



Hibridismos culturais, fronteiras estéticas e tecnobrega como fenômeno na História da Música Amazônica

Chayenne Farias^I & Daniel Chaves^{II}

Resumo

Este texto pretende discutir os dilemas conceituais, as questões histórico-historiográficas, as balizas temáticas e alguns elementos sobre o Tecnobrega, entendida doravante como estética, ritmo e gênero para a compreensão da música contemporânea no Norte do Brasil, e na própria lógica das tramas musicais nacionais.

Palavras-chave: Brega. Hibridismo. Amazônia.

Cultural Hybridism, aesthetics boundaries and Tecnobrega as a Amazon Music History's phenomenon

Abstract

This text intend to discuss the conceptual dilemmas, the historical and historiographical issues, thematical balises and a few elements about TecnoBrega, understood now as aesthetics, rhythm and genre for understanding contemporary music in northern Brazil, and the very of domestic musical frames.

Keywords: Brega. Hybridism. Amazonia.

Artigo recebido em 20/02/2015 e aceito em 26/02/2015.

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

A cultura como meio em um contexto globalizado

A constatação de que existem diferentes culturas no mundo é anterior a qualquer tentativa de conceituação de cultura^{III}. O processo de Globalização, que em síntese, assegura o surgimento de uma rede global de transições de bens materiais e imateriais, gera um mundo mais contíguo, aparentemente sem fronteiras, porém mais inseguro e incerto, onde as diferenças se acentuam e as contradições saltam aos olhos. Além dos aspectos políticos e econômicos formais desse processo, cada canto do mundo contemporâneo passa por impactos significativos sobre a questão das identidades culturais. Nesse início de século, temos observado o florescimento das ditas culturas híbridas, manifestações que não se inserem no campo do erudito nem do popular, e que são tratadas de forma mais concisa adiante nesse trabalho, também na região amazônica. Ao mesmo tempo, vive-se um momento de “exportação” – embora esse termo seja aplicado às trocas entre países, aqui foi propositalmente utilizado para ilustrar o abismo que costuma ser atribuído à distância entre o *savoir faire* amazônico e do “resto” do Brasil - do Boi Bumbá, das palhas e miçangas, do tecnobrega.

Afinal o que significa ligar a TV e ouvir na novela da Rede Globo os *samplers* de artistas amazônidas como Gaby Amarantos, Lia Sophia e a Gang do Eletro? Far-se-á necessário, portanto, o exercício de uma ampla e exaustiva discussão acerca da inserção da cultura amazônida contemporânea no mundo globalizado, e mais do que isso, como condição e desdobramento natural dessa discussão proposta, uma ampliação do olhar, uma reflexão sobre a interpenetração do mundo, os Outros, na relva ressequida, e vice versa. É preciso, portanto, refletir sobre a música popular e seus significados, apanhando suas concepções ao longo do tempo, desconstruindo a noção hegemônica do que é a música qualificada e o que é a música “popular”, de forma a incluir o *brega* enquanto representante amazônico dessa vertente e repensar a abrangência das significações qualitativas e, neste mesmo sentido lógico, das vulgarizações e estereotipagens. Ainda, sugerimos problematizar o lugar nesta topografia do gênero musical *brega*, refletindo sobre seus múltiplos significados, as acepções acerca da palavra e o estigma, positivo ou negativo, que tal rótulo carrega.

Desconstruindo a noção de “brega”

Alguns historiadores entendem a música popular – no Brasil, doravante chamada de *MPB* - como um campo historiográfico específico, enquanto outros a entendem como um objeto, em um debate que distingue as perspectivas e capacidade heurística da questão musical quanto a sua respeitabilidade e razoabilidade no ambiente acadêmico histórico-historiográfico. Independentemente de tal debate, que não é meramente semântico, a música popular já teve diversas concepções ao longo do tempo e ainda hoje é questão central de muito debate acadêmico. Richard Middleton^{IV} aponta para quatro categorias a partir das quais o “popular” tem sido definido:

1. *Definições normativas*: a música popular é tomada como expressão cultural inferior.
2. *Definições negativas*: a música popular é definida pelo que não é (folclórica ou erudita)

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

3. *Definições sociológicas*: nessa linha a música popular é associada a (e produzida por ou para) um grupo ou classe social específico.
4. *Definições tecnológico-econômicas*: música popular é aquela disseminada por meios de comunicação de massa e/ou em um mercado massificado.

O próprio Middleton compreende esses limites em definição como insatisfatórios e incompletos, pois só teriam validade quando cruzadas e encontradas com o contexto em que foram produzidas. Por outro lado, Neder^V aposta na síntese da crítica a essa classificação, a partir da leitura sobre o estilo como objeto descaracterizando o seu caráter normativo enquanto definidor de variantes de forma estanque. De acordo com ele, a primeira é visivelmente arbitrária; quanto à segunda, sabe-se que as margens entre um tipo de música e outro são fluidos, muitas vezes o popular, o erudito e o folclórico embebem-se dos mesmos elementos. Ainda segundo o autor, a terceira classificação derivar-se-ia da teoria marxiana da *determinação da superestrutura pela infraestrutura*^{VI}, perspectiva essa que se mostra insatisfatória para a análise de tal objeto, por conta da impossibilidade de se reduzir o campo musical à estrutura de classes, visto que as práticas musicais não são propriedade privada de um contexto social particular – o caráter cada vez mais indiferenciado da difusão midiática e dos mercados culturais tornariam isso mais óbvio hoje.

Um exemplo claro é a internet, a velocidade com que ela vem se difundindo nas últimas três décadas não pode ser comparada com a velocidade de difusão de qualquer outro meio de comunicação^{VII}, a popularização dos computadores e de outros aparelhos informático-comunicacionais proporciona a praticamente qualquer pessoa o acesso a culturas diferentes, que provavelmente não poderiam ser acessadas de outra forma, e não somente isso, mas também a criação musical através de programas e aplicativos baixados da internet, esse é um dos aspectos centrais desse trabalho, e embora seja mais aprofundado posteriormente, é interessante que se reflita sobre a alteração que isso provoca no tradicional modelo de mercado cultural, em que a “periferia” consome o que é produzido no “centro”. Como saber quem consome o quê numa rede baseada na livre troca de conteúdos?

Curiosamente, o “fundador” dos estudos em música popular detestava esse tipo de música, e hoje, embora seja consenso que sua análise é “sistêmica, generalizante e normativa”^{VIII}, não podemos desconsiderar que Theodor Adorno, na década de 1930 e 1940, revelou um objeto novo à pesquisa acadêmica. Antes dele, as análises eram apologéticas, feitas por cronistas nacionalistas, ou pejorativas, quando comparavam a música popular com o folclore de origem camponesa. Adorno estrutura sua análise sobre a música popular em torno de três conceitos básicos - “fetichismo musical”, “standardização” e “indústria cultural”. Em resposta a um texto famoso escrito por Walter Benjamin em 1935, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”^{IX}, no qual o autor, influenciado pelas ideias do dramaturgo Bertold Brecht^X, defende que as massas operárias urbanas se relacionavam com a arte sem a perspectiva idealista e sem o culto à “aura” da obra, tal como a exploradora classe burguesa, e que por isso, os operários poderiam se conscientizar na mesma medida em que se divertiam. Adorno responde rejeitando o conceito de “gosto” na era das massas, visto que essas não reconheceriam seu “valor de uso”, mas unicamente o seu “valor de troca” determinado socialmente^{XI}. O consumo musical se desprende do material musical em si, a música se torna uma mercadoria apreciada a medida de seu próprio sucesso. O valor de troca se

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

torna então um prazer vazio e alienante, eis o que Adorno define como “fetichismo musical”. Logo, a forma como a burguesia consumia sua música “erudita”, portadora de seus valores culturais, seria tão alienada quanto o consumo do *hit* do momento pelas classes populares. Adorno aponta o fenômeno da “estandardização” como a característica fundamental da música popular, este consistiria na padronização da música, à medida que o ouvinte quer o simples, o já conhecido, o sistema comercial bloqueia a criação musical inovadora. A “livre-escolha” assim seria uma categoria ideológica, e a música teria então uma função alienante.

