/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

<sup>56</sup> Disponível Em: <<http://miojoindie.com.br/disco-treme-gaby-amarantos/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

para um grande público. O crítico da Rolling Stone, Pedro Antunes, destacou que a artista foi um dos maiores destaques do Vídeo Music Brasil (VMB), premiação musical realizada pela MTV, edição 2012.

O grande nome do VMB 2012 veio do Pará. Gaby Amarantos atravessou as ruas de terra do bairro Jurunas, conquistou o sudeste e, na noite desta quinta, 20, dominou a premiação da MTV com três troféus (Melhor Artista Feminina, Melhor Capa de Álbum e Artista do Ano). E a cor e alegria de Gaby dividiram espaço com o protesto e o engajamento do rap. Nesta edição, criada a partir da ideia da arte de rua, com skatistas percorrendo uma pista criada entre os palcos e atrações peso-pesado da cena hip-hop para abertura e fechamento (Planet Hemp e Racionais MC's), o VMB ofereceu uma heterogeneidade interessante (ANTUNES, 2012, ONLINE)<sup>57</sup>.

Em 2012, Gaby Amarantos foi indicada ao Grammy Latino e venceu em quatro das cinco categorias do *MTV Music Award*. Já no Prêmio Multishow, faturou o prêmio na categoria Novo Hit, com a música “Ex Mai Love”, que foi tema de abertura da novela da Rede Globo, “Cheias de Charme”, e na Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) foi escolhida como a melhor cantora de 2012 e entre as melhores do ano. Isso tudo após, em 2011, ser eleita pela revista “Época” como uma das 100 personalidades mais influentes do país.

No blog “Trabalho Sujo”, o jornalista e DJ, Alexandre Matias, constata que a banda Gang do Eletro é ainda mais representativa da cultura do Pará do que a própria Gaby Amarantos. Segundo o blogueiro a artista é de extrema importância, mas o som que é feito pelo grupo paraense chama muito mais a sua atenção.

Por mais que Gaby Amarantos tenha se consolidado no cenário brasileiro, acho que o grande nome pop a sair da Belém do tecnobrega é a Gang do Eletro, que aos poucos começa a mostrar seu primeiro CD. O grupo transcende o gênero primal e incorpora elementos de dance music de todo o planeta, tudo graças à versatilidade do excelente DJ Waldo Squash, que serve de pano de fundo para o desfile dos carismáticos MCs Keila Gentil, Maderito (um popstar nato) e William Love. A primeira faixa a emergir do disco de estreia é “Velocidade do Eletro”, em que eles ensinam sua já popular dancinha do “Treme” (hit entre as crianças de Belém) (MATIAS, 2013, ONLINE)<sup>58</sup>.

Conforme fora mencionado no capítulo anterior, Alexandre Matias é um crítico e blogueiro conhecido no cenário musical independente. Já trabalhou em diversos veículos de comunicação e seu blog é uma referência para fãs de música, justamente por conta de seu

<sup>57</sup> Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/vmb-2012/#imagem0>. Acessado em: 07 fev.2015.

<sup>58</sup> Disponível em: <<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2013/03/01/gang-do-eletro-2013.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

trabalho com as críticas de artistas do pop-rock. Dessa forma, o reconhecimento dado ao disco de estreia da Gang do Eletro, em seu blog, faz com que seu público procure escutar o álbum, uma vez que o jornalista faz uma crítica positiva do trabalho do grupo paraense. Em outra matéria, o jornalista ainda destaca que:

O hype ao redor da cena paraense aconteceu antes mesmo de ela estar pronta, por isso foi possível observar sua evolução numa espécie de reality show visto à distância. O tecnobrega vem sendo festejado desde o início da década passada, mas só há pouco tempo começou a produzir artistas que conseguem sair das fronteiras do estado. E se Gaby Amarantos hoje é autora de música de abertura de novela da Globo, o principal nome para se ficar de olho é a Gang do Eletro (MATIAS, 2013, ONLINE)<sup>59</sup>.

