

## Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense

*Maurício Costa*

*Sônia Chada*

O processo de desenvolvimento do tecnobrega como música midiática<sup>1</sup> segue, em linhas gerais, um *modus operandi* criado e permanentemente reinventado a partir do brega paraense. A formação e a difusão regional deste último correspondem ao período entre 1985 e o final da década de 1990. Características específicas de um “modo de fazer” surgiram com o brega e se ampliaram com o tecnobrega, seguindo um percurso em direção a cada vez maior autonomização artística e econômica. Tais características são: surgimento corrente de variações e fusões musicais; divulgação musical por meios alternativos à mídia convencional (aparelhagens, rádios difusoras de feiras livres); capacidade de atualização criativa relativa às festas dançantes; base na atuação de estúdios de gravação locais. Dos anos 1990 ao presente momento, houve uma considerável ampliação desta tendência com o acesso a novas tecnologias, o barateamento da produção e o surgimento de meios informais de distribuição musical. De fato, a “digitalização” da produção musical<sup>2</sup> do tecnobrega acentuou os passos já

---

<sup>1</sup> Para Maia (2009: 01), música midiática corresponde à “versão autonomizada da música popular de massa” no contexto da sociedade midiaticizada, isto é, num universo social em que as trocas comunicacionais e a produção de bens simbólicos e culturais são impregnadas por dispositivos tecnológicos empregados como fonte de estetização da própria sociedade.

<sup>2</sup> Algumas vezes utilizamos os termos “criação” e “geração”. No entanto, preferimos “produção”, entendendo que este é o que mais se adéqua ao objeto desta pesquisa. De acordo com o *Aurélio online*: Produzir - v.t. Apresentar produto; gerar: aquela terra produz bom trigo. / (...) / Compor, criar pela imaginação: produzir poemas. / (...) / Economia política. Criar utilidades para satisfazer as necessidades econômicas do homem. (...) Produção - s.f. Economia política. Primeiro estágio em uma série de processos econômicos que levam bens e serviços às pessoas. Os outros estágios são a distribuição e o consumo. Por exemplo, os produtores de pão são as pessoas que plantam o trigo, as que fazem a farinha e as que assam o pão. Vendedores e entregadores são os distribuidores. Os consumidores são os que compram e comem o pão (Disponível em < <http://www.dicionarioaurelio.com/Geracao.html>>).

desenvolvidos, de forma pioneira, pela produção e divulgação “analógica” da música brega feita no Pará.

## 1. Do Brega ao Tecnobrega

Seu ponto de partida, efetivamente, se encontra numa transformação regional da chamada vertente “cafona” da música brasileira e popular<sup>3</sup>. A facilmente reconhecível oposição entre uma produção musical “popularesca”<sup>4</sup> – trilha sonora da população periférica e interiorana brasileira – e outra expressão musical “popular”<sup>5</sup>, cultivada pelas camadas médias intelectualizadas do país, parece ter se tornado mais complexa no cenário musical paraense dos anos 1980 e 1990. Não que acreditemos nesta dicotomia de sabor simplista, entre o popularesco e o popular musical. O que parece, de fato, é que as já existentes complexidades e cruzamentos entre estas tendências musicais tornaram-se explícitas no caso da formação do brega paraense.

Partamos então da constatação de pesquisadores da história do brega, que apontam a vigência e a convivência de um sentido negativo e outro positivo sobre o ritmo. Silva (2003, pp. 123-5), por exemplo, afirma que, numa dimensão ampla, a palavra “brega” é sempre invocada no Brasil como forma de acusação e repulsa do outro. Isto valeria também para o caso da música, em que atribuições como “cafona” e “mau gosto” dariam corpo para a identificação, como brega, das canções de forte apelo popular apreciadas pelas camadas populares, nas cidades e no campo. A apreciação negativa é comumente identificada como referente ao conteúdo da música<sup>6</sup> (sentimentalista, “de baixa qualidade”), mas volta e meia se apoia na indicação do seu

---

<sup>3</sup> Em uma resenha ao livro de Paulo César de Araújo sobre a história da música brega, o historiador Marcos Napolitano aponta claramente a separação entre a Música Popular Brasileira e o que chama de “Música Cafona Brasileira”. Ver Napolitano (2004, p. 378).

<sup>4</sup> Sobre o qualificativo de “popularesco”, atribuído por intelectuais modernistas brasileiros à canção urbana das primeiras décadas do século XX, Contier (1994, p. 45) faz o seguinte comentário: “Paradoxalmente, os modernistas consideravam as canções urbanas, como o símbolo do ‘popularesco’, devido a um intenso diálogo internacional entre jazz/choro/ragtime, que negava a ‘pureza’ do folclore como paradigma de uma verdade histórica: ‘Brasil rural’.”

<sup>5</sup> Lembramos aqui a reflexão de Roger Chartier (1995, p. 184), que distancia a noção de “popular” de qualquer essencialismo. Para ele, esta noção, antes de qualquer coisa, qualifica um tipo de relação, de prática ou de normas presentes na sociedade. Nesse caso, o popular resulta da apropriação, por meio de representações, que os sujeitos usam para caracterizar tais relações, práticas ou normas.

<sup>6</sup> Tal como é indicado por Costa (2011).

público apreciador e consumidor<sup>7</sup>, talvez considerado como indício da qualidade inferior da produção musical.

Apesar dos juízos depreciativos, é sabido o grande sucesso que têm alcançado as canções de artistas da safra da chamada “música cafona”, desde os anos 1970 até os dias de hoje. Mais do que isso, a linhagem da música romântica tem originado alguns desdobramentos importantes em gêneros de sucesso de massa, como no caso da música sertaneja, do pagode e demais ritmos dançantes. Aliás, em cidades das Regiões Norte e Nordeste, como Manaus, Macapá e Recife, é possível identificar a relação entre uma apreciação cada vez mais positiva da música assim chamada “brega” e sua sintonia com o universo sociocultural de seus apreciadores (SILVA, 2003, p. 125; COSTA, 2011, p. 156).

No caso do Pará, desde os anos 1980, houve e há uma acentuação desta tendência: a expressão “brega” seguiu, ela própria, um movimento de positivação, produzindo variações que reeditaram o termo como marca de vitalidade simbólica no imaginário, como é o caso dos nomes de ritmos surgidos mais recentemente, como *brega pop*, *brega melody* e *tecnobrega*.

Este movimento, por sua vez, é o resultado histórico do desenvolvimento de um campo de produção musical que foi ganhando autonomia no Pará desde os anos 1970 e que adotou a identidade “brega” a partir de meados dos anos 1980. Este desenvolvimento, no entanto, está ligado ao processo de expansão e consolidação da indústria fonográfica no Brasil nos anos 1970. No mesmo momento de fortalecimento da produção e do mercado do que passou a ser chamado de Música Popular Brasileira, desenvolveu-se um segmento musical identificado com canções românticas, que mais tarde passaram a ser classificadas como *brega* (DIAS, 2000, p. 55).

O mercado fonográfico em expansão<sup>8</sup>, marcado pelo ingresso no país de gravadoras multinacionais<sup>9</sup>, promoveu a figura de cantores populares de grande repercussão à condição de astros da música. Seguiu-se a tendência de que os nomes dos

---

<sup>7</sup> Como é o caso da já citada resenha feita por Marcos Napolitano.

<sup>8</sup> Segundo Zan (2001, p. 115), a expansão significou não somente maiores investimentos estrangeiros na indústria fonográfica, mas também um reaparelhamento do setor produtivo, no sentido de maior especialização das funções e aprofundamento da divisão do trabalho.

<sup>9</sup> Márcia Tosta Dias (2000, p. 73) informa sobre a existência, nos anos 1970, de sete empresas fonográficas com estúdio próprio no Brasil (RCA, Chantecler, Continental, Copacabana, Phonogram, Odeon e CBS) e de oito destas empresas com fábrica no país (RCA, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Tapeçar, Odeon, CBS). Dentre estas, somente Continental e Copacabana eram empresas nacionais.

cantores, como intérpretes, passassem a ter maior projeção que as próprias canções. Isto resultaria da crescente produção de LPs, como produção autoral, em detrimento de compactos simples e duplos (DIAS, 2000, p. 57). Nos então “casts estáveis” das gravadoras, os artistas populares românticos compunham a parcela destacada pela grande margem de venda, mas com pouca estabilidade profissional frente aos possíveis insucessos (DIAS, 2000, pp. 75-6).