Mas o conceito chave do pensamento adorniano, que exerce influência sobre os modos como se pensa a cultura popular até hoje, é o de “indústria cultural”. De acordo com Adorno, esta traz consigo todos os elementos característicos do mundo industrial, porém, enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração dos bens culturais. Essa indústria replica os modelos estandardizados, fazendo com que o consumidor não se dê ao trabalho de pensar, é só escolher um dos esquemas que já está posto. O objetivo seria irradiar a ideologia dominante, manipulando e alienando o homem da vivência da arte. A grande força dessa indústria se verifica em proporcionar ao homem necessidades, não aquelas básicas para se viver dignamente (casa, comida, lazer, educação ou saúde), mas as necessidades que o sistema vigente precisa que ele venha a possuir, consumir incessantemente. Aí reside a principal crítica de Adorno quanto à música popular, ele a vislumbra como a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte.

Nas décadas de 1950 e 1960, essas teses de Adorno começam a ser revisadas - até mesmo pelo próprio filósofo -, dando origem a uma tentativa de separar os ouvintes de música popular entre os definidos por Adorno como “regressivos”, os alienados e passivos, que recebem a ideologia transmitida através da indústria cultural sem nenhum esforço reflexivo, e os ativos, os conscientes de suas escolhas, voltadas para a crítica ao “sistema”^{XII}. Em 1964, Stuart Hall e Paddy Whannel formulam o conceito de “subcultura”, enfatizando os grupos minoritários identificados como uma “minorias criativa”, questionadores das convenções sociais e da moralidade burguesa. Essa atitude de forte radicalismo anti-sistêmico se expressa através de novas atitudes, comportamentos sociais e valores sexuais, mas sempre conectadas com o consumo musical. Os autores enfatizam uma constante tensão entre o produto vendido pela indústria cultural e a reapropriação efetuada pelas subculturas radicais. Embora a abordagem das subculturas tente tornar menos generalizante o princípio adorniano de alienação das massas, não deixa de ser elitista ao desqualificar a maior parte dos ouvintes de música popular, visto que as subculturas são uma minoria, e subestimar a influência que o *mainstream* musical exerce sobre os gostos dessa minoria.

Lugares da Música Popular no Brasil

No Brasil uma definição muito influente do termo “música popular” foi dada por Mário de Andrade^{XIII}. Segundo ele, estas seriam as músicas das comunidades rurais tradicionais, o que ele opunha à música urbana e midiaticizada, “popularesca”. Assim, temos uma clara hierarquia: a música popular (tradicional) detém o caráter nacional - o que é insuficiente para o projeto modernizante que Andrade tinha para o Brasil, de condução do povo brasileiro de um estado de atraso tecnológico até a superação deste -;

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

a música erudita (estrangeira), essa sim poderia emprestar os elementos para tornar a música popular “artística”, porém sem perder a “essência”; e a música “popularesca”, restando a essa pouco ou nenhum interesse, além das críticas quanto à suposta dominação cultural estadunidense e manipulação da indústria cultural, esta última recebendo uma boa dose da influência das ideias de Adorno.

Justamente ou apesar disso, a questão da música popular brasileira vem sendo debatida desde os anos 1930 com cronistas como Francisco Guimarães e Orestes Barbosa, que debatiam sobre o samba, gênero que emergia como centro da cultura urbana carioca e posteriormente brasileira^{XIV}. Já nessa época se debatia sobre a questão das “raízes étnicas” – quanto ao samba, sua relação com o “morro”-, debate que atravessou todo o século XX. Mas foi nos anos 1950 que passou a se esboçar um pensamento mais crítico sobre a música popular brasileira (ainda sem as iniciais maiúsculas), na figura de intelectuais como Almirante^{XV}, que se dedicou a uma espécie de historiografia em torno de Noel Rosa, e Lúcio Rangel, que fundou a *Revista de Música Popular*, periódico que durou dois anos (1954-1956) e foi uma primeira tentativa de sistematizar as discussões sobre a música popular enquanto um fenômeno cultural das classes populares, embora embebido de um pensamento folclorista. Essas perspectivas nacionalistas e folcloristas serão retomadas pela juventude engajada do movimento estudantil da década de 60, em seu debate sobre a nascente *bossa nova*^{XVI}. De um lado os que defendiam seu caráter “entreguista” e a necessidade de se preservar a música dos “negros e pobres”, e de outro um tipo diferente de nacionalismo, que defendia a fusão de elementos da tradição e da modernidade.

Na década de 70 se inicia uma produção mais sistemática sobre a música popular, inicialmente por jornalistas, na forma de crônicas, memórias e biografias. Nesse momento, merece destaque a produção de José Ramos Tinhorão, jornalista/historiador que se tornou conhecido por suas polêmicas contra a “desnacionalização” da música popular brasileira, como no episódio em que Tinhorão acusou Paulinho da Viola de deformar um samba de Nelson Cavaquinho ao gravá-lo com arranjos jazzísticos: “... sete anos depois dessa declaração, o mesmo músico [Paulinho da Viola] deformaria um samba do compositor Nelson Cavaquinho, ao gravá-lo com arranjo calcado em experiências do músico de jazz Miles Davis.”^{XVII}

Segundo Tinhorão, haveria um processo de “expropriação cultural” das classes populares, executado a partir de um esquema de produção comercial de canções voltadas para a elite. Esse processo teria se iniciado ainda nos anos 30, mas se consolidado com a *bossa nova* e os Festivais da Canção dos anos 60^{XVIII}. Embora sua obra fosse criticada já na década de 70 por sua linearidade, rigidez argumentativa e seu excessivo juízo de valor pré-concebido sobre alguns gêneros e estilos musicais, é inegável que o mesmo produziu uma vasta e significativa bibliografia sobre a música popular, algo raro no período, além de sua análise ser inovadora ao enfatizar grupos antagônicos.

Merece atenção também uma perspectiva que nasce nesse período, muito ajudada pela obra de Augusto de Campos^{XIX}, que é a da “linha evolutiva” na música popular brasileira: “Para ele, o Modernismo de 1922 teria significado a ‘maturidade’ e o Concretismo de 1956, a ‘universalidade’. Por sua vez, a *MPB* renovada de 1967 teria transformado a ‘vanguarda’ em produto direcionado para as massas, ou seja, atingido a fase da ‘popularidade’.”^{XX} O *tropicalismo* aparece também no centro do debate sobre a

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

música popular na década de 70, enquanto a esquerda mais ortodoxa via no movimento liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso um refluxo do engajamento político que deu a tônica das canções de protesto da década de 60, autores como Gilberto Vasconcellos iam na contramão desse discurso, dizendo que a *tropicália* expunha de forma violenta os efeitos de nossa condição de dependência, mostrando, via metalinguagem, as limitações do protesto populista^{XXI}. Outra importante contribuição foi dada por Celso Favaretto, que retoma a perspectiva evolutiva e coloca o *tropicalismo* no centro de um ciclo de vanguarda estética e cultural que vinha sendo desenvolvido desde a década de 60, e que com a “mistura *tropicalista*”^{XXII} representando uma abertura cultural radical, culmina com a autonomia da canção.

A partir dos anos 80, os programas de pós-graduação abrem espaço para as pesquisas em música popular, mas enquanto na década anterior o *tropicalismo* e a *Moderna MPB*^{XXIII} dominaram o debate sobre a música popular, a partir dessa década o *samba* urbano carioca emerge no centro das atenções, movimento em muito impulsionado pela crescente capitalização e glamourização do carnaval carioca, realidades que exigiam reflexão crítica sobre as contradições desse processo que sofria o gênero que desde a década de 30 era símbolo da música popular brasileira.

A partir de 1978/79 é publicada uma série de biografias de sambistas pela Funarte/MEC^{XXIV}: Pixinguinha, Cartola, Adoniran Barbosa, Ismael Silva, entre outros nomes tradicionais do *samba* tem suas histórias de vida documentadas. Observa-se também o desenvolvimento de estudos sobre as escolas de samba, como os de Sérgio Cabral^{XXV}, Maria Júlia Goldwasser^{XXVI}, José Leopoldi^{XXVII} e Haroldo Costa^{XXVIII}. A questão da “origem” do *samba* aparece como um tema recorrente, com intelectuais como Roberto Moura^{XXIX} e José Miguel Wisnik^{XXX} defendendo seu caráter de marginalidade e resistência atrelado à sua matriz negra, e de outro lado essa percepção sendo questionada por autores como Hermano Vianna^{XXXI}, que pensa uma mestiçagem musical mais harmônica e com menos “resistências”. Outra perspectiva de análise bem difundida era quanto à importância da música popular para o projeto ideológico do Estado Novo, expressas nas inúmeras estratégias getulistas em dialogar e cooptar o novo gênero.