É interessante notar que em meio à complexidade do rótulo independente proposto por Matias, ele preserva o espaço alternativo valorando a Gang do Eletro, um som mais *cult*, com ares de eletrônica, do que o pop de Gaby Amarantos. Vale ressaltar também que o jornalista de cultura pop, Lúcio Ribeiro é editor *Popload*, no uol. O jornalista também escreve para o caderno “ilustrada”, da “Folha de S. Paulo”, além de ser curador do festival *Popload Gig*, que já teve 14 edições, e DJ residente do bar secreto em São Paulo. Lúcio Ribeiro reforça a crítica positiva ao clipe da Gang do Eletro, dizendo que a banda merece destaque dentro do cenário de música independente brasileira.

Um dos grupos mais legais da cena indiebrazuca, o quarteto paraense de “eletromelody” brega Gang do Eletro segue bombando o lançamento do seu disco de estreia, homônimo, lançado neste ano. A banda, que sempre mostra um certo futurismo brega, tocou no South by Southwest passado, no Texas, e agora lança single novo com um vídeo todo maluco com o grupo destacado em neon (RIBEIRO, 2013, ONLINE)<sup>60</sup>.

Diante desse cenário, no que se refere à Gang do Eletro, Facchi (2012, ONLINE) constata que “o ouvinte pode até firmar extensos estudos culturais para traçar a origem do que abastece o trabalho da banda, mas isso parece ser o menos importante nas 10 faixas que impulsionam o disco”. O crítico deu a nota 8.4, o que sugere certa qualidade na produção do disco, uma vez que o próprio jornalista é rigoroso em dar notas para álbuns iniciantes.

O quarteto já participou de vários festivais importantes e pretende fechar parcerias interessantes e curiosas para futuros trabalhos. A Gang do Eletro produz uma média de cinco músicas

<sup>59</sup> Disponível em: <<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2012/08/28/hoje-no-prata-da-casa-gang-do-eletro.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://popload.blogosfera.uol.com.br/2013/06/13/so-no-charminho-gang-do-eletro-mostra-brega-futurista/>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

por semana<sup>61</sup>, tendo como influências a música eletrônica estrangeira. Em relação à trajetória da banda, eles foram os vencedores do Prêmio Multishow 2012 na categoria “Revelação” e lançando seu primeiro álbum, “Gang do Eletro”. Em 2013 foram eleitos, ao lado de Caetano Veloso, como o “Melhor Show do Ano”, também no Prêmio Multishow. O jornal “O Globo”, divulgou a lista dos destaques do ano de 2013, e lá estava a Gang do Eletro junto com os veteranos como David Bowie, My Bloody Valentine e Daft Punk.

No seu disco de estreia, lançado em março, o grupo paraense combinou a autêntica vanguarda e o autêntico som de rua, entrando nos dois terrenos sem negar nem um, nem outro. Sintético em seus 30 minutos de duração, “Gang do Eletro”, produzido por Waldo Squash, cérebro do grupo, formado também pelos cantores Maderito, Keila e William Love, trazia dez faixas marcadas por teclados synthpop e batidas eletrônicas tão vulgares quanto sofisticadas. Em passeios pela guitarra paraense do brega (“Dançando no salão”), pelo frenético e irresistível treme (a trama de graves e agudos de “Galera da laje” e “Velocidade do eletro”) e pela cumbia de “Una cosa”, o grupo reafirmou o brilho musical de Belém, essa Pandora amazônica (O GLOBO, 2013, ONLINE)<sup>62</sup>.

Todo esse cosmopolitismo, apropriação juntamente com outros estilos, para Regev (2014), só foi possível pela “modernidade internacional”, que utilizou o pop-rock como símbolo, servindo, portanto, como um modo padrão de instrumentação a tomada de certos componentes de apoio e gravação de conjuntos musicais em inúmeras produções de todo o mundo. Ou seja, uma das maneiras mais importantes por meio das quais as práticas criativas do pop-rock se tornaram um mesmo formato a ser reproduzido.

Dissociado de seus contextos originais estilísticos, teclados eletrônicos e guitarras elétricas se tornaram nas últimas décadas do século XX os significantes da modernidade musical para um número cada vez maior de músicos em todo o mundo, tornando os sons dos instrumentos elétricos e eletrônicos essenciais e onipresentes, como percebemos na importância que eles têm para o tecnobrega e outros gêneros musicais brasileiros. As alusões dessa transação revelar-se-ão, antes de qualquer coisa, no fato dos estudos sobre música popular massiva apontarem a sua abordagem por intermédio da academia e da crítica especializada feita pelos jornalistas, críticos e pesquisadores em geral. A música precisa ser analisada como um fenômeno social, que está sujeito a um desenvolvimento cultural, social e político, cuja observação terá de ser sempre situada e contextualizada. Dessa forma acionamos a importância do papel da crítica para a consolidação do tecnobrega, especialmente no reconhecimento do seu valor estético.