Este foi o contexto de surgimento e desdobramento do movimento musical conhecido pelo nome “Jovem Guarda”. A tradução do *rock* norte-americano para o cenário musical brasileiro deu origem ao “iê-iê-iê”, pioneiramente divulgado na televisão no programa dominical “Jovem Guarda”, que passou a ser transmitido pela TV Record em setembro de 1965. Entusiastas do *rock* e das guitarras elétricas, os músicos que passaram pelo programa e que depois continuaram identificados como pertencentes à Jovem Guarda eram, segundo Zan (2001, p. 114), jovens de origem interiorana e suburbana. As letras rebeldes, ingênuas e bem humoradas de suas canções rapidamente se combinaram com um espírito romântico, cada vez mais adulto com o passar dos anos.

A geração de artistas de projeção nacional como Jerry Adriani, Antônio Marcos e Wanderley Cardoso, por exemplo, é facilmente identificável pela origem na Jovem Guarda, mas, ao mesmo tempo, vivenciou a transição para uma fase mais romântica, propriamente na década de 1970 (ZAN, 2001, p. 117). Eles seguiram suas carreiras no mesmo momento em que artistas mais conhecidos regionalmente remodelaram, cada um a seu modo, a matriz roqueira da Jovem Guarda em expressões mais fortemente românticas e sentimentais. É o caso de cantores como Odair José, Waldik Soriano e Reginaldo Rossi, por exemplo, cujos discos foram sucesso de vendas entre as populações de cidades do interior e da periferia das grandes cidades brasileiras nos anos 1970 e 1980 (ZAN, 2001, p. 117; NAPOLITANO, 2004, p. 378-81).

Segundo Guerreiro do Amaral (2009, p. 215), a relação da música da Jovem Guarda com o *rock* e com a guitarra elétrica contribuiria para o sucesso deste movimento justamente por conta de sua atmosfera cosmopolita, ligada ao universo *pop*. Todavia, a identificação com as camadas pobres urbanas e rurais, especialmente, com a safra musical romântica dos anos 1970, teria deslocado seu sentido de

“contemporaneidade” em direção ao campo do estigma, no amplo panorama da hierarquia de gosto musical estipulada por especialistas e aficionados da MPB<sup>10</sup>.

A música romântica rapidamente passou a ser reconhecida nos meios musicais e de público dos anos 1970, de forma pejorativa, como “música cafona” ou “brega”, correspondendo a uma grande fatia da canção popular de sucesso de massa. Este é um dos movimentos “ancestrais” que formaram musical e simbolicamente o brega paraense nos anos 1980. Certamente por isso Hermano Vianna (2003, p. 03) percebeu na constituição do tecnobrega atual uma mistura de “carimbó, cúmbia, zouk e Renato e seus Blue Caps”. Neste caldeirão de influências regionais, nacionais e internacionais o universo *pop* (criativo e empresarial) é o pano de fundo e, ao mesmo tempo, agente da difusão e do sucesso de massa.

Além do influxo da Jovem Guarda, compositores românticos paraenses do final dos anos 1970 e início dos 1980, assimilavam também as influências musicais de outros ritmos difundidos por emissoras de rádio e pela vendagem de discos e fitas cassete. Neste período, grande era o destaque conferido a ritmos latinos como mambo, bolero e merengue, ao ponto deste último ter presença marcante na formação da lambada, enquanto criação regional. Tony Costa, por exemplo, destaca a importância que merengue e mambo tiveram em composições de artistas de gêneros tradicionais ou ligados à MPB nos anos 1970, como no caso de Pinduca, Mestre Cupijó, Paulo André Barata e Fafá de Belém (COSTA, 2011, p. 164).

Um exemplo mais detalhado desta influência é apresentado por Castro (2012, p. 433), ao tratar do início da carreira do inventor das “guitarradas”<sup>11</sup>, o músico Joaquim Vieira, guitarrista nascido na cidade de Barcarena e que é conhecido por seu público como Mestre Vieira. Castro identifica a fusão de três ritmos principais<sup>12</sup> na obra de Vieira: cúmbia, merengue e carimbó. Eles estariam combinados a notas de choro e

---

<sup>10</sup> Zan (2001, p. 114) relata que artistas e público ligados à MPB criticavam a Jovem Guarda nos anos 1970 não só pelo suposto “mau gosto”, mas também por considerá-la produto do imperialismo cultural norte-americano.

<sup>11</sup> Definida por Lobato (2001, p. 48-9) como criação musical resultante da combinação de ritmos caribenhos, do choro e da Jovem Guarda. Tal combinação se realizava processualmente nas apresentações de guitarristas em bailes populares no interior do Pará desde os anos 1960. O amálgama de recorrências técnicas nas composições de artistas das guitarradas, desde fins dos anos 1970, cristalizou então novos clichês de execução, centrados na linguagem das cordas solistas da guitarra.

<sup>12</sup> Para uma compreensão crítica da fusão musical, adotamos aqui a perspectiva dos processos de hibridação cultural, na perspectiva de Néstor Canclini. Para este autor, este processo, no caso da música popular, corresponde a combinações e consumo de “músicas locais e transnacionais”, que ocorre nas grandes cidades, nas fronteiras e através da difusão de bens simbólico-culturais por meio avançadas tecnologias comunicacionais (CANCLINI, 2008, p. xxix).

maxixe, além da influência do *rock* de estilo Jovem Guarda. As guitarradas foram criadas por Vieira como músicas instrumentais voltadas para seus três ritmos de base. Sua peculiaridade: o solo com a “voz da guitarra”.

A fusão dos ritmos de base nas guitarradas teria contribuído para a formação da lambada, esta que se tornou sua marca registrada na segunda metade da década de 1970<sup>13</sup>. Segundo Castro (2012, p. 434), o distanciamento das guitarradas em relação à lambada, no sentido de sua conformação enquanto gênero musical, com maior autonomia em experimentações, ocorreu com a safra de discos de guitarradas lançados no Pará na primeira metade dos anos 1980<sup>14</sup>.

De fato, a expansão do empreendimento fonográfico no Brasil nos anos 1970 estimulou e possibilitou o surgimento de iniciativas regionais. Foi o caso da criação da Empresa Rauland Belém Som Ltda. (ERLA), fundada em 1975 e que combinava a atividade de uma emissora de rádio (Rádio Rauland) e de um estúdio de gravação. A ERLA foi responsável pelo lançamento de LPs de cantores paraenses ligados a gêneros como carimbó, siriá, bolero e merengue, como Pinduca, Mestre Cupijó, Emanuel Vagner, Francis Dalva, dentre outros (COSTA, 2011, p. 159). A empresa produzia e vendia os discos de seus artistas. Na sua esteira de atuação e seguindo a mesma linha de promoção de artistas populares, se formaram nos anos 1980 outras produtoras fonográficas locais, como Gravasom, Ostasom e Studio M. Produções (além da RJ Produções, nova versão da ERLA naquela década). Acompanhando os estúdios de gravação, a editora AR Music viria a atuar, naquele período, no registro desta produção musical regional e na coleta dos direitos de veiculação pública (COSTA, 2011, p. 159).

Mas dentre todos estes empreendimentos voltados à produção fonográfica no Pará, destacou-se sobremaneira a Gravasom. Em 1982, a gravadora local estava ligada ao conjunto de negócios do empresário Carlos Santos<sup>15</sup>, entre loja de discos e fitas, emissora de rádio, empresa de propaganda e jornal de circulação interna na

---

<sup>13</sup> Não por acaso o título do primeiro disco gravado por Mestre Vieira (gravado em 1976, mas só lançado em 1978) chama-se “Lambada das Quebradas”.

<sup>14</sup> Referimo-nos aos três volumes de álbuns intitulados “Guitarradas”, lançados pela gravadora Gravasom entre 1981 e 1982. As músicas nestes álbuns foram compostas por Mestre Vieira e pelo músico Aldo Sena, mas seus direitos autorais foram vendidos ao dono da gravadora (Carlos Santos), apresentado nos créditos dos discos com o pseudônimo Carlos Marajó. Sobre isso ver Castro (2012, p. 434).

<sup>15</sup> Apresentado por Tony Costa (2011, p. 157) como misto de cantor, compositor, apresentador de programas de rádio e televisão, empresário, produtor de discos e político.

corporação. Carlos Santos desempenhava, nesta primeira metade da década de 1980, um típico papel de mediador cultural e econômico do cenário musical paraense: promovia talentos musicais descobertos no interior do Pará e na periferia de Belém, projetando-os e divulgando/comercializando os discos de sua gravadora. Concursos de calouros realizados na Rádio Marajoara e festivais que reuniam funcionários das empresas do grupo eram o ponto de partida das carreiras de alguns futuros astros da música romântica e dançante local (COSTA, 2011, p. 158).