A partir da década de 1990 observa-se um retorno às biografias, autobiografias e crônicas sobre a *MPB* dos anos 50, 60 e 70; a consolidação de uma historiografia de cunho jornalístico, bem como de novas linhas de investigação acadêmica, incluindo novas fontes, novas abordagens, repensando metodologias, “interdisciplinarizando”. Especificamente no campo da História, os artigos de Arnaldo Contier apontam para a incorporação da performance musical como um problema histórico; e para uma articulação das três dimensões do fenômeno musical, linguagem verbal, musical e a experiência social da música. No entanto a dependência das memórias e depoimentos dos protagonistas e a limitação de análise a um *cânone* muito limitado de canções apresentam-se como limites dessa produção.

O Brega e seu espaço no Norte do debate

Na região Norte, a música *brega* aparece como síntese dos embates que envolvem o erudito e o popular. Ainda com pouca bibliografia, porém suscitando questões de grande relevância principalmente aos pesquisadores do campo da música

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

popular, a música *brega* emerge como temática extremamente relevante, ainda que subalternizada por certa penumbra que oscila entre o esquecimento e a estereotipagem.

Khalil^{XXXII} nos apresenta três estratégias mais utilizadas para se tentar entender o significado de uma palavra, e será a partir das mesmas que tentaremos nos aproximar do sentido do termo “brega” hoje. O primeiro deles é a busca de sua origem histórica, essa estratégia se mostra falha por dois motivos, primeiramente por essas origens serem invariavelmente inalcançáveis, e segundo, por objetos como os conceitos estarem em constante construção e adaptação^{XXXIII}. Por vezes, tramas do acaso aparecem nessas narrativas de origem, como a do cantor Wando^{XXXIV} para explicar o surgimento do termo “brega”. Segundo ele, o “brega” seria resquício do nome de uma boate onde se apresentavam artistas do gênero de Waldick Soriano, chamada Manoel da Nóbrega, que teve o “Nó” apagado da tabuleta. A partir daí o nome teria se popularizado. Lembrando que é importante atentar, nesse tipo de narrativa, não só ao que se diz, mas também como se diz e de que lugar se diz, pois esses são aspectos fundamentais na produção de sentidos no discurso.

A segunda forma é pela busca de relações sinonímicas, Araújo^{XXXV} relaciona o termo “brega” à palavra “cafona”, segundo ele:

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 70 [...] a expressão utilizada é ainda “cafona”, palavra de origem italiana, *cafone*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. [...] A expressão “cafona” subsiste hoje como sinônimo de “brega”.

Percebe-se ao mesmo tempo da busca pelo sinônimo, um esforço em localizar a partir de que momento histórico a palavra começa a ser utilizada e o porquê disso ter acontecido, numa tentativa de tornar esses conceitos passíveis de localização em acontecimentos “reais”, nesse caso, a “década de 70”, os “anos 80”.

A terceira forma de se buscar o sentido da palavra é através de dicionários. Aurélio Buarque de Holanda^{XXXVI} relaciona o termo à prostituição: “‘zona brega’ como o local onde está instalado o meretrício”. Já em Antônio Houaiss a palavra é associada a “esbregue”, termo que segundo o dicionário corria no Rio de Janeiro entre os anos 20 e 50 “como sinônimo de algo mal feito, confuso, ordinário, servindo tanto para objetos como para pessoas”. Segundo Guerreiro do Amaral^{XXXVII}, o termo remonta ao século XIX pelo substantivo “xumberga” (bebedeira), que deu origem ao verbo “xumbregar” (importunar) e ao adjetivo “xumbrega” (pessoa ou objeto de aspecto ruim). Bem como refere-se aos termos “briga” e “cômico”, e já no século XX assume o significado de “zona” ou “prostíbulo”^{XXXVIII}.

Guerreiro do Amaral ainda nos fornece duas acepções possíveis para se compreender o *brega*, pelo viés sociológico e pela caracterização do gênero musical. Sociologicamente, Araújo^{XXXIX} identifica o gênero como uma “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”. Apesar do autor utilizar a palavra “cafona” sempre assim entre aspas, “porque contém um juízo de valor impregnado de preconceitos com os quais não compartilho”, não deixa de chamar atenção que sua definição reforce exatamente o estereótipo que sua obra visa desconstruir, o da música *brega* como

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

exponente de uma subcultura de pessoas pobres e alienadas. Claramente, se fazem necessárias algumas ponderações acerca dessa ideia.

Sabemos que o dilema de diferenciar o “elegante” do “cafona” perpassa provavelmente todas as civilizações por nós conhecidas, mas falando especificamente sobre a Amazônia, em especial o estado do Pará, Gabbay^{XL} considera que desde o período colonial, as classes sociais mais abastadas já haviam definido a cultura do Velho Mundo como referencial a ser imitado por quem se pretendesse civilizado. No entanto ele identifica na *belle époque* e no ciclo da borracha no século XIX^{XLI} os fatores mais importantes para a edificação de modelos de “alta cultura” e “bom gosto” no Pará. A partir da primeira metade do século XX, porém, podemos observar um movimento inicial de resistência social e disputa pelos espaços simbólicos, numa tentativa de legitimação no universo das culturas hegemônicas. Embora não possamos desconsiderar a força do discurso e das relações de poder para o estabelecimento e manutenção de distinções socioculturais entre dominantes e dominados, hegemônicos e subalternos, ricos e pobres, é necessário repensar alguns discursos comuns na historiografia, como os que reforçam a dicotomia centro *versus* periferia. Essa discussão será mais aprofundada no decorrer desse trabalho, entretanto não podemos deixar de salientar que o que observa-se hoje, em sentido oposto, é a interpenetração desses espaços. De acordo com Guerreiro do Amaral^{XLII}:

Na medida em que indivíduos e culturas excluídas se apropriam de produtos, tecnologias, visões de mundo e/ou ideologias hegemônicas, assim como agentes e agências do *mainstream* se utilizam de “estratégias” (DE CERTEAU, 2005) para adentrar o pretense mundo subalterno, o aspecto da distinção entre classes, estilos de vida e gosto adquire outra dimensão conceitual (...)

Quanto ao gênero sonoro, Frenette^{XLIII} afirma que o *brega* constitui-se na década de 1930 a partir das canções-opereta de Vicente Celestino, acrescidas em seguida de elementos do *samba-canção* e do *bolero*, bem como posteriormente da *jovem guarda*. Com o declínio desse movimento na década de 1970 por não partilhar do espírito de protesto da *MPB* cultuada pelas camadas médias urbanas intelectualizadas, seu estilo sentimental migra para os interiores onde passa a ser chamado pejorativamente de *brega*, tornando-se música “ruim” e estigmatizada.^{XLIV}

Quanto ao termo estigma, vale a pena a longa citação de Guerreiro do Amaral sobre a conceituação de Ervin Goffman^{XLV}:

O estigma corresponde a um atributo individual, mas de origem social, que representa uma ameaça à coletividade, ou ainda, consiste na deterioração de uma identidade pessoal que não se encontra coadunada a padrões estabelecidos pela sociedade. [...] A sociedade cria estereótipos sociais e categoriza o indivíduo em modelos que, no caso do estigma, representam identidades degradadas e explicitadoras de situações atípicas e inaceitáveis. Do ponto de vista de quem sofre o estigma, a sociedade lhe usurpa oportunidades e possibilidades, bem como nulifica sua individualidade através da imposição de padrões de poder. Desviar-se desses padrões significa estar à margem da sociedade e dos mecanismos de controle social, daí o porquê de o “estigmatizado” ser classificado como elemento pernicioso e desprovido de potencialidades.

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

Entretanto, esse rótulo não deve ser entendido apenas pelo aspecto de negatividade que carrega, o próprio Guerreiro do Amaral critica as ideias de Goffman por serem demasiadamente normativas em considerar o caráter “positivo” do estigma como tão e somente “positivo”, e o “negativo” da mesma forma. Quando do contrário, muitas vezes, vozes “subalternas” e “hegemônicas” entrecruzam-se, formando identidades que assumem o estigma ora negativo, positivamente.