---

<sup>61</sup> Informação disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/gang-do-eleto>. Acesso em: 07 fev. 2015.

<sup>62</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/os-melhores-discos-de-2013-11171722>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou entender a música popular periférica como fenômeno musical na contemporaneidade que profere, ao mesmo tempo, formas globais de difusão tecnológica e cultural e individualidades originadas localmente. O diferencial, contudo, diz respeito ao objeto deste estudo, o tecnobrega, e como a crítica musical especializada ao longo do tempo em que o gênero foi circulando em espaços distintos, começou a valorar e reconhecer esteticamente o tecnobrega dentro da cultura pop.

As classificações operadas pelo papel da crítica e seus julgamentos fazem parte de um processo que vem sendo afirmado no valor do tecnobrega a fim de legitimar o estilo musical e os artistas desse gênero. Analisando como tem ocorrido a reconfiguração do valor estético na música popular periférica, percebemos que se trata de um lugar importante para se repensar as tradições e ascensões sobre valor na música, bem como repensar ideias-chave como autenticidade por meio da estética cosmopolita.

Nesse sentido, a profusão de discursos e juízos sobre músicas na contemporaneidade, de novas e variadas concepções de produção, circulação, performance, escuta e gosto musical, das articulações entre mudança cultural e agenciamentos de centro e de periferia, o que está “dentro” e “fora”, são questionamentos que nos levam a pensar na globalização cultural. Principalmente do encontro entre o “nacionalismo exótico” e a linguagem universal da produção musical hegemônica, como também da ambiguidade encontrada nas relações de poder, em que a cultura do pop-rock norte-americano tende a influenciar ainda mais nas práticas musicais pretensamente subalternas.

Podemos dizer que, diante dessas reflexões, destacamos quatro pontos importantes que se atravessam para organizar todo esse percurso: a problematização da ideia de música popular periférica, a construção de valor no tecnobrega; a relevância da crítica e a legitimação do gênero na cultura contemporânea. No que diz respeito ao primeiro ponto, é importante compreender que quando falamos de música popular periférica, automaticamente precisaremos de uma referência, uma vez que se trata de uma noção relacional. Ou seja, a princípio, temos que pensar na posição geográfica do nosso objeto. Quando citamos o tecnobrega como gênero musical periférico, destacamos que dentro da perspectiva política e social do Brasil, o estado do Pará é considerado periférico em relação ao centro econômico do país. Assim, torna-se periférico quando abordamos esse aspecto, mas dentro da cidade de Belém, o tecnobrega surge na periferia da cidade, o que reforça ainda mais o termo periférico, e da mesma forma serve para compreender outros gêneros musicais como o arrocha, o funk e o brega recifense.

Vale salientar que é nesse contexto cultural que identificamos a posição de certas manifestações culturais. Nos inspiramos, respectivamente, nas observações e nos trabalhos do Christopher Dunn (2009), que apontou para essa relação de uma “geografia relacional”, ele analisa a tropicália como um gênero musical periférico, uma vez que o Brasil é periférico em relação aos Estados Unidos. No entanto, a tropicália não é considerada periférica na perspectiva nacional brasileira, muito pelo contrário, há um reconhecimento estético do movimento, tendo sido muito bem aceito pela crítica especializada. Já André Barcinski (2014) discute sobre um “modelo de negócios” que delinea a produção, a circulação e a recepção da música popular brasileira ao longo da década de 70 e 80, ressaltando o modo como o fenômeno da cultura pop tornou-se hegemônico para a música brasileira.

Já em relação ao cosmopolitismo estético, pensado por Regev, se corporifica em uma discussão teórico-conceitual. O autor que aborda temas correlatos incluindo globalização, mídias e tecnologias, tudo isso em relação ao formato do pop-rock norte americano e sua apropriação em diversos países. O cosmopolitismo estético é uma lógica cultural que serve como um modelo composto, essencialmente pela história e dinâmica do pop-rock anglo-americano, que tem funcionado como uma força dominante de liderança na música pop-rock, em vários países. Percebido desde cedo como a expressão musical da modernidade, tornou-se objeto de culto em todo o mundo, a arte musical a ser seguida e abraçada (REGEV, 2014), otimizando uma transformação do nacionalismo musical ao longo da estética pop-rock. Esse ponto é muito bem captado na seguinte perspectiva musical brasileira, como apresentamos no capítulo inicial desta dissertação.