LPs de coletânea em vários volumes, como os muito conhecidos regionalmente “Gente da Terra”, foram meios eficientes de divulgação de artistas regionais, inclusive em estados do Norte e do Nordeste<sup>16</sup>. A divulgação de discos e fitas cassete recém lançados seria levada à cabo, em outros estados, por representantes comerciais, sediados em lojas de disco. A espaçosa loja de discos do Grupo Carlos Santos, em Belém, seria representativa da importância atribuída pelo empresário à comercialização de produtos musicais, especialmente no caso dos astros de sucesso popular, o que passou a ser chamado em programas musicais da Rádio Marajoara de a “música do povão” (COSTA, 2011, p. 161).

A emergência do brega paraense nos anos 1980 é resultado justamente da combinação entre influências e experimentações musicais de grande sucesso popular, a ascensão de astros locais da canção de massa e a formação local de empreendimentos de produção fonográfica e difusão musical. Quanto a este último item, os programas musicais de emissoras de rádio locais foram fundamentais para o surgimento dos primeiros sucessos de cantores paraenses da “música do povão”. Emissoras FM no Norte e no Nordeste foram aos poucos aderindo, nos anos 1980, aos sucessos de cantores da Gravasom cujas músicas começaram a ser apresentadas como representativas do brega do Pará (COSTA, 2011, p. 162). A linhagem da assim chamada “música cafona” rendia um novo fruto, que ampliaria e daria novo significado ao sucesso musical de massa.

Mais tarde, o reconhecimento por cantores de sucesso, gente de mídia e produtores musicais do fato de se tratar este período da fase de “formação do brega paraense” indica a importância, para estes sujeitos, de se estabelecer a coerência

---

<sup>16</sup> Costa (2011, p. 160) menciona em seu texto a assinatura de um contrato entre a Polygram e a Gravasom em 1982, pelo qual a segunda ficaria responsável pela divulgação e distribuição de discos (produzidos em parceria pelas empresas) em estados entre a Bahia e o Amazonas, incluído o Território Federal do Amapá.

histórica de uma linhagem musical regional<sup>17</sup>. Daí a relevância sociológica de se analisar este desenvolvimento como um processo contínuo. É certo que os cantores e músicos das coletâneas *Gente da Terra*, lançadas pela Gravasom entre 1985 e 1986<sup>18</sup>, não defendiam um projeto estético-musical homogêneo. No entanto, a experiência profissional partilhada entre si e as condições semelhantes de criação, atuação, produção e divulgação musical, sem falar em sua rede de relações, imprimiram nesta geração uma auto percepção de vinculação ao mundo da música brega. O abrigo mercadológico e midiático do termo brega poderia ser assim apropriado, por esses sujeitos, como um campo de possível realização artística e profissional.

O fato é que alguns artistas de origem pobre, periférica e interiorana chegaram a ter um “sabor” de estrelato por meio da gravação de *Long Plays*. Alguns poucos, aliás, tiveram muito mais que um sabor. Ainda nos anos 1970 houve uma safra de LPs gravados localmente e que alcançaram sucesso regional, como no caso do disco de 1971 do cantor de carimbó de “pau e corda”, Mestre Verequete (COSTA, 2011, p. 153). Já o carimbó “eletrônico” de Pinduca foi apresentado ao público pioneiramente no disco “Carimbó e Sirimbó do Pinduca”, lançado em 1973. O já referido Mestre Vieira teve o seu “Lambada das Quebradas” lançado em 1978. Sua carreira como guitarrista estaria baseada na inventividade, por ter criado no interior do Pará, de forma artesanal, um amplificador caseiro para o uso da guitarra (CASTRO, 2012, p. 435)<sup>19</sup>. A chegada ao disco completou a trajetória de Vieira de apropriação e uso das tecnologias contemporâneas de difusão musical.

Na segunda metade dos anos 1980, no Pará, carimbó, merengue, mambo, bolero, passaram a ter companhia de novos ritmos, brega e lambada, concebidos tanto por artistas quanto pelo público, como expressões musicais genuinamente paraenses. Tal identificação do público com os novos ritmos de massa se sustentava, na verdade,

---

<sup>17</sup> Como é o caso do texto do cantor e compositor Júnior Neves, “Do Brega Pop ao Calipso do Pará”, que apresenta uma história do brega paraense desde os anos 1980 até o surgimento do tecnobrega. O artigo já está há alguns anos disponível na internet (talvez desde o início da década de 2000) e é um dos mais acessados pelo público no sítio Brega Pop (Disponível em: <[www.bregapop.com](http://www.bregapop.com)>).

<sup>18</sup> Costa (2011, p. 164) relata que o LP *Gente da Terra*, Vol. 1, apresentava os cantores Mauro Cotta, Everaldo Lobato, Sullema, Sebastião Freitas, Luiz Guilherme, Fernando Belém, Waldir Araújo e José Rodrigues. O volume 2 era composto pelos cantores Fernando Belém, Damião Carvalho, Waldir Araújo, Guaracy, Franco Adelino, Everaldo Lobato e Eldon Brito. A Gravasom idealizou a gravação de um volume com o título “*Gente da Terra do Amazonas*”, mas o projeto não foi realizado.

<sup>19</sup> Castro destaca que este tipo de equipamento foi reproduzido por toda a região em torno de Barcarena a partir de então (2012, p. 435).

na relação entre o consumo musical e o universo da sociabilidade festiva, centrada na dança, típica das festas de aparelhagem<sup>20</sup>. Empresas familiares de sonorização de festas dançantes, as aparelhagens são uma criação antiga da inventividade tecnológica de apreciadores da difusão musical eletrônica no Pará<sup>21</sup>. Surgidas nos anos 1940, as então chamadas de “picarpes” ou “sonoros” foram sendo reinventadas nas décadas seguintes, de acordo com as novas tecnologias de sonorização disponíveis.

O universo de circulação das aparelhagens em eventos festivos/dançantes em bares e clubes sociais na periferia de Belém (COSTA, 2012), na maioria, acabou por se tornar, nos anos 1980, ambiente propício para a difusão de novos ritmos e artistas regionais. A integração do ritmo dos novos sucessos musicais do brega à dança, como técnica corporal festiva (como ocorreu com a lambada e com as guitarradas), atribuiu um sentido particular à repercussão social das canções bregueiras. Podemos dizer que, a partir deste ponto, a música feita para o “povão” (embora provavelmente os produtores musicais locais não soubessem exatamente a “fórmula” para isso) tornou-se de fato “música do povão”, especialmente através de sua apropriação pela dança e de sua crescente identificação com os eventos dançantes sonorizados por aparelhagens.

Aliás, é preciso enfatizar, não são estes dois momentos ou etapas separadas. A formação de um campo musical local com ritmos regionais de massa se deu de forma concomitante à conversão das festas de aparelhagem em “festas de brega” no imaginário social. A inserção do brega no universo dançante desse tipo de evento (em meio a um repertório de ritmos variados como forró, lambada, “embalo”) significou sua transformação em código da cultura local, considerando a evocação por seus apreciadores de seu pertencimento regional e, no dizer de Silva (2003, p. 123), sua “permeabilidade no cotidiano das pessoas”. A música das festas e do lazer adentra o dia-a-dia e passa a ser compreendida por seus apreciadores como mais um elemento típico da “paisagem musical” regional, como ocorre com o repertório musical veiculado por “rádio difusoras”<sup>22</sup> de feiras livres de Belém.

---

<sup>20</sup> Esta é uma das teses defendidas em Costa (2009). Sobre as festas de aparelhagem ver também Lima (2008). Em relação à dança nas festas de aparelhagem, especificamente, ver Costa (2009, p. 55-60).

<sup>21</sup> Para um estudo sobre as aparelhagens ver Costa (2009, p. 79-107).

<sup>22</sup> Silva (2003, p. 127) as descreve da seguinte forma: “(...) equipamentos de aparelho de som são montados em uma pequena cabine improvisada nas imediações da feira. No posteamento, localizado à extensão da rua, são fixadas pequenas caixas com alto-falantes de modo a reproduzir o som na rua: aliás, nas ruas, pois cada sistema desses cobre várias delas. Da cabine, uma pessoa atua como operador de áudio e, muitas vezes, como locutor.”

Trata-se este de um processo que conjugou, ao mesmo tempo, a apreciação e a afinidade estética com a experiência coletiva, no espaço da festa e em demais ambientes de audição do novo ritmo local. Aliás, sua significação enquanto “ritmo local, regional” é, ela própria, uma construção simbólica, que foi partilhada por artistas e apreciadores, em momentos de “sentir-junto”, conforme a perspectiva de Castro (2012, p. 430). Neste caso, a experiência estética coletiva, enquanto fenômeno sócio histórico sustentou-se na prática da sociabilidade (festiva), geradora de um “identificar-se com” (Idem, Ibidem).

É nesse sentido que Silva (2003, p. 133) compreende as recorrentes avaliações do brega, por seus apreciadores, como demarcador de identidade regional. As reinvenções do ritmo ao longo do tempo, bem como suas resultantes variações, estão em sincronia com a atualização de seu repertório simbólico na dança e nos conteúdos das letras voltadas a temas do cotidiano familiares ao público.