De uma forma geral, a música denominada de brega também não é uma novidade. Paulo Cesar de Araújo^{XLVI} realiza uma periodização bastante utilizada nos estudos acerca do gênero; de acordo com ele, a *primeira geração* de artistas identificados com essa vertente foi a que serviu de contraponto à bossa nova e obteve grande sucesso popular entre o fim dos anos 50 e início dos anos 60: Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho, Adilson Ramos e alguns outros nomes que na época se notabilizaram basicamente como intérpretes de boleros. A *segunda geração* inclui um número maior e mais diversificado de cantores/compositores, consequência da expansão da própria indústria fonográfica no Brasil, interessada em dividir em fatias o mercado consumidor de discos. O principal nome dessa leva foi Paulo Sérgio, que retrabalhou a fórmula da balada romântica e abriu as portas do mercado discográfico aos artistas do gênero. Na época, o artista foi dado como o sucessor de Roberto Carlos, que enfrentava forte crise em sua carreira. Uma *terceira geração* de "cafonas" foi aquela que despontou por volta de 1977 e manteve-se regularmente nas paradas de sucesso nacional até o início dos anos 80: Sidney Magal, Agepê, Peninha, Amado Batista, Giliard, Carlos Alexandre, Jane & Herondy e outros que, mais tarde, passaram a ser chamados de "bregas".

Mas de acordo com essa periodização, onde se encaixariam Alípio Martins, Teddy Max, Mauro Cotta, Kim Marques, Alberto Moreno, Roberto Villar e mais dezenas de artistas bregas que despontaram no cenário musical das regiões norte e nordeste a partir da década de 80? Talvez devido ao seu recorte cronológico não se estender até esse período, ou por sua análise centrar-se nos artistas que conseguiram projeção nacional, fato é que Araújo não aponta respostas a esse questionamento.

Jr. Neves^{XLVII}, cantor e compositor das décadas de 90 e 2000, realiza uma periodização desses artistas bregas sobre os quais Araújo silencia. De acordo com ele, a *primeira geração* do Brega surge nos anos 80 e é marcada pela propagação massiva através das rádios e gravadoras, dessa leva se destacariam os seguintes nomes: Alípio Martins, Juca Medalha, Luiz Guilherme, Teddy Max, Mauro Cotta, Francis Dalva, Míriam Cunha, Carlos Santos, Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, Solano e seu conjunto, Vieira e Banda, Fernando Belém, Beto Barbosa, Ditão; além dos maranhenses: Ribamar José, Beto Douglas e Adelino Nascimento (moraram e gravaram seus primeiros discos no Pará). Em seguida sua própria geração, a *segunda* desses artistas brega, que surge nos anos 90 após a crise da primeira, que perdeu espaço na grande mídia para outros ritmos populares como o axé music^{XLVIII}, para ele é nesse momento de crise que as aparelhagens tornam-se um dos principais meios de propagação do gênero – o que observa-se na atualidade com o tecnobrega -, seria formada entre outros por artistas como Roberto Villar^{XLIX}, Edilson Morenno^L, Alberto Moreno^{LI} e Chimbinha^{LII}.

Já Costa^{LIII} defende que essa segunda geração do brega é marcada pela influência caribenha em suas músicas e pela entrada no cenário de novas produtoras e

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

gravadoras (RJ Produções, M Produções, G Amaral Produções, AR Music, MC Produções, Tetéia Produções e Leão Produções) e estúdios independentes (Gravasom, Digirecord, Gravo Disco, Digi Tape, Transa Tape, Digital Brasil), com artistas remanescentes da geração de 1980 indo gravar discos inclusive em outros estados, a partir daí a música brega ganha novamente as rádios e passa a ser difundida em larga escala no mercado local e regional.

Diante do exposto, se torna imperativo refletir sobre a relação, existente ou não, entre popularidade e identidade cultural. É difícil delinear uma linha reflexiva nos moldes de uma História Comparada entre o Brega e a MPB, por exemplo, por estes se tratarem não de gêneros musicais, mas de complexos culturais^{LIV} cujos gêneros que os compõem apresentam entre si relevantes diferenciações, conforme já exposto. Entretanto, resguardando-se muitas ponderações, especialmente quanto à Bossa Nova e a Tropicália, algumas características podem ser atribuídas à MPB, tais como a origem popular^{LV}, o consumo pelas classes populares e o que a meu ver é a principal, o reconhecimento enquanto tal. Grande parte da identidade cultural do brasileiro foi construída a partir da assimilação de gêneros e movimentos musicais como o samba, a Tropicália e a Bossa Nova. A despeito da penetração de alguns desses gêneros nas classes populares ser altamente questionável^{LVI}, é inegável que eles são reconhecidos enquanto símbolos da cultura popular brasileira.

Entretanto, na região Norte e Nordeste do país o que se observa é a vinculação desses três elementos – origem, popularidade e reconhecimento – à outro gênero musical, esse sim com inserção entre as pessoas “populares” e a toda a construção de arquétipos daí decorrentes. Dificilmente um visitante caminhando por entre as ruas da periferia de Macapá se deparará com o som de Tom Jobim, Caetano Veloso ou mesmo Chico Buarque saindo das casas e invadindo as ruas, mas sim com o Brega. Esse reconhecimento é observado inclusive por parte do Estado, que em programações locais colocam artistas de Brega dividindo o palco com gêneros também populares.

Se popularidade e identidade representam respectivamente causa e consequência, é uma questão que, fugindo aos objetivos desse trabalho, propõe-se esse esforço reflexivo. O apontamento que se faz aqui é no sentido do reconhecimento da música Brega enquanto representante da chamada MPB na região Norte. Nesse sentido, o esforço de construção de uma historiografia da música popular da região, e consequentemente da música popular como um campo de estudo perpassa pelas questões levantadas, debatidas e propostas nesse trabalho.

O Brega do Século XXI: tecnobrega “reiniciando” a cultura amazônida

Seria um erro começar a falar sobre o tecnobrega sem refletir sobre as mudanças tecnológicas vivenciadas na década de 1990 e início dos anos 2000. Segundo Costa^{LVII}, nesse período:

A relação de produção e consumo e a relação entre artistas e público, dentro do campo da música popular, mudaram radicalmente. Entre as principais mudanças está a concentração do mercado, com redução dos espaços para artistas locais e regionais na grande indústria fonográfica. A atual tendência é de investimento em poucos artistas, a diminuição da diversidade dos catálogos e investimento em perfis

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

globais, que possam garantir o lucro necessário à manutenção das empresas.

No Brasil esse processo se manifesta, ainda, na concentração no eixo Rio – São Paulo, com a redução de investimentos em outras regiões e mercados locais. E mesmo quando se inclui esse eixo na análise, essa crise é facilmente visualizada nos números: a venda de CD's no Brasil caiu de 94 milhões de unidades em 2000 para 52,9 milhões em 2005; o catálogo de artistas nacionais de duas das maiores gravadoras – Sony e BMG -, que contava com 52 artistas em 2004, passa a contar com 35 em 2007 a partir da fusão das mesmas, uma redução de cerca de 30% em um período de apenas 3 anos.^{LVIII} Dessa forma, artistas novos e/ou de fora do eixo Rio – São Paulo tem ficado cada vez mais à margem dos investimentos das grandes gravadoras.

Somado a isso, variáveis como a popularização da internet e mesmo as inovações tecnológicas crescentes, resultaram na ampliação dos espaços digitais alternativos para a música. Os chamados negócios abertos, segundo Castro^{LIX}:

São aqueles que envolvem criação e disseminação de obras artísticas e intelectuais em regimes flexíveis ou livres de gestão de direitos autorais, em que a propriedade intelectual não é um fator relevante para sua sustentabilidade. (...) As principais características desses modelos são a sustentabilidade econômica; flexibilização dos direitos de propriedade intelectual; horizontalização da cadeia de valor; ampliação do acesso à cultura; contribuição da tecnologia para ampliação desse acesso; e ausência de intermediários que não contribuem para as duas pontas da cadeia: o artista e o público.

Esse modelo se diferencia dos outros praticados na indústria fonográfica em decorrência do direito autoral sobre as músicas não constituir fonte de renda para o artista, já que este não possui a exclusividade sobre sua criação.