O cosmopolitismo do tecnobrega está de certo modo unido a um discurso musical e a uma linguagem estética que pronunciam matrizes culturais que circulam nos meios locais e globais, a exemplo da apropriação da música eletrônica, dos sintetizadores do pop-rock e *synthpop* e ligadas ao movimento *Global Guettotech*, além das performances. Da mesma forma, o cosmopolitismo contém referências ao regionalismo, daí o porquê desse conceito constituir-se ao mesmo tempo como local e Global.

A construção de valor no tecnobrega é resultado da autenticidade do gênero, especialmente, no que se refere à visibilidade e destaque midiático. Em geral, as discussões sobre julgamento de gosto que, como visto neste trabalho, vão muito além da busca por uma qualidade musical, na verdade trata-se da existência das muitas formas de valorizar um gênero musical: audiência, consumo, economia, performance, entre tantos outros. A produção e o consumo aceleram o processo de diversificação de gêneros e estilos em circulação e, conseqüentemente, aumentam a procura por gêneros musicais que mais tem proximidade com a cultura global.

Constata-se, portanto, que os discursos midiáticos de valor da música popular periférica produzida em Belém estão em sintonia com o reconhecimento da crítica musical especializada e das propostas culturais globais. Assim, a análise do tecnobrega é, sobretudo, relevante nesse contexto, considerando tratar-se de um estilo musical cosmopolita e frequentemente positivado em suas representações. O tecnobrega, afinal, é uma representação dos novos mediadores musicais contemporâneos, pois está reconfigurando a cadeia produtiva da música ao ser consumida por um público crescente.

É interessante perceber que com a mudança nas formas de circulação da música por meio da digitalização também ocorreram alterações nas relações entre crítica e produções musicais. Se antes a crítica estava entrincheirada nos álbuns de rock e na MPB, sendo a principal responsável pela divulgação das novidades, no caso do tecnobrega observaram-se duas mudanças substanciais nesse processo: 1) quando chegou aos principais veículos críticos do Brasil a música já era conhecida e já tinha suas próprias rotas de sucesso e 2) tal como ocorreu por sua apropriação pela música eletrônica, esse é fenômeno que corre na contramão, uma manifestação periférica, que só após se impor, vai ser reconhecida pela crítica referenciada. Isto demonstra possibilidades de diferentes trânsitos classicistas e transformações nos modelos de reconhecimento do valor estético dos produtos musicais.

Mesmo sabendo dessa proporção que o tecnobrega vem tomando, entende-se que as formas de consumo dessa música eram realizadas apenas por uma parcela da população, uma vez que reações de “desdém” ocorreram com o início das músicas populares periféricas. O fato é que o valor passou a ser motivado por questões mercadológicas, ideológicas ou sinestésicas, desse modo, o consumo do tecnobrega é um exemplo de cultura local que cresce e ganha novos horizontes dentro e fora do Brasil. Logo, os gêneros musicais são acionados para pensar até na valoração do estilo. Ainda conforme Janotti (2005), a respeito da negociação e a disputa que envolve a definição por gêneros musicais :

Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros, ou seja, analisar um produto midiático através dessa perspectiva pressupõe perceber as relações entre esse produto e outros de diferentes gêneros, compará-lo com expressões canônicas ou similares dentro do mesmo paradigma. Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos (JANOTTI, 2005, p. 4-5).