Isto explica a avaliação que os apreciadores fizeram deste campo musical à pesquisadora Ana Krauskopf. Quando esta perguntou, em sua pesquisa de campo<sup>23</sup>, a frequentadores de festas de tecnobrega que comida seria este ritmo, se ele fosse um alimento, as respostas deixaram clara a hierarquia entre brega e tecnobrega presente no imaginário dos entrevistados: para a maioria, o brega seria a comida caseira, e o tecnobrega, o lanche de rua. Ambos, no entanto, foram apresentados como “culinária local”, no dizer da pesquisa, “algo que era essencialmente deles” (KRAUSKOPF, 2009, p. 33).

Talvez seja este sentido de pertencimento e de reconhecimento estável como música regional que dê aos pesquisadores a impressão de uma matriz uniforme do brega paraense, que teria originado o tecnobrega. Referências à existência de um “brega tradicional”, como no caso de Lemos e Castro (2008, p. 21), estão possivelmente apoiadas nesta impressão. Mas o fato é que a ideia de gênero brega regional foi muito mais uma construção multiforme e experimental. A formação de uma batida de base, situada numa forma de tocar guitarra<sup>24</sup>, só ocorreu em meados nos anos 1990. Depois

---

<sup>23</sup> Realizada durante dez dias no mês de março de 2009 em Belém. Ver Krauskopf (2009).

<sup>24</sup> Que combina elementos do rock característico da Jovem Guarda e de ritmos caribenhos. Esta forma de tocar a guitarra, segundo músicos do brega paraense, teria originado uma nova tendência musical/criativa: o Brega *Pop*. O guitarrista Chimbinha, que trabalhava, desde os anos 1980, em estúdios locais de gravação, teria sido um dos precursores da nova “batida”. Segundo Castro (2012, p. 434), Chimbinha teria participado como músico de apoio em mais de 600 discos gravados em Belém, ao longo de sua carreira nos anos 1980 e 1990.

disso, há uma onda de gravações, na forma de “brega”, de versões musicais de sucessos do *pop* internacional, especialmente dos anos 1980.

A evolução tecnológica e o acesso a outras sonoridades e produções estrangeiras possibilitou modificações nas composições e na sonoridade do brega. A presença marcante dos teclados e a eliminação da bateria acústica nesse repertório musical ampliou a produção de música e tornou o brega cada vez mais *pop*. O radialista Antônio Jorge Reis comenta sobre a origem do termo *brega pop*:

Nós logo notamos que o ritmo era diferente. Não era necessariamente Brega, como até então conhecíamos. Para diferenciar, resolvemos ali no Programa, devido a nossa formação musical que inclui o Rock e o Pop, chamar o novo ritmo de Brega POP. Antes, chamavam de Calypso. Mostramos no programa Zuera Liberal, junto a Tonny Brasil, Chimbinha, Kim Marques e outros que Calypso era um nome inadequado, já que o ritmo Cha Du Dum estava mais para bandas como Beach Boys, Pat Boone, Neil Sedaka ou Donovan e outros, do que para a música de Harry Belafonte, estrela maior do ritmo Calypso nos anos 50 e 60. Em 99, consideramos que o Zuera já tinha dado o seu recado e criamos o programa Brega Pop Liberal. (...). Os caras passaram anos ouvindo o pop mundial e hoje produzem o resultado de suas influências (“A origem do nome Brega Pop.” Disponível em: <<http://www.bregapop.com/servicos/historia/317-jorge-reis/41-a-origem-do-nome-brega-pop-antonio-jorge-reis>>).

O *brega pop*, concebido no final do século XX, objeto de experimentações e modificações de artistas paraenses ao brega local, originou diversas vertentes musicais, sendo as três principais o tecnobrega, o brega *melody* e o *calypso*, comumente associadas aos bairros periféricos<sup>25</sup> da cidade de Belém do Pará e aos grupos sociais vinculados a esses espaços.

A tecnologia e a utilização das baterias eletrônicas dos teclados, entre outros fatores, assim como na música pop mundial da época, facilitaram a gravação e a produção de músicas, ampliando significativamente o repertório musical e o número de artistas desta cena musical. Com a introdução dos computadores nos estúdios de

---

<sup>25</sup> Periferia, aqui, será utilizada no sentido de espaço urbano e sociocultural distinto tanto do centro da cidade quanto do centro de poder. Todavia, a paisagem da periferia belenense pode vir a confundir-se com a do centro, e vice-versa. É importante ressaltar que partimos do conceito de periferia proposto por Rosa Moura e Clóvis Ultramarini (1996): são áreas distantes do centro tradicional das cidades, mas de forma que os afastamentos não são apenas quantificáveis pelas distâncias físicas existentes, mas, também, “revelados pelas condições sociais de vida que evidenciam a nítida desigualdade entre os moradores dessas regiões” (MOURA e ULTRAMARI, 1996, p. 10). Entretanto, o circuito produção-circulação-recepção do tecnobrega não se limita apenas às periferias de Belém. Do espaço das periferias de Belém o tecnobrega passou a integrar outros universos físicos e virtuais que não correspondem à periferia belenense. A ideia de “periferia” usada aqui não tem muito a ver com um conceito geográfico, nem tem relação com uma separação entre ricos e pobres, desenvolvidos e em desenvolvimento ou mesmo norte e sul. Pesquisadores como Hermano Vianna vêm afirmando que o “centro” está se tornando cada vez mais “a periferia da periferia”, especialmente do ponto de vista simbólico (Cf. LEMOS, 2008).

gravação, apenas com o cantor, o teclado e o computador era possível produzir um disco, modificando o processo de produção musical.

Enfim, a plasticidade criativa do universo do brega paraense, associada às formas de apropriação socioculturais por seus apreciadores, resultou no desenvolvimento de variações/inoações da música brega, algumas bem sucedidas, outras nem tanto. O importante é observar que as inovações tendiam a seguir a lógica das fusões, no sentido de que o “brega” poderia ser uma plataforma adaptável, quase, a qualquer outra expressão musical. É com esta configuração que as influências do universo das chamadas “tecnomúsicas”<sup>26</sup> se combinou com os experimentos do brega *pop*, dando origem ao tecnobrega.

O tecnobrega é uma modalidade de música eletrônica concebido geralmente distante das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa. Frequentemente é associado ao público jovem e ao modo de vida das classes populares da periferia urbana, em expansão, dos bairros periféricos para a região metropolitana belenense.

De acordo com Costa (2009, p. 51), baseado no relato do compositor (embora existam outras versões) o tecnobrega é uma variação do brega criado pelo compositor Tonny Brasil, na preparação do primeiro CD do cantor Nelsinho Rodrigues, em 1999. Essa modalidade ganhou espaço no contexto local, originando, posteriormente, festas denominadas de tecnobrega. Segundo Brasil:

Antigamente chamavam o dance de house. Aí virou dance porque mudaram as batidas. Fiquei com essa idéia: ‘por que o brega não pode também mudar?’ Botar uma batida mais pesada. Aí tive essa idéia aí. E deu certo. Montei o tecnobrega. Era só trance. Pedacinho assim de vinheta, de música, peguei uma batida, o baixo de uma música, de tudo... Fui montando. Aí peguei o brega. Só que fiquei pensando em como eu ia chamar, que é um ritmo mais pesado. Aí como tinha gente falando de tecnobrega, mas não era ainda tecnobrega como é hoje, era teclado... Aí falei, esse aqui vai ser o verdadeiro tecnobrega. Lancei e todo mundo quis dançar. Depois disso começaram a vir outros... E até hoje (apud LEMOS e CASTRO, 2008, p. 32).

Para Burnett: “O grande mérito do Tecnobrega não diz respeito à qualidade da música - quem os celebra não entra nesse mérito -, mas à capacidade de ter nascido

---

<sup>26</sup> Correspondem a uma safra nova e mundial de ritmos musicais de sucesso massivo baseada no desenvolvimento e no intercâmbio de experimentos com a música eletrônica. Lemos (2013) apresenta como exemplos, além do tecnobrega, os ritmos: *Champeta* (Colômbia), *Kuduro* (Angola), *Kwaito* (África do Sul), *Cúmbia Villera* (Argentina), *Funk Carioca* (Brasil), *Bubblin* (Suriname-Holanda), *Dubstep* (Inglaterra), *Coupé Decalé* (Costa do Marfim – França). Ver também Barros (2009, p. 64).

avesso às gravadoras”<sup>27</sup>. Mais do que a distância territorial é a distância cultural que se mostra determinante para a marginalização desse estilo musical pela grande indústria fonográfica (LEMOS e CASTRO, 2008, p. 22).