O tecnobrega surge nesse contexto, embora não exista consenso sobre a data de seu surgimento, é mais aceito que este tenha se dado no ano 2000, a partir do esforço de produtores, DJ's e músicos paraenses que buscavam viabilizar seus trabalhos em estúdio. O objetivo era baratear os custos com as gravações ao substituir os instrumentos acústicos – e consequentemente os músicos e seus cachês – pelas batidas eletrônicas de bateria e teclado, *sampleadas* de programas disponibilizados gratuitamente na internet, como *Soundforge* e *Vegas*^{LX}. Observam-se então mudanças na estrutura do brega produzido no Pará, o andamento e o ritmo da música aceleram, incorporando-se elementos de batidas eletrônicas^{LXI}. Para além das inovações no estilo musical, o tecnobrega criou também novas formas de produção, distribuição e consumo de música:

Simplificadamente, podemos dizer que o mercado do tecnobrega funciona de acordo com o seguinte ciclo: 1) os artistas gravam em estúdios – próprios ou de terceiros; 2) as melhores produções são levadas a reprodutores de larga escala e camelôs; 3) ambulantes vendem os CD's a preços compatíveis com a realidade local e os divulgam; 4) DJ's tocam nas festas; 5) artistas são contratados para shows; 6) nos shows, CD's e DVD's são gravados e vendidos; 7) bandas, músicas e aparelhagens fazem sucesso e realimentam o ciclo.^{LXII}

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

Mas quem são esses agentes? Castro^{LXIII} sintetiza:

- DJ: artista da aparelhagem, que anima as festas e apresenta inovações ao público do tecnobrega, mantendo com este um diálogo constante pelo microfone. Possuem estúdios caseiros, principal fonte de produção dos CDs e DVDs de tecnobrega.
- Artistas (cantores e bandas): compõem e cantam suas próprias músicas ou fazem “versões” de sucessos nacionais ou estrangeiros.
- Estúdios: locais destinados à produção independente de novos CDs. Estúdios domésticos são a principal fonte de produção do tecnobrega.
- Distribuidor informal: agente que reproduz os CDs e DVDs e repassa aos vendedores de rua de toda Belém, embora os artistas também possam fazer essa atividade.
- Vendedores de Rua: principais responsáveis pela venda dos CDs e DVDs de tecnobrega. Alguns recebem unidades diretamente de artistas e fazem reprodução própria. A divulgação da música tecnobrega por meio deles é incentivada pela maioria dos artistas.
- Festeiro: pessoa ou grupo responsável pela organização e promoção das festas das aparelhagens, uma espécie de empresário e produtor. Contrata casas de festas, aparelhagem e/ou banda, divulga e administra a segurança, a bilheteria e o bar. Financiam a compra de novos equipamentos para as aparelhagens.
- Casas de festas e balneários: casas de festas são destinadas a shows e festas durante a noite. Balneários são clubes campestres de sindicatos e associações profissionais, onde aparelhagens fazem festas aos domingos, entre 10h e 22h.
- Programas de rádios e de TV: alguns programas de rádio e TV são apresentados por DJs de tecnobrega, ajudando a divulgação. Tais programas surgiram por pressão do público, já que as rádios e TVs se recusavam a tocar o tecnobrega.
- Aparelhagem: embora sua origem remeta à década de 40 do século passado, com as antigas “bocas-de-ferro”, “aparelhagens de válvula” ou “sons”, eram pequenos aparelhos de som usados para animar eventos de pequeno porte como festas de vizinhança. A partir da década de 50 ocorre um constante aumento da importância das aparelhagens na animação do lazer popular, até constituírem-se em empresas familiares. A partir dos anos 1980 elas passam a ser mais identificadas com a música “brega” propriamente dita e hoje são equipamentos de som onde os DJs controlam o ambiente festivo do tecnobrega, e contam com uma série de recursos tecnológicos como computadores, modernos efeitos de luz e som, assumindo uma posição central na seleção e popularização de músicas e artistas de tecnobrega, além de representarem um grande empreendimento econômico.

Os números impressionam, levantamento realizado pelo projeto Open Business Models entre setembro e novembro de 2006 com 700 aparelhagens de Belém, revelou que em média, cada aparelhagem tem estrutura e equipamentos como luz, som e computadores, no valor de 23,4 mil reais cada uma. A soma dessas estruturas estaria avaliada em 16,4 milhões de reais no total. Fazendo cerca de 4.300 festas por mês, seu faturamento médio chegaria a 3 milhões de reais mensais.^{LXIV}

Embora não devamos confundir o tecnobrega com a aparelhagem, existe uma reflexão que pode ser feita, já que se discute a identidade do tecnobrega enquanto paraense, amazônida ou transnacional, a partir da constatação de uma ocorrência similar à aparelhagem e sua relação com o tecnobrega, ou vice-versa, na Jamaica, os *sound systems*. O *sound system* é uma aparelhagem de entretenimento e portátil que conta com uma gama de equipamentos como amplificadores e enormes caixas acústicas especializadas. Além do maquinário, o *sound system* conta com o capital humano, ou

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

seja, DJ's, selecionadores, operadores de áudio, engenheiros e proprietários, que levam a aparelhagem a diversos lugares, como uma “festa itinerante”^{LXV}.

O nascimento do *sound system* na Jamaica se dá com a chegada das tecnologias depois da Segunda Guerra Mundial – mesma época de surgimento das aparelhagens no Pará -, e logo o *sound system* tornou-se o veículo central de entretenimento da classe trabalhadora jamaicana, enquanto os mais ricos divertiam-se ao som do jazz nas discotecas de Kingston, as classes menos abastadas ouviam suas músicas através do *sound system* nas esquinas e gramados. Dessa forma, mais do que apenas um lugar para dançar e se divertir, mais do que seu papel inicial de unidade de entretenimento móvel, o *sound system* passou a ser um espaço de afirmação ritual de crenças e valores compartilhados em comum^{LXVI}.

Over the last 40 years, Reggae sound systems in Jamaica have become institutions on a par with the local churches and football teams. Sound systems also inspire loyalty and fervour in a similar manner. They employ large numbers of people and directly influence the lives of many others from the peanut vendors to the politicians who employ them to draw the crowds to their meetings.^{LXVII}

Podemos perceber então a complexa sociabilidade que se desenvolve em torno e a partir do *sound system*, e fazer um paralelo com as práticas orientadas pelas aparelhagens no caso do norte brasileiro. Vilhena^{LXVIII} identifica que as relações estabelecidas pelos jovens dentro e fora das aparelhagens orientam suas práticas de sociabilidade. Segundo a autora, ao constituírem fã-clubes, equipes e galeras^{LXIX} esses jovens, frequentadores das festas de aparelhagem, passam a construir uma identidade coletiva própria, com elementos coesivos que ultrapassam o ambiente da festa, definindo, por exemplo, suas formas de ocupação do espaço urbano, chegando a um estrato ainda mais profundo dessa sociabilidade, que é a sua extensão para além das festas. A repartição das áreas periféricas em “setores”^{LXX} dominados por uma equipe ou galera, demonstra que mais do que uma expressão que cabe em si mesma, essas festas de aparelhagem geram vínculos de sociabilidade abrangentes e complexos.

O hibridismo como raia da fronteira cultural na Amazônia

O entendimento de uma manifestação *contemporânea* como é o tecnobrega, deve partir de sua localização no tempo e no espaço em que é produzido. Logo, considerando o entendimento de que vivemos uma era na qual a globalização, mesmo com as suas complexidades, limitações estruturais e contradições, se faz sentir não somente pelo aparente rompimento das fronteiras físicas entre os países - e todas as outras benesses que propagandeiam seus defensores entusiastas - mas também pela interseção de culturas, onde o erudito e o popular misturam-se resultando em manifestações heterogêneas que Canclini^{LXXI} chamou de “culturas híbridas”.

Segundo ele, essas manifestações que não cabem no culto ou no popular, mas que surgem em seus entrecruzamentos vem sendo homogeneizadas sob o rótulo de “cultura urbana”. O processo de urbanização, embora já tenha sido vivenciadas mais fortemente nas demais regiões do Brasil, hoje está se intensificando nas cidades da Amazônia. Isso vem acontecendo porque elas reúnem elementos associados a

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

desenvolvimento e a uma possibilidade de melhoria de vida, tais como o desenvolvimento da construção civil, das grandes obras de infraestrutura voltadas ao setor energético e outros setores. Esses fatores aliados fazem da região amazônica a que mais se urbaniza no país. E de fato, a expansão das cidades é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural.