Dessa maneira, os gêneros musicais criam matrizes de reconhecimento, com base nos contextos locais e globais nos quais esses estilos estão inseridos, a partir das quais os sujeitos (produtores, críticos, entre outros) os validam ou recusam, articulando sempre com o consumo midiático. São critérios de julgamento abertos e em permanente processo de “transfiguração”, por isso que em relação ao tecnobrega, recorremos à crítica musical, pois para exemplificar nosso argumento de reconhecimento estético do gênero, e não somente mercadológico, percebemos o quanto a crítica positivou os trabalhos de Gaby Amarantos e Gang do Eletro. Destacamos que o funk é um gênero bem mais antigo e demorou muito tempo para ser aceito pela crítica, houve muita discussão para que o funk se consolidasse na cultura brasileira. Outro exemplo é o brega recifense, a sua entrada ainda está se consolidando nos programas televisivos locais de auditórios, sem muita repercussão, mas os acionamentos em relação a sua circulação dentro da cidade do Recife são inquestionáveis, o brega transita nas demais áreas da cidade, da zona sul à zona norte.

Cada vez mais o cenário da música se interessa pela inovação estética e tecnologias eletrônicas. A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando passou a não depender mais dos longos períodos, da paciência artesanal, entre outras e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. Conhecer as inovações de diferentes países e a possibilidade de misturá-las, significa, para cada unidade geográfica ou social, que as estruturas relevantes seriam sempre plurais ao invés de singulares.

É interessante observar como os processos de reconhecimento cultural realizados pelos críticos, fazem com que a música popular massiva ganhe uma nova dinâmica com a proliferação de gêneros e estilos musicais populares periféricos. Sem contar que com a disponibilização de seus produtos em plataformas digitais, eles somam para uma maior circulação e visibilidade. Sá (2014) aponta que:

Coreografias de atores “comuns” compartilhadas através das redes sociais são hoje um dos maiores fenômenos da cultura do entretenimento nas plataformas digitais, constituindo uma categoria de vídeos ainda pouco contemplada nos estudos do audiovisual. Acreditando que as tecnologias só fazem sentido se mediar e propiciarem a invenção de novas práticas sociais, produzindo diferença numa rede sociotécnica; e que qualquer uso de tecnologias envolve uma batalha política em torno dos protocolos e das configurações, tanto quanto das condições, dos objetivos e das consequências desses usos (SÁ, 2014, p. 29).

A autora aponta para a “Batalha do Passinho” (dança ligada ao funk carioca) e do “Treme” (dança ligada ao tecnobrega), considerando que a articulação entre as performances dos dançarinos, os celulares e a plataforma musical YouTube servem para compartilhar seus vídeos e criar uma certa visibilidade para o que vem sendo produzido por artistas “anônimos”. A

criatividade na manipulação das ferramentas digitais é um ponto importante para a manutenção de redes de compartilhamento dos artistas do tecnobrega, pois o próprio gênero está diretamente associado com a tecnologia. Enfim, a legitimação do tecnobrega, no que se refere à crítica, é perceptível, justamente por não encontrar, nesse período, matérias que criticassem negativamente o gênero, pelo contrário, valorizaram a cultura paraense por conta de sua estética cultural. Mas será que esse também poderia ser caracterizado como um processo de massificação às avessas? Bem, esta é uma questão para outros trabalhos que possam vir a se debruçarem sobre o tema, de qualquer forma ela é um importante ponto de chegada (ou de partida) da dissertação aqui apresentada.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, P. S. **Eu Não Sou Cachorro, Não: Musica Popular Cafona e Ditadura Militar**. 2. ed. São Paulo: Editora Record, 2002.
- BARCINSKI, A. **Pavões Misteriosos – 1974-1983: A Explosão da Música Pop no Brasil**. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2014.
- BARROS, L. G. **Tecnobrega: A legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musica**. 2010. 258 f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Paulus, 2006.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 6. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.
- COSTA, A. M. D. **Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. 2. ed. Belém: Editora EDUEPA, 2009.
- COSTA, C. Treme, Tecnobrega. **Revista Continuum**, São Paulo, 2012.
- DUNN, C. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FONTANELLA, F. I. **A Estética do Brega: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife**. 2005. 138 f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.
- FRITH, S. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1998.
- GILROY, P. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002. v. 5.
- GROSSBERG, L. **Cultural Studies in the Future Tense**. Duke University Press, Durham, NC, 2010.
- HALL, S. **Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HERSCHMANN, M.; Fernandes, C. S. Territorialidades Sônicas e ressignificação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos** (UERJ. Impresso), v. 18, p. 6-17, 2011.

JANOTTI JR, J. **Rock me Like the Devil**: Assinaturas das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Editora Livrinho de Papel Finíssimo, 2014

\_\_\_\_\_. **Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções**: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (Orgs). Livro da XIV Compós, Narrativas Midiáticas Contemporâneas. Sulina: Porto Alegre, 2006.