Pedrinho Callado, reconhecido compositor e cantor paraense, sem preconceitos, define-o como:

Uma forma de arte que se apropria de samples e loops na construção das batidas para o aprimoramento de um gênero genuinamente do Pará. Começa a partir deste século, com uma enorme referência melódica no chamado Brega Romântico (Ted Max, Alípio Martins, Ditão e muitos outros) que se atualizou e processou para uma estética própria envolvente, com várias características como: bpm (batidas por minuto) bem acelerado, interferências na velocidade da voz, uma típica música eletrônica, com contribuição do Trance evidente nas batidas (gênero é caracterizado pelo tempo entre 130 e 160 bpm, oriundo do Tecno e do House, surgido na Alemanha na década de 90), com [sic] volumes altos perto de 100 decibéis (um capítulo à parte) (CALLADO, “Música de qualidade (MDQ)? O que é isso?” Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/pedrinho-callado/m%C3%BAAsica-de-qualidade-mdq-o-que-%C3%A9-isso/194992713856739>>).

O sucesso com experimentações e fusões no campo do brega paraense teve (e tem) sua máxima repercussão com a difusão em escala regional e nacional do tecnobrega. Num sentido amplo e metafórico, a matriz sociológica do brega, periférica e interiorana, teria acompanhado um deslocamento em direção ao centro: com a ampla difusão e distribuição musical (por meios formais e informais); com o reconhecimento de sua importância por parcela significativa dos agentes da grande mídia nacional; com o sucesso nacional e regional de estrelas do tecnobrega. Não se trata, especificamente, de avaliar a possível transformação do tecnobrega em componente do *mainstream* musical brasileiro, mas em reconhecer a sua ampla popularidade (em grande medida, regional) como força motriz do sucesso midiático.

O movimento ocorrido desde os anos 1990 de deslocamento do *brega pop* para uma das posições centrais no cenário musical regional (COSTA, 2011, p. 166) foi aos poucos sendo repetido pelo tecnobrega nas décadas seguintes. Ana Krauskopf (2009, p. 38), por exemplo, encontrou, em sua pesquisa de campo, algumas variações do brega paraense com presença importante nas festas de aparelhagem: *eletro melody*, *brega melody* e *cyber tecnobrega*. Tais variações apontam a vitalidade das recriações constantes das mutantes matrizes musicais do brega paraense, na medida em que são

---

<sup>27</sup> “Viva o Tecnobrega!”. Brega Pop. Disponível em: <<http://www.bregapop.com/servicos/historia/329-henry-burnett/4944-viva-o-tecnobrega-henry-burnett.>>.

variações do já bastante híbrido tecnobrega. Talvez neste aspecto resida seu vigor artístico e social, alimentado pela produção em série, quase diária, de novas canções e pela lealdade dos fãs, que equivale à afinidade com as aparelhagens e com os DJs<sup>28</sup>. Reforçamos, com isso, a importante conclusão de Silva (2003, p. 132): “As modificações e a consequente diversidade da música brega favoreceram ainda a legitimidade da mesma entre todos os segmentos da população, inclusive com cantores oriundos da classe média”.

É exatamente esta dinâmica de produção e circulação musical constituída nos anos 1980 e 1990 que veio a desaguar no chamado *open business* do tecnobrega nas últimas duas décadas. Lemos e Castro (2008, p. 21) definem o “negócio aberto” do tecnobrega como um campo de criação e disseminação musical livre da gestão de direitos autorais. Tal flexibilização se realizaria não só na divulgação das novas criações musicais, mas na reapropriação destas obras por outros criadores e/ou mesmo pelo público. Este fenômeno corresponde a um aprofundamento das formas anteriores de apropriação musical (pela dança, pelo uso de gírias que remetem a letras de canções, pela auto identificação com o ritmo, etc.), que se mantêm coexistentes com o acesso aos novos meios tecnológicos cada vez mais disponíveis e acessíveis no mercado.

A novidade do *open business* tem sido a aceleração da “redução de intermediários entre o artista e o público” (LEMOS e CASTRO, 2008, p. 21). As novas formas de produção e distribuição do tecnobrega se acrescentaram às “antigas”: “estúdios caseiros” (surgidos do maior acesso a novas tecnologias) de produção de CDs e DVDs distribuídos para redes de camelôs pela cidade são acompanhados por programas de rádio e TV de DJs (agora também *Vídeo Jockeys*) de tecnobrega, que contribuem para a divulgação dos *hits* do momento<sup>29</sup>; a divulgação musical de festas de tecnobrega através de *bikes* sonoras pelas ruas da periferia convive com a atuação de agências locais de publicidade, interessadas em associar seu nome às estrelas do tecnobrega (CASTRO, 2012, p. 437); artistas do tecnobrega de sucesso na mídia regional e nacional continuam sendo divulgados pelas aparelhagens, ponte fundamental da difusão musical no ambiente efervescente das festas.

---

<sup>28</sup> Sobre os fãs-clubes de aparelhagem (também chamados de equipes ou galeras) e sua presença no circuito bregueiro ver Costa (2009, p. 150-169). Ver também Vilhena (2012).

<sup>29</sup> Segundo Vianna (2003, p. 4), “As bandas do tecnobrega precisam da divulgação nas rádios, nas aparelhagens e no camelô para fazerem sucesso e serem contratadas para shows.”

Por isso, não é possível afirmar, contrariando Vianna (2003, p. 4), que o tecnobrega se encontra numa “nova cadeia produtiva, totalmente descolada da oficial”. Pensar assim nos levaria a excluir a atuação de empresas convencionais de comunicação, de agências de publicidade e mesmo a ação de personalidades da mídia nacional como mediadoras do sucesso nacional de estrelas do tecnobrega.

Com efeito, temos atualmente um cenário marcado pela hibridez, em que convivem formas de divulgação e distribuição musical convencionais e não convencionais, formais e não formais, já consolidadas e em transformação. É certo que os novos meios e práticas de produção musical se encaminham para uma reformulação do universo do brega (e agora, do tecnobrega) como um campo de consumo musical de massa, cada vez mais difundido para além dos limites regionais. O crescimento exponencial do público do tecnobrega nos últimos anos transformou o ritmo em pauta obrigatória do *mainstream* midiático nacional. Ao mesmo tempo, isto tem conduzido à ampliação e à diversificação de artistas deste ritmo (LEMOS e CASTRO, 2012, p. 32).

A “economia paralela” do tecnobrega, no caso a pirataria de CDs, acelerou sobremaneira a expansão deste campo de produção musical, exatamente de forma paralela a outros mecanismos de divulgação já praticados. Esta habilidade atual para reinventar os meios de difusão/distribuição musical corresponde à criatividade dos pioneiros inventores das aparelhagens, nos “longínquos” anos 1940, ou à inventividade de Mestre Vieira, na produção de seu amplificador caseiro, modelo para outros guitarristas populares da região de Barcarena. Os atuais criadores do tecnobrega em estúdios caseiros na periferia, repletos de sofisticados equipamentos tecnológicos, são tão *bricoleurs* como seus antepassados das aparelhagens e das guitarradas. O “motor” desta inventividade é, certamente, o interesse de comunicar e partilhar conteúdos musicais (KRAUSKOPF, 2009, p. 66), além, é claro, de buscar um caminho de atuação profissional.

## **2. Tecnobrega: som humanamente organizado**

O grande impacto na produção do tecnobrega acontece com a facilidade de aquisição de computadores caseiros. Com isso, muitos músicos paraenses puderam

comprar um PC, instalar os programas de produção e edição de música disponíveis e produzir suas músicas.

Uma das grandes dificuldades para quem se propõe a realizar pesquisas neste universo está relacionada à nomenclatura dos gêneros musicais. Há divergências, por exemplo, entre as bandas, os programadores das rádios, as informações disponibilizadas nos sítios virtuais e nas capas dos CDs e pelos vendedores de CDs. Várias vezes nos deparamos com a seguinte situação: para uma mesma música, uns a classificam como tecnobrega e outros como *tecnomelody*. Todavia, este parece não ser um problema para os agentes deste contexto musical. Para este artigo, consideramos o *tecnomelody* como uma vertente do tecnobrega<sup>30</sup>.

Esta prática musical pode ser considerada como uma performance que é evidenciada através da utilização do computador. Nas bandas, músicos e dançarinos dividem o palco cujo vestuário e coreografias variam de acordo com as temáticas sugeridas nas letras das músicas. Nas festas de aparelhagem, o palco é ocupado por DJs, que controlam o equipamento de sonorização de modo performático<sup>31</sup>. No interior dessas estruturas há uma diversidade de equipamentos eletrônicos e computadores utilizados na reprodução musical. Contam também com a participação de técnicos de som, de imagem e de efeitos visuais que atuam na iluminação, na reprodução de vídeos, entre outros.