Mas também em aspectos subjetivos como o aumento nas trocas culturais, cada vez mais pessoas tem a possibilidade de acesso ao mundo do Outro, seja através das pessoas que conhecemos cada vez mais, à medida que convivendo em espaços distintos temos que lidar com cada vez mais pessoas e as tecnologias nos possibilitem estabelecer com elas um contato cada vez mais frequente, seja através dessas mesmas tecnologias, nos possibilitando acessar outros espaços sem sair fisicamente do lugar em que estamos. Países cuja população residia majoritariamente no campo, hoje tem quase toda ela morando nas cidades, assim, as pequenas comunidades rurais de cultura tradicional, local e homogênea, e de pouca comunicação com o resto da nação, transformam-se em uma trama quase que completamente urbana, que por sua vez dispõe de uma oferta simbólica ampla e heterogênea, renovada constantemente pela facilidade de acesso a redes nacionais e transnacionais de comunicação. A partir dessa constatação, buscou-se atribuir ao crescimento vertiginoso das cidades a responsabilidade de processos mais amplos, como a geração de anonimato nas megalópoles ou de solidariedade nos bairros, como se o fenômeno se auto explicasse pelo seu aspecto de transformação. Ao contrário, Canclini defende que o que ocorre nessas novas cidades é a busca por formas seletivas de sociabilidade, pautadas em encontros confiáveis, na intimidade doméstica. Essa restituição do sentido de urbano se faz sentir não somente na mudança na forma como se exerce a sociabilidade nas novas cidades, mas também em como se organiza a esfera pública, organizada cada vez mais por critérios de rentabilidade e eficiência, e cedendo espaço para as tecnologias eletrônicas. Sendo assim, seguimos longe de apresentar aqui uma simplista e automática explicação causal, como se crescimento populacional *mais* avanços tecnológicos resultassem, num determinismo, em processo de hibridação.

Neste contexto, não podemos negligenciar a localização amazônica como uma *borderland*, ou seja, uma região de contato intercultural, embora seja adequada uma reconceituação ou desconstrução do conceito de fronteira. O conceito de fronteira surge geográfico, geopolítico, referindo-se tão somente aos limites entre os Estados, mas com o passar do tempo esse conceito passa a ser utilizado também nas análises de viés cultural, reconhecendo-se que não só mercadorias atravessavam essas linhas imaginárias entre uma nação e outra, mas também costumes. É aí que reside a chave do processo de hibridismo, no contato entre culturas que interpenetram-se, alheias às linhas imaginárias que dividem os países, dando origem a outras culturas, plurais e heterogêneas por definição.

Na leitura de Benedict Anderson^{LXXII}, as nações figuram como “comunidades imaginadas”, forjadas através da invenção de uma realidade unificada e de uma identificação coletiva. De acordo com ele, esse processo se dá a partir do “encadeamento lógico dos signos e da conexão sequencial entre acontecimentos históricos pré-selecionados, esse procedimento narrativo parece ganhar maior solidez quando materializado em produtos culturais, devidamente ordenados e expostos (...)”^{LXXIII}. Nessa perspectiva as fronteiras configuram-se como meros traçados que visam

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

demarcar os contornos de uma comunidade nacional, estabelecendo as condições culturais que determinam a identidade de um grupo. Sua eficácia se encontra na subjetividade compartilhada pelos membros que a habitam.

À medida em que essas culturas funcionam, em tese, à margem de princípios rígidos do *mainstream* cultural e da indústria fonográfica, sendo construídas e propagando-se a partir de “metamídias” - mídias alternativas ou não-convencionais, tais como o CD pirata (principal meio de propagação das músicas de tecnobrega) e a aparelhagem (motor das festas onde o tecnobrega é consumido) -, esse modelo questiona radicalmente a oposição entre centro e periferia, pois apropria-se de discursos, modos de fazer e tecnologias de um e de outro espaço. O tecnobrega ilustra bem esse argumento, pois une aspectos considerados “centrais”, tais como a alta tecnologia empregada nas aparelhagens ou o discurso que exalta as inovações, com elementos ditos “periféricos” tais como a maneira informal de propagação através dos CDs piratas e aparelhagens. Essas metamídias, mais do que representarem a face “periférica” do tecnobrega, o que poderia parecer a um leitor mais desatento, na verdade detém o caráter da democratização, à medida que propiciam a praticamente qualquer um, não só o contato com essas culturas, mas também a possibilidade de criá-la. Dessa forma, podemos dizer que a arte, a comunicação, a antropologia, a história, dentre outros setores de conhecimento, fundem-se no contexto atual em sintonia com as tecnologias comunicacionais. A hibridação emerge então da circularidade do comunicacional e do urbano, sendo a cultura urbana o antro dessa heterogeneidade cultural. Canclini questiona se a organização da cultura pode ser explicada por referência a coleções de bens simbólicos, erudito, popular ou massivo. Sabe-se que desde a modernidade na Europa e posteriormente na América Latina formam-se coleções que agrupam bens simbólicos identificados com determinado grupo social. Aos cultos caberiam determinados quadros, livros e música, e da mesma forma com os incultos, estrutura essa que servia ao mesmo tempo para dividir e hierarquizar esses grupos. No entanto, Canclini identifica hoje um processo que ele chama de “descolecionamento”, as culturas já não se agrupam em grupos fixos estáveis, renovam sua composição, entrecruzam-se o tempo todo, cada usuário pode montar sua própria coleção mesclando os chamados erudito e popular, e há ainda os artistas que mesclam esses elementos na própria estrutura de suas obras. Não é raro ouvir, em uma música de tecnobrega, junto à batida eletrônica e ao ritmo de uma música internacional, o linguajar local falando de coisas do cotidiano de uma cidade do norte do Brasil, ou mesmo “versões” que mesclam *carimbó* e *pop music* internacional, por exemplo.

Proliferam os dispositivos de reprodução que não podem ser definidos como cultos ou populares, Canclini falava em 1997 de fotocopiadoras, videocassete, vídeos e videogames, mecanismos de uso disseminado entre todas as classes sociais. Hoje, com o avanço das tecnologias, seu barateamento e consequente facilidade de acesso, essa constatação é ainda mais válida, embora o autor não desconsidere a diferenciação que existe entre a disposição e capital dos diferentes setores sociais para se apropriar dessas tecnologias, já que essa circulação mais fluida e complexa não dissolve as diferenças entre as classes. Sabe-se que, paradoxalmente aos contextos de precariedade de moradia e bens de consumo duráveis, o uso de computadores portáteis e *smartphones* se prolifera em função da tendência ao consumo de bens não-duráveis e do custo destes bens em relativa queda, fazendo com que quase qualquer um possa ter um

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

pendrive com a capacidade de guardar centenas ou milhares de músicas, vídeos e outros tipos de arquivos. Constitui-se aí uma fantástica capacidade de superar tal precariedade a partir de investimentos acessíveis, que somadas a trocas não-monetizadas e a uma emergente flexibilidade na aceitação estética de tais ritmos, torna possível que a hibridação ocorra nas margens dos sistemas culturais hegemônicos, em larga medida por conta deste contexto material e social descrito.

A hibridação cultural também se manifesta na perda da relação “natural” de cultura com território geográfico e social, tradicionalmente expressa no imperialismo não só econômico, mas também cultural. Efeitos da globalização tais como a descentralização das empresas, a simultaneidade planetária da informação e a adequação de certos saberes e imagens internacionais aos conhecimentos e hábitos de cada povo, nos fazem repensar o tradicional modelo que confronta países periféricos com centrais, imobilizando suas fronteiras, os colocando como nações geograficamente muito bem definidas. Pensar esse maniqueísmo é tão inverossímil quanto a crença de que esse aumento nas trocas culturais provocaria uma maior dependência da produção cultural estrangeira. O que se verifica é uma tendência à nacionalização e autonomia da produção cultural, com o Brasil inclusive exportando seus produtos.

A existência das migrações multidirecionais é outro fator que relativiza esse paradigma dual de análise das relações interculturais, possibilitando a hibridação das *margens para o centro* do sistema. Como incluir nesse esquema unidirecional de dominação imperialista os que migram das regiões mais pobres às mais prósperas do globo e que são inclusive absorvidos pelo *mainstream* do “centro”?

De acordo com Stuart Hall^{LXXIV}:

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do “Primeiro” e do “Terceiro” Mundo se fertilizarem umas às outras, e que têm constituído um espaço simbólico onde a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos (...), não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas.