\_\_\_\_\_. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**, 6(2):31-46, 2003.

JANOTTI JR, J.; NOGUEIRA, P. B. Um Museu de Grandes Novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet. In: SÁ, Simone (org). **Rumos da Cultura da Música**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010.

JANOTTI JR, J.; SOARES, T. **Mentiras Sinceras me Interessam**. XXIII Encontro Anual da Compós (Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação), 2014, Belém. Disponível em:  
<[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04\\_COMUNICACAO\\_E\\_EXPERIENCIA\\_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos\\_2165.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04_COMUNICACAO_E_EXPERIENCIA_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos_2165.pdf)>. Acesso em: 11 dez. 2014.

KOWARICK, L. F. Processo de desarrollo del estado em America Latina y politica social. **Acion Critica**, p. 6-13, 1979.

LEMOS, R.; CASTRO, O. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MACHADO, E. Os novos conceitos de edição no jornalismo digital. In: **Comunicação e Sociedade**, Vol 14 (1-2), 2000, 357-373, Braga: Universidade do Minho.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. v. 1. 199 p.

MARCONDES FILHO, C. Mediacriticism ou o dilema do espetáculo de massas. In: PRADO, José Luiz Aidar (org). **Crítica das práticas midiáticas**: da sociedade de massa às ciberculturas. São Paulo: Hacker, 2002. p. 14-26.

NAPOLINANO, M. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980), São Paulo: Contexto, 2001 – (Repensando a História).

NERCOLINI, M; WALTENBERG, L. Novos mediadores na crítica musical. In: PEREIRA DE SÁ, Simone (org.). **Rumos da cultura da música**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

NOGUEIRA, P, B. **Go With the Flow**: a nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais. Salvador, 2013.

PALACIOS, M.; LEMOS, A. **Janelas do Ciberespaço: Comunicação e Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2001. 275p.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

PRYSTHON, Â. F. Cidades e música: Sensibilidades culturais urbanas. In: Angela Prysthon; Paulo Cunha Filho. (Org.). **ECOS URBANOS**. A cidade e suas articulações midiáticas. 1ed.Porto Alegre: Sulina, 2008, v. 1, p. 185-199.

\_\_\_\_\_. Entre as **hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas**: representando a subalternidade no audiovisual nordestino. In: João Freire Filho; Paulo Vaz. (Org.). **Construções do tempo e do outro**. Representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, v. 1, p. 85-100.

\_\_\_\_\_. Margens do Mundo: A Periferia nas Teorias do Contemporâneo. In: **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte: Intercom 2003.

\_\_\_\_\_. **Cosmopolitismos periféricos**. Ensaio sobre modernidade, pós- modernidade e Estudos Culturais na América Latina. 1. ed. Recife: Edições Bagaço, 2002. v. 1. 165p

\_\_\_\_\_. Estudos culturais latino-americanos contemporâneos: periferia, subalternidade, diferença e hibridismo. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v. 42, n. 42, p. 81-87, 2002.

REGEV, M. **Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press. 2013.

SÁ, S. M. A. P. Apropriações low-tech no funk carioca: a Batalha do Passinho e a rede de música popular de periferia. **Revista Fronteiras** (Online), v. 16, p. 28-37, 2014.

\_\_\_\_\_. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!. **E-Compós** (Brasília), v. 10, p. 3, 2007.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. **XXII Encontro Anual da Compós**, 2013, Salvador. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_2042.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2042.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2014.

SOARES, T. As Conveniências do Brega. In: JANOTTI JR, J. S.; SÁ, S. P. (Orgs.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Ed. Anarco, 2013.

\_\_\_\_\_. Cultura Pop: Interfaces Teóricas, Abordagens Possíveis. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. **Anais do Intercom** -, 2013. v. 1. p. 68-79.

TROTTA, F. C. Entre o Borrvalho e o Divino: a emergência musical da “periferia”. **Galáxia** (Online), n. 26, p. 161-173. São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba. In: JANOTTI JR., J.S.; LIMA, T.R.; PIRES, V.A.N. (orgs). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 116-137.

\_\_\_\_\_. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. **Galáxia** (PUCSP), v. 13, p. 115-128, 2007.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.