A figura do compositor, neste contexto, pode ser substituída por personagens que atuam coletivamente na criação estética musical lançando mão de tecnologias digitais a partir dos quais emergem formas inovadoras de propaganda, difusão e consumo musical (GUERREIRO do AMARAL, 2009).

O estúdio, a banda e a festa de aparelhagem são os três espaços de produção musical do tecnobrega. O cantor geralmente é o compositor envolvido no processo de produção musical. Existem, todavia, compositores não intérpretes que compõem para bandas e artistas reconhecidos pelo público. O DJ atua nas festas de aparelhagem e

---

<sup>30</sup> Hoje, nas festas das aparelhagens do Super Pop, Tupinambá, Príncipe Negro, Vetron, entre outras, se toca muito *melody*, principal tendência do tecnobrega com músicas românticas, na sua maioria com vocal feminino, e *reefs* de tecladinhos que grudam na cabeça de qualquer um, e, também, o *eletro melody*, vertentes desenvolvidas pelos DJs Waldo Squash, Joe Benassi, David Sampler e Marlon Branco com forte influência da *euro dance* e os teclados ácidos da *eletro house*, mas também tem outros estilos como os sucessos do *funk* carioca, do pagode, do sertanejo e da música *pop* comercial em geral (**Overmundo**, Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-tecnobrega-o-que-e-isso>>).

<sup>31</sup> O DJ acaba por substituir a presença física do músico. Assim a questão se amplia – DJ é músico? Nesse contexto cremos que sim. É a própria comunidade quem determina o que é música, o valor a ela atribuído e quem são os músicos em cada contexto (NETTL, 2005).

também na produção musical. O produtor musical geralmente está relacionado ao estúdio. Segundo Maia (2009, p. 12), baseado em entrevistas realizadas com Jonhy Kléber (da banda Tecnoshow e Amazonas) e com Beto Metralha (responsável estúdio Áudio e Vídeo Digital), o processo de produção do tecnobrega:

Inicia-se pela atitude de ‘escuta’, quase sempre causada por uma música já conhecida, às vezes ‘cantarolada’ naturalmente. O passo seguinte é a procura ou identificação desse som, que pulsa na mente, na memória dos bancos de dados sonoros dos instrumentos e/ou em sites de programas de gravação de áudio da internet. São as ‘batidas’ pré-fabricadas dos instrumentos e dos sites. Para concretizar a ‘criação’ e o registro de um som musical, conectam-se instrumento musical eletrônico, mesa de som e computador, ou diretamente instrumento e computador. Os programas de computadores fornecem uma ‘pista’ para produzir e gravar o som de cada instrumento e da voz. Depois da música editada, vem o tratamento de qualidade do material, realizado pelo masterizador, onde todos os parâmetros de volume e equalização (agudos, graves, etc.) são ajustados. A música finalizada é arquivada no computador, e a partir daqui são geradas as gravações e reproduções de CDs e pen drives, e/ou enviadas diretamente através de e-mails aos DJs, rádios, gravadoras e sites de música para divulgação e distribuição.

Merriam (1964, pp. 165-6), comentando sobre três pontos levantados por Nettl referentes à composição, concorda com dois deles: 1 - "qualquer composição é, em última instância, o produto da mente de um indivíduo ou grupo de indivíduos"; 2 - "generalizações não podem ser feitas acerca de técnicas de composição em música primitiva que a contrastem com a música de altas culturas, com exceção de que, em contraste com a última, ela é composta sem registros escritos (ou de outro modo preservados)."

Neste contexto, a produção de música acontece de várias formas. Geralmente inicia com uma “ideia musical”, quase sempre relacionada ao cotidiano. Em seguida, esta “ideia musical” se transforma em tecnobrega com a ajuda de teclados eletrônicos, mesa de som e computador. As duas fases podem, também, ocorrer simultaneamente. O programa mais utilizado para a produção musical é o *Fruity Loops*<sup>32</sup>, algumas vezes associado a outros programas disponíveis (Entrevista realizada com Waldo Squash<sup>33</sup> em 30.05.2013).

---

<sup>32</sup> FL Studio, conhecido como *Fruity Loops*, é uma estação de trabalho de áudio digital. Possui uma interface gráfica baseada em padrões de sequenciador de música. Já está em sua décima atualização desde a sua criação em 1997. Cada padrão pode ser composto por um número ilimitado de instrumentos - amostras, acústicos ou VST instrumentos. Vem com uma variedade de plug-ins e geradores e uma variedade de efeitos de processamento de som, incluindo os efeitos de áudio comuns, como *chorus*, compressor, *delay*, *flange*, *phaser*, *reverb*, *equalizer*, *pitch*, *dynamics*, *vocoding* e *limiter*. Grava midi e áudio. Todos os teclados se comunicam através do sistema midi (Informação coletada em

Considerando a força do rádio como veículo de comunicação no Brasil e sua influência decisiva no gosto e na tendência do público, optamos por realizar, neste artigo, a análise musical dos dez tecnobregas mais tocados, no mês de fevereiro de 2013, nas rádios Liberal e Rauland – divulgadoras desse repertório musical.<sup>34</sup> Os aspectos musicais são apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica aonde a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida. O olhar investigativo contempla os elementos musicais em um contexto sócio histórico, não significando, entretanto, um desprezo pelos aspectos estruturais da música.

Os dez tecnobregas mais tocados na Rádio Rauland<sup>35</sup> – FM 95.1 (relação disponibilizada em 05/03/2013), em fevereiro de 2013, segundo o Programador Musical Luiz Cláudio – Coyote foram:

	<b>MÚSICA</b>	<b>INTÉRPRETE</b>
1	Dependente	Banda Batidão
2	Luz do amanhecer	Banda AR15
3	Amor a três	Banda Batidão
4	Cinderela	Banda Batidão
5	Coração ferido	Banda 007
6	Alô Amor	Banda ARK
7	Morrendo de saudade	Banda Maria Eugênia
8	Tatuagem	Banda AR15
9	Me ensina a fazer amor	Banda Anjos do Melody
10	Conto de Fadas	Banda NSynch

Segundo o produtor do programa *Super Pop*, Walmir Nascimento da Cruz, os dez tecnobregas mais tocados na Rádio Liberal<sup>36</sup> – FM 97.5 (relação disponibilizada em 04/03/2013), em fevereiro de 2013, foram:

---

entrevista realizada com o músico e proprietário do Estúdio Midas, Luiz Moraes – Pardal, em 10.05.2013).

<sup>33</sup> DJ, compositor, instrumentista e produtor da banda Gang do Eletro.

<sup>34</sup> Como já mencionado, algumas das músicas listadas pelas rádios como tecnobrega são classificadas como *tecnomelody* por outros agentes deste contexto.

<sup>35</sup> A história da Rádio Rauland FM merece destaque por ter sido uma das primeiras emissoras do dial paraense em Frequência Modulada (FM). A Rauland foi implantada em 1979, realizando suas primeiras transmissões com equipamentos considerados o que havia de mais moderno na época: um transmissor da marca Harris e uma antena importada dos Estados Unidos (O Pará nas Ondas do Rádio, Disponível em: <<http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/00rauland.htm>>).

<sup>36</sup> Rádio Liberal (AM 1.130/FM 97,5) - A Rádio Liberal AM/FM pode ser considerada a primeira emissora de radiodifusão de Belém a ingressar no mundo virtual, dando largos passos rumo à convergência das mídias rádio e internet. Sua página está hospedada em um portal das Organizações Rômulo Maiorana (ORM), ao qual pertence a rádio, com servidor próprio, a Libnet. A Rádio Liberal está desde 1999 na internet, disponibilizando a sua programação através do site <[www.oliberal.com.br/radioliberal](http://www.oliberal.com.br/radioliberal)>. Vale lembrar que a Rádio Liberal AM foi fundada em 1971, e dez

	<b>MÚSICA</b>	<b>INTÉRPRETE</b>
1	Opa Gangnam do Super Pop	Banda Techno Machine e Marlon Branco
2	Dependente	Banda Batidão
3	Duas vezes traída	Viviane Batidão
4	Cinderela	Banda Batidão
5	Tatuagem	Banda AR15 e Marlon Branco
6	Super Pop Virtual	Viviane Batidão
7	Luz do amanhecer	Banda AR15
8	Choro por ti	Banda Karas
9	Mulher me traindo	Marlon Branco
10	Amor a três	Banda Batidão

Cruzando as informações disponibilizadas acima, obtemos o seguinte resultado: quinze músicas e onze bandas/cantores, objeto da nossa análise:

	<b>MÚSICA</b>	<b>INTÉRPRETE</b>	<b>RÁDIO</b>
1.	Dependente	Banda Batidão	Rauland/Liberal
2.	Luz do amanhecer	Banda AR15	Rauland/Liberal
3.	Cinderela	Banda Batidão	Rauland/Liberal
4.	Tatuagem	Banda AR15 e Marlon Branco	Rauland/Liberal
5.	Amor a três	Banda Batidão	Rauland/Liberal
6.	Coração ferido	Banda 007	Rauland
7.	Alô amor	Banda ARK	Rauland
8.	Morrendo de saudade	Banda Maria Eugênia	Rauland
9.	Me ensina a fazer amor	Banda Anjos do Melody	Rauland
10.	Conto de fadas	Banda N´Sync	Rauland
11.	Opa Gangnam do Super Pop	Banda Techno Machine e Marlon Branco	Liberal
12.	Duas vezes traída	Viviane Batidão	Liberal
13.	Super pop virtual	Viviane Batidão	Liberal
14.	Choro por ti	Banda Karas	Liberal
15.	Minha mulher tá me traindo	Marlon Branco	Liberal

Esse repertório musical é constituído de músicas para dançar. Utiliza principalmente instrumentos eletrônicos como a bateria, o baixo e o teclado (sons sintetizados), algumas vezes em conjunto com instrumentos acústicos e, voz feminina e/ou masculina. A ênfase é percussiva, priorizando o uso de tecnologias computacionais na manipulação de timbres, melodias e ritmos. É perceptível a apropriação de timbres e

---

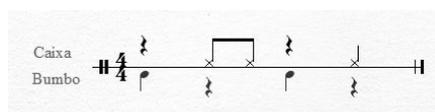
anos mais tarde, em 1981, a Rádio Liberal FM entrava no ar em fase experimental. Hoje, a emissora já ganhou grande parte do mercado com sua programação voltada para todos os estilos e gostos musicais, abrangendo as classes sociais de A a D. O programa Frequência Liberal com Super POP traz a batida dos paraenses, com os DJs Elison & Juninho, do Super POP, tocando as músicas que estão agitando as pistas das aparelhagens (O Pará nas Ondas do Rádio. Disponível em: <<http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/00liberal.htm>>).

fragmentos sampleados de diversas músicas, a mistura de múltiplas sonoridades, a incorporação no repertório musical de diferentes gêneros, de lugares e épocas distintas, assim enriquecendo a produção musical.

Os textos tratam de diferentes temas, dentre os quais o amor, a tristeza, a alegria, o ciúme, a traição, a cultura regional e, homenagens a personagens e instituições integrantes desse contexto. As melodias são construídas em tonalidade maiores e menores. Algumas músicas, como “Alô Amor”, podendo ser interpretada como modal – Dm/Bb/F/C. A harmonia, das quinze músicas analisadas, são baseadas em apenas quatro acordes, com funções de tônica, subdominante e dominante.

Grosso modo, as músicas analisadas apresentam a seguinte forma: Batida base; Introdução – na maioria das músicas, instrumental; Parte A – melodia com texto, algumas vezes um diálogo entre voz feminina e masculina; Interlúdio instrumental com vinhetas; Refrão; Parte B - melodia com texto, algumas vezes um diálogo entre voz feminina e masculina (essa parte algumas vezes é uma variação da Parte A); Coda instrumental. Cada uma dessas partes é repetida e a música é tocada duas vezes na sua forma completa. É utilizada a mesma harmonia em cada uma dessas partes. O que muda são as “cenas”<sup>37</sup> criadas em cada uma dessas partes com a adição, supressão e/ou combinação de timbres distintos, algumas vezes acústicos, fragmentos sampleados de diversas músicas, mistura de múltiplas sonoridades e, incorporação de outros gêneros musicais, de lugares e épocas distintas.

As músicas apresentam pulso rápido (cerca de 160 a 200 batidas por minuto)<sup>38</sup> e compasso quaternário. São estruturadas na seguinte “batida base”, tocada pelo bumbo e pela caixa da bateria eletrônica:



O resultado sonoro são alturas distintas, visto que o bumbo e a caixa possuem timbres distintos. A marcação do bumbo é conhecida como “bumbo reto” ou “bumbo no chão”. O padrão rítmico é baseado em uma matriz ou ciclo duracional de 16

<sup>37</sup> Termo utilizado por Waldo Squash.

<sup>38</sup> Geralmente o pulso é ainda mais acelerado quando as músicas são tocadas nas aparelhagens.

pulsações, ritmo duplo, pulso básico semínima (4). A caixa apresenta três batidas e o bumbo duas na matriz. A batida base é ouvida durante toda a música - com raríssimas exceções, em alguns poucos compassos a batida é supressa ou substituída pelas “viradas” executadas pelos tom-tons da bateria eletrônica, geralmente entre uma parte e outra da música. Todo tecnobrega inicia com essa batida base. Segundo Waldo Squash, para ser tecnobrega, a música tem que ter essa batida. O DJ precisa dessa batida para sua orientação e performance (Entrevista realizada em 30.05.2013).

Segundo Nketia (1974, p. 131-2):

(...) as tradições africanas externalizam o pulso básico. (...) pode ser demonstrado através de bater palmas ou através das batidas de um idiofone simples. (...) Uma vez que a *time line* é emitida como parte da música, é considerada como um ritmo de acompanhamento e um meio pelo qual o movimento rítmico é sustentado.<sup>39</sup>

Considerando a definição do autor, podemos considerar a batida base uma *time line*, uma vez que faz parte do tecnobrega, é um ritmo de acompanhamento e estrutura a música. Todo tecnobrega externaliza essa batida base.

O problema conceitual do que seja “conteúdo” e “estilo” é um problema clássico da Etnomusicologia. Descrições de música podem ser feitas por via de um ou de outro. Isso tem implicação imediata no próprio conceito do que se entenda como “novo” e, conseqüentemente, do que seja assimilável e aceitável, uma vez que a tendência geral é de que a mudança só se efetive quando os ajustes morfológicos o permitam. Forçados a transferir da retórica antiga para música aquilo que ali se define de modo relativamente fácil, como sendo “o que é” (conteúdo) em contraste do “como é” (estilo), adotamos a conceituação de Nettl, por ele reiterada várias vezes (2005, pp. 47-9, 115-7, 189-91). Ele reduz ambos a aspectos da forma, sugerindo que “conteúdo” é aquilo que não muda no processo da transmissão oral, aquilo que mantém a integridade de uma unidade do pensamento musical e que inclusive a define, enquanto o estilo pode mudar (NETTL, 2005, p. 48).

Considerando a definição de “conteúdo” de Nettl, a visão êmica e o depoimento de Tonny Brasil sobre tecnobrega, anteriormente citado, nos arriscamos em afirmar que o que não muda no processo da transmissão oral, aquilo que mantém a integridade de uma unidade do pensamento musical e que inclusive a define no contexto

---

<sup>39</sup> African traditions by externalizing the basic pulse. (...) this may be shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. (...) Because the *time line* is sounded as part of the music, it is regarded as an accompanying rhythm and a means by which rhythmic motion is sustained. (Tradução Livre)

do tecnobrega são a batida base e a utilização de tecnologias computacionais na manipulação de timbres, melodias e ritmos. Uma música para ser tecnobrega tem que ser estruturada nessa batida que é externalizada, serve de guia e de acompanhamento rítmico para a música e utilizar tecnologias computacionais para a manipulação de timbres, melodias e ritmos, perceptíveis em todas as músicas dessa vertente musical do brega paraense.

Na análise das músicas, percebemos algumas características interessantes, possíveis pela utilização de programas como o *Fruity Loops*: 1. Quantização – o tempo da música cai exatamente no tempo certo. 2. Correção de quase 100% da afinação das vozes - quando isso ocorre, a passagem entre a altura de um som para outro é brusco, “robotizando” a voz. 3. Compressão das vozes – as vozes são “comprimidas” gerando uma dinâmica igual para todas as vozes – humanas e instrumentos. Esses efeitos produzem uma música mais “robotizada”, dificilmente alcançada pela interpretação humana (Entrevista realizada com Luiz Moraes, em 10.05.2013).

Como, geralmente, há pouca preocupação no registro dos nomes dos cantores e compositores, tanto nas coletâneas produzidas pelos DJs ou por selos locais quanto nas cópias “piratas” reproduzidas para o comércio informal, os cantores e DJs, para garantir a divulgação de seus nomes, se utilizam de vinhetas, executadas no meio das músicas.

A produção musical neste contexto é tanto de “versões” quanto de música “nova”, composta. Entre as quinze músicas aqui analisadas consta *Opa Gangnam do Super Pop* – Banda Techno Machine e Marlon Branco, versão de *Gangnam Style*, do coreano Psy. As músicas produzidas são utilizadas em estúdios, em shows de bandas, em “festas de aparelhagem” e na confecção de CDs para o comércio informal.