Embora o conceito de diáspora, - no sentido de um movimento de deslocamento espacial de um local a outro, tomado por Hall a partir de suas implicações sobre a cultura -, não seja utilizado neste trabalho, suas conclusões sobre a impossibilidade da manutenção do paradigma dual centro versus periferia, já discutido anteriormente, são de fundamental importância e subsidiam a discussão realizada sobre o processo de hibridação cultural.

Concluindo pontos, dúvidas apontadas

Vimos que essa experiência envolve diversos aspectos, desde a produção da música e seu modelo aberto peculiar, até o consumo, a materialização do tecnobrega nas

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

festas de aparelhagem. Também falamos sobre a ocorrência de uma vivência musical correlata à aparelhagem na Jamaica, o *sound system*. Isso nos sugere uma identidade compartilhada, no sentido de que populações localizadas em lugares distintos produziram, cada uma a seu modo, uma sociabilidade própria, pautada na experiência coletiva com a música. Assim sendo, nos parece mais correto falar em uma identidade transamazônica para o tecnobrega, orientada por um profundo hibridismo e cosmopolitismo, caracterizando-se mais pela sua localização na fronteira – espaço privilegiado de trocas culturais – do que no estado do Pará, Amapá, ou qualquer outra limitação geográfica que tentemos imprimir.

Se, por um lado, essas linhas encontram-se cada vez mais fluidas em decorrência do processo da globalização, principalmente quando consideramos os aspectos materiais das trocas econômicas e políticas, por outro, quando analisados os aspectos imateriais das trocas culturais, as fronteiras praticamente inexistem. A internet possibilitou um nível de interação entre pessoas jamais vistas, e junto com experiências e lembranças, também circulam cores, sons e gestos. Silva e Diniz^{LXXV} recomendam, diante desse novo mosaico que se apresenta aos estudiosos de cultura popular: “para bem pensar e melhor intervir na composição cultural contemporânea é necessário suplantar as distinções entre nacional e estrangeiro, região e nação, centro e periferia, antigo e moderno, tradição e vanguarda”. O lugar do tecnobrega - e do próprio Brega como tradição, bem como das pejorações, conceituações e estereótipos do gênero - ainda não foi bem resolvido na História da Música brasileira. Resta saber se convergiremos na hibridação, e caso seja, se conviveremos (e sobreviveremos) na diferença.

^I Pesquisadora do grupo “Círculo de Pesquisas do Tempo Presente” (CPTP) da Universidade Federal do Amapá (Unifap). Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Amapá. Pesquisou sobre o tecnobrega e culturas contemporâneas como bolsista PIBIC/CNPq (2014), com Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) baseado nesta mesma temática. Contato: chayenefarias@hotmail.com

^{II} Coordenador do grupo “Círculo de Pesquisas do Tempo Presente” (CPTP) da Universidade Federal do Amapá (Unifap). Doutor em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação / Mestrado em Desenvolvimento Regional da Unifap (PPGMDR/Unifap). Dirige, em 2015, a Editora da Universidade Federal do Amapá (EdUnifap). Contato: daniel.chaves@unifap.br

^{III} BARRETTO, Margarita. *Cultura e turismo: discussões contemporâneas*. Campinas, SP: Papirus, 2007.

^{IV} MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia, EUA: Open University Press, 1990. P. 4.

^V NEDER, A. *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

^{VI} A infraestrutura é composta pelos meios materiais de produção (meios de produção e força de trabalho). Enquanto a superestrutura compreende as esferas política, jurídica, cultural e religiosa, ou seja, as instituições responsáveis pela produção ideológica (formação das ideias e conceitos) da sociedade. Segundo a sociologia marxista clássica, a superestrutura é determinada pela infraestrutura, ou seja, a maneira na qual a economia de uma sociedade é organizada irá influenciar nas ideologias presentes na sociedade, de forma que aspectos como a cultura, por exemplo, não poderiam ser entendidas em si mesmas: encontrariam suas raízes nas condições de existência material de uma sociedade.

^{VII} CARDOSO, Gustavo. *A mídia na sociedade em rede*. FGV Editora. Rio de Janeiro, 2007.

^{VIII} NAPOLITANO, M. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. P. 21.

^{IX} BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em 26 nov. 2013.

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

^X Dramaturgo, poeta e encenador alemão e marxista do século XX, seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista. Algumas de suas principais obras são: *Um homem é um homem*, em que cresce a ideia do homem como um ser transformável, *Mãe Coragem e seus filhos*, sobre a Guerra dos trinta anos e *A vida de Galileu*. Revolucionou a teoria e a prática da dramaturgia e da encenação, mudou completamente a função e o sentido social do teatro, usando-o como arma de consciencialização e politização.

^{XI} ADORNO, Theodor. *O fetichismo da música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.

^{XII} NAPOLITANO op. Cit., p. 28-29.

^{XIII} Poeta, escritor, crítico literário, musicólogo folclorista e ensaísta paulista, Andrade foi figura central do movimento de vanguarda de São Paulo nos anos 1920, participando intensamente da organização da Semana de Arte Moderna de 1922, evento que reformulou a literatura e as artes visuais no Brasil. Foi um pioneiro do campo da etnomusicologia e estudioso do campo da música popular brasileira.

^{XIV} NAPOLITANO, M. *A historiografia da música popular brasileira*. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006. p.136.

^{XV} Henrique Foreis Domingues, compositor, radialista, cantor e uma das figuras mais atuantes da música popular carioca, que marcou a história dos primórdios da radiodifusão no Brasil. Integrou o *Bando de Tangarás* (1929) com João de Barro, Álvaro Miranda, Henrique Brito e Noel Rosa, que ganhou fama com composições de marchinhas de carnaval. Publicou *No tempo de Noel Rosa* (1963), panorama da música popular. Reuniu um vasto arquivo de partituras, discos e documentos, incorporado ao Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Morreu aos 72 anos, no Rio de Janeiro.

^{XVI} Gênero musical que recebeu influência do *samba* e do *jazz* americano, surge no Brasil no final da década de 50, na intimidade dos apartamentos e boates da Zona Sul do Rio de Janeiro, reduto da classe média, estudantes e jovens em geral. Interessados inicialmente no *jazz*, único tipo de música popular que permitia uma execução instrumental evoluída, foram aos poucos voltando a técnica e o estilo intimista e rebuscado na música brasileira. Alguns de seus principais expoentes foram João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

^{XVII} TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. P. 319.

^{XVIII} Série de programas transmitidos por algumas emissoras de televisão brasileira entre os anos de 1965 e 1985 em que cantores e compositores apresentavam suas canções e o público torcia por suas canções e intérpretes favoritos. Por se estar sob um regime político ditatorial, grande parte das músicas tinha cunho social e de protesto. Alguns vencedores célebres foram: Elis Regina, Chico Buarque e Nara Leão.

^{XIX} CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

^{XX} NAPOLITANO op. Cit., P.140

^{XXI} VASCONCELLOS apud NAPOLITANO, p. 51.

^{XXII} FAVARETTO apud NAPOLITANO, p. 13.

^{XXIII} Estilo musical que nasceu da obra então “acariocada” do baiano Dorival Caymmi e de nomes como Lúcio Alves e Dolores Duran e mais tarde originou a Bossa Nova.

^{XXIV} NAPOLITANO op. Cit., P.146.

^{XXV} CABRAL, Sérgio. *Escolas de Samba: o quê, quem como, quando e por que*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

^{XXVI} GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

^{XXVII} LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

^{XXVIII} COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

^{XXIX} MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade/SMC, 1983.

^{XXX} WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

^{XXXI} VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

^{XXXII} KHALIL, L. M. G. O “estilo brega” como construção histórico-discursiva na música brasileira. In: *Revista de Letras*. Goiânia, v. 2, n. 2, p. 22-37, jan-jun 2013.

^{XXXIII} VEYNE apud KHALIL, p. 23.

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

^{XXXIV} JOSÉ, apud KHALIL, p. 26.

^{XXXV} ARAÚJO, P. C. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

^{XXXVI} JOSÉ apud KHALIL, p. 28.

^{XXXVII} GUERREIRO DO AMARAL, P. M. *Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2009.

^{XXXVIII} XEXÉO apud GUERREIRO DO AMARAL, p. 27.

^{XXXIX} ARAÚJO apud GUERREIRO DO AMARAL, p. 27.

^{XL} Apud GUERREIRO DO AMARAL, p. 220.

^{XLI} Ver: WEINSTEIN, Bárbara. *A Borracha na Amazônia: Expansão e Decadência*. São Paulo: Edusp, 1993.

^{XLII} GUERREIRO DO AMARAL, p. 222.

^{XLIII} FRENETTE apud GUERREIRO DO AMARAL, p. 27.

^{XLIV} VIANNA apud GUERREIRO DO AMARAL, p. 45.

^{XLV} GOFFMAN apud GUERREIRO DO AMARAL, p. 45.

^{XLVI} ARAÚJO, op. cit.

^{XLVII} NEVES, J. *Brega: de 1980 a 2005: do Brega Pop ao Calypso do Pará*. In: <<http://www.bregapop.com/servicos/historia/327-jr-neves/58-do-brega-pop-ao-calypso-do-para-jr-neves>>. Acesso em 21 jul. 2013.

^{XLVIII} Segundo Guerreiro apud Santanna, p. 153, este consiste em um gênero musical híbrido caracterizado por sonoridades harmônicas e percussivas, oriundo da música dos blocos de trios com a dos blocos afro.

^{XLIX} Cantor paraense de música “brega”, autor de sucessos como *Profissional Papudinho, Ator Principal e Caminhoneiro*.

^L Cantor paraense de música “brega”, autor de sucessos como *Lamazon, Corpo nu e Pirangueiro*.

^{LI} Cantor paraense de música “brega”, autor de sucessos como *Batom gosto de fruta e Agora eu não sei*.

^{LII} Cledivan de Almeida Farias, é guitarrista, produtor e compositor paraense de música “brega”. Hoje faz parte da Banda Calypso.

^{LIII} COSTA, T. *Carimbó e Brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil*. Revista Estudos Amazônicos, Pará, v. VI, n. 1, pp. 149-177, 2011.

^{LIV} NAPOLITANO, M. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. P.33.

^{LV} Nos referimos mais especificamente ao samba, e para saber sobre sua origem e evolução, ler: SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos; DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Pindorama, onde o samba é mais puro: o discurso da tradição na política, na crítica e no mercado musical brasileiro*. Rio de Janeiro, 2008. 198 p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

^{LVI} Ver: GUERREIRO DO AMARAL, P. M. *Sofisticação e distinção na Bossa Nova: identidade nacional e popularidade na palma da mão*. Disponível em: <<<http://www.overmundo.com.br/banco/sofisticacao-e-distincao-na-bossa-nova>>>. Acesso em 31 mar. 2014.

^{LVII} COSTA, T. *Música de Subúrbio: Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2013. P. 210.

^{LVIII} CASTRO, Oona. *O circuito do Tecnobrega em Belém do Pará e a criação de uma indústria cultural inovadora e aberta*. 2010. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/constcomum_Oona-CASTRO.pdf>.

Acesso em: 12 set. 2014.

^{LIX} Idem.

^{LX} BARROS, Lydia. *Tecnobrega, entre o apagamento e o culto*. Contemporânea, n. 12, 2009.

^{LXI} O tecnobrega apareceria no contexto de “música eletrônica popular brasileira”, termo que denomina os gêneros musicais que tem como base as apropriações tecnológicas e a utilização de sons disponibilizados na internet, inspirados em informações sonoras transnacionais, ainda que nesse caso apresente traços de

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

localismos. Ver: SÁ, Simone Pereira de. *Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem*. Anais da XII COMPÓS, Recife: 2003.

^{LXII} LEMOS, Ronaldo. et al. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. P. 22.

^{LXIII} CASTRO, Op. cit.

^{LXIV} CASTRO, Op. cit.

^{LXV} KEEFE, T. *Yardtapes: History, Identity and Diaspora in a Dancehall Style*. 2008. P. 6.

^{LXVI} Idem. P. 7.

^{LXVII} HENRIQUES, Julian. *Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session*. P. 455. Citado por KEEFE, T. *Yardtapes: History, Identity and Diaspora in a Dancehall Style*. 2008. P. 7.

^{LXVIII} VILHENA, A. P. *Sociabilidade e consumo juvenil nas festas de aparelhagem de Belém do Pará*. Disponível em:

<http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308365611_ARQUIVO_Artigo_Conlab.pdf>. Acesso em 01 jul. 2013.

^{LXIX} Fã-clubes se formam em torno de uma aparelhagem ou DJ, e com eles mantem uma relação estreita, acompanhando as apresentações, utilizando camisas personalizadas, faixas e outros adereços. As galeras são muito semelhantes aos fã-clubes, entretanto não são admiradores de uma aparelhagem ou DJ específico, mas das festas em si, e em torno delas adotam nomes, símbolos, uniformes etc., Já as equipes tem como característica principal os sons automotivos, instalados em seus carros e com os quais eles fazem suas próprias festas em locais públicos ou privados.

^{LXX} Áreas ocupadas pelas galeras que assumem caráter de território com leis próprias e por onde galeras rivais não podem atravessar.

^{LXXI} CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2006.

^{LXXII} ANDERSON apud SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos; DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Pindorama, onde o samba é mais puro: o discurso da tradição na política, na crítica e no mercado musical brasileiro*. Rio de Janeiro, 2008. 198 p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

^{LXXIII} ANDERSON apud SILVA & DINIZ, Op Cit., p. 68.

^{LXXIV} HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

^{LXXV} SILVA & DINIZ, Op. Cit., p. 70.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *O fetichismo da música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996

ARAÚJO, P. C. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARRETTO, Margarita. *Cultura e turismo: discussões contemporâneas*. Campinas, SP: Papirus, 2007.

BARROS, Lydia. *Tecnobrega, entre o apagamento e o culto*. Contemporânea, n. 12, 2009.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em:

<http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>.

Acesso em 26 nov. 2013.

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

-
- CABRAL, Sérgio. *Escolas de Samba: o quê, quem como, quando e por que*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2006.
- CARDOSO, Gustavo. *A mídia na sociedade em rede*. FGV Editora. Rio de Janeiro, 2007.
- CASTRO, Oona. *O circuito do Tecnobrega em Belém do Pará e a criação de uma indústria cultural inovadora e aberta*. 2010. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/constcomum_Oona-CASTRO.pdf>. Acesso em: 12 set. 2014.
- COSTA, Haroldo. Salgueiro: academia de samba. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- COSTA, T. *Carimbó e Brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil*. Revista Estudos Amazônicos, Pará, v. VI, n. 1, pp. 149-177, 2011
- _____. *Música de Subúrbio: Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2013. P. 210.
- DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Pindorama, onde o samba é mais puro: o discurso da tradição na política, na crítica e no mercado musical brasileiro*. Rio de Janeiro, 2008. 198 p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GUERREIRO DO AMARAL, P. M. *Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2009.
- _____. *Sofisticação e distinção na Bossa Nova: identidade nacional e popularidade na palma da mão*. Disponível em: <<<http://www.overmundo.com.br/banco/sofisticacao-e-distincao-na-bossa-nova>>>. Acesso em 31 mar. 2014.
- HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do popular*. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- KEEFE, T. *Yardtapes: History, Identity and Diaspora in a Dancehall Style*. 2008.
- KHALIL, L. M. G. *O “estilo brega” como construção histórico-discursiva na música brasileira*. In: Revista de Letras. Goiânia, v. 2, n. 2, p. 22-37, jan-jun 2013.
- LEMOS, Ronaldo. et al. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia, EUA: Open University Press, 1990.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade/SMC, 1983.
- NAPOLITANO, M. *A historiografia da música popular brasileira*. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

HIBRIDISMOS CULTURAIS, FRONTEIRAS ESTÉTICAS E TECNOBREGA COMO FENÔMENO NA HISTÓRIA DA MÚSICA AMAZÔNIDA

CHAYENNE FARIAS
DANIEL CHAVES

-
- _____. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEDER, A. *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010
- NEVES, J. *Brega: de 1980 a 2005: do Brega Pop ao Calypso do Pará*. In: <<http://www.bregapop.com/servicos/historia/327-jr-neves/58-do-brega-pop-ao-calypso-do-para-jr-neves>>. Acesso em 21 jul. 2013.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VILHENA, A. P. *Sociabilidade e consumo juvenil nas festas de aparelhagem de Belém do Pará*. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308365611_ARQUIVO_Artigo_Conlab.pdf>. Acesso em 01 jul. 2013.
- WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.