Os produtores e DJs disponibilizam as músicas na internet, na maior parte das vezes no sítio *4Shared*. É a partir desse sítio que o público e os camelôs produzem os CDs. Em várias esquinas da capital paraense é possível comprar esses CDs.

### **3. Tecnobrega: repercussão e recriação permanente**

A dinâmica inovadora da produção do tecnobrega não se afasta das características universais da composição musical. De acordo com Trotta (2005, p. 193),

colagem, interseção e trocas são práticas corriqueiras da produção musical ao longo da história. O tecnobrega, por sua vez, como as “tecnomúsicas” em geral, assinala um novo patamar de emprego destes caminhos criativos.

Esta nova prática de produção musical abriu espaço para a atuação amadorística de “compositores não músicos”. O novo campo profissional, forjado de forma simultânea à criação e desenvolvimento do tecnobrega, tornou-se promissor para amadores em busca de especialização e de prestígio junto a outros criadores e estrelas deste meio.

As dinâmicas de produção e circulação dão a tônica da ascensão atual do tecnobrega, pautada em sua relativa autonomia frente à mídia convencional (BARROS, 2009, p. 63). O barateamento de custos de produção e a pirataria na comercialização de CDs são óbvias explicações para o crescimento deste modelo de produção musical. Mas ele não está descolado do sucesso do ritmo nas festas dançantes de aparelhagem e da divulgação por meios mais convencionais como o rádio e a televisão.

O desenvolvimento e o sucesso do tecnobrega tem relação não somente com a acessibilidade crescente às novas tecnologias pelos “jovens atores das periferias urbanas” (BARROS, 2009, p. 65), mas também com o exercício de práticas culturais preexistentes (como a festa de aparelhagem<sup>40</sup>, o lazer e o trabalho acompanhado pela música, as contínuas reinvenções da dança etc.), que dão legitimidade às reformulações de bens simbólicos.

Em Belém, os bairros periféricos são os espaços predominantes onde essa fruição musical cotidiana se dá de forma mais intensa. Vale a ressalva, no entanto, de que qualquer indicação de periferia em Belém é imprecisa de início, já que este tipo de configuração urbana é predominante no conjunto espacial da cidade<sup>41</sup>. O importante é perceber que os “agentes socioeconômicos” (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 36) e os apreciadores do tecnobrega concebem a periferia como representação socioespacial, ligada à sua atuação na produção e no consumo musical.

A periferia simbólica a qual nos referimos aqui corresponde ao reconhecimento da população local deste espaço como aquele onde ocorrem as festas de aparelhagem, onde estão os estúdios caseiros onde se produz tecnobrega, onde moram

---

<sup>40</sup> Barros (2009, p. 65) afirma que as festas de aparelhagem, como circuitos de fruição do tecnobrega, “acionam uma organicidade entre sujeito, espaço e música”.

<sup>41</sup> Para uma discussão sobre percepções nativas do espaço urbano em Belém, considerando a periferia em particular, ver Costa (2006, pp. 163-171).

muitos membros de fãs-clubes de aparelhagem e vendedores ambulantes de CDs piratas, além de ser lugar de origem de muitos “astros” do tecnobrega.

A partir daí, a periferia como representação atravessa vários “poros” na sociedade, alcançando repercussão em meios e lugares centrais<sup>42</sup>, quer na mídia<sup>43</sup>, quer no espaço urbano. O tecnobrega, como “música da periferia”, transita por diferentes centralidades. Exemplo disso foi a solenidade ocorrida no Teatro da Paz, em 2006, em que a cantora Gabi Amarantos e sua Banda TecnoSHOW receberam o Prêmio Cultura de Música, patrocinado pelo Governo do Estado do Pará. Barros (2009, p. 82) avalia esta ocorrência como sinal de incorporação do tecnobrega à “cultura institucional”, no que se refere provavelmente à política cultural oficial do estado.

É no sentido de institucionalização que se pode compreender o atual debate em torno da criação de uma lei que declara o tecnobrega (apresentado como *tecnomelody*) Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará. O debate foi iniciado em 2008, com um projeto de lei do Deputado Estadual Carlos Bordalo (PT), que visava “defender” o tecnobrega frente a reproduções alienígenas, como no caso da banda baiana Djavú, que se apresentava, naquela época, como criadora do ritmo.

Contra posições ao projeto no plenário se situaram na objeção ao reconhecimento das aparelhagens, também, como patrimônio cultural. Outros deputados destacavam fatos negativos supostamente associados às festas de aparelhagem, como violência e tráfico de drogas. Da mesma forma, o veto do governador do estado Simão Jatene ao projeto de lei, em 2011, se justificou pelo não reconhecimento das aparelhagens e seus símbolos como dotados de significação cultural e artística<sup>44</sup>. Após o veto, o projeto retornou à Assembleia Legislativa estadual e foi aprovado em 2013<sup>45</sup>. A versão definitiva do projeto incluiu o reconhecimento do *tecnomelody*, das guitarradas e das aparelhagens como patrimônio cultural e artístico do Pará<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Lemos e Castro (2008, p. 30) destacam a presença do tecnobrega em clubes sofisticados da música eletrônica, como no caso da apresentação de Gabi Amarantos na casa noturna paulistana “A Lôca”.

<sup>43</sup> Também alimentada pelas potencialidades de abertura de mercados e de lucro, atrativas para empresários da grande mídia nacional. Ver GUERREIRO DO AMARAL (2009, p. 37).

<sup>44</sup> Ver “SouParaense.com”, Disponível em: <<http://www.souparaense.com/2011/04/governo-diz-nao-ao-tecnobrega-como.html>>.

<sup>45</sup> Ver “Alepa aprova *tecnomelody* como patrimônio cultural”, em **O Liberal**, 10.05.2013.

<sup>46</sup> Transformado na Lei Estadual n. 7.708, publicada no Diário Oficial do Estado, em 24/05/2013. Ver “Tecnobrega agora é patrimônio cultural” em **Diário do Pará**, 31.05.2013.

As tendências de institucionalização, de expansão da difusão midiática e de reconhecimento de público ampliam a abrangência cultural do tecnobrega. Ao considerar cultura, no sentido de Castro (2012, p. 438), como expressão resultante da experiência intersubjetiva, a ampliação deste tipo de troca (estimulada tanto por políticas culturais quanto por empreendimentos particulares; tanto por festas de aparelhagem quanto por redes sociais da internet; tanto por rádios de difusoras de feira quanto por trilhas musicais de novelas da Rede Globo) potencializa fortemente o impacto de uma narrativa identitária paraense e popular que invoca a “música do povão”.

O movimento atual de popularização em escala nacional enfrenta um desafio cada vez mais premente e que se refere à avaliação estética do tecnobrega. Isto nos leva aos dois caminhos apontados no início deste texto, que remontam à avaliação geral do universo musical brega: de um lado, a apreciação negativa que destaca a baixa qualidade musical; de outro, o sentido positivo da representatividade do ambiente cultural das massas populares. Esta dualidade se reproduz nos pontos de vista atuais sobre o sucesso massivo do tecnobrega (BARROS, 2009, p. 63).

A desqualificação estética é apontada por alguns autores como manifestação de parte da “elite local”, que não reconhece este ritmo como produto de qualidade ou representativo das tradições musicais da região (LEMOS e CASTRO, 2008, p. 30). Acreditamos, no entanto, que as coisas são mais complexas do que parecem. Antes de evocarmos hierarquias sociais num sentido amplo, é preciso considerar o papel desempenhado pelas hierarquias de gosto no julgamento estético de bens culturais de massa<sup>47</sup>. Expressões musicais como o tecnobrega, que estão fora dos cânones da música tradicional ou de vanguarda, tendem a ser avaliadas por especialistas (e pelos que valorizam seus pontos de vista) como produções de baixo valor artístico<sup>48</sup>.

Isto se acentua com a característica das “tecnomúsicas” de celebrar os valores da sociedade de consumo e estimar a simplicidade das letras e temas musicais, tendo em vista a “rápida identificação com o público” (LEMOS e CASTRO, 2008, p. 32). Esta é, no entanto, uma fórmula de sucesso corrente desde o surgimento do brega paraense e que se aprofundou com o tecnobrega. A “música para dançar”, dos tempos do brega *pop*, assume mais e mais a “espontaneidade do prazer que libera o *kitsch* da

---

<sup>47</sup> Para um estudo sociológico original sobre este tema ver Bourdieu (2007).

<sup>48</sup> Contradizendo a expectativa otimista de Ronaldo Lemos de que, nas “cenas globoperiféricas (...) não existe mais árbitro para o gosto” (2013, p. 01).

ideia do belo ou do feio” (BARROS, 2009, p. 71). O estilo “brincalhão” que explora enredos melodramáticos ou sensacionalistas se apresenta como o corpo artístico que dá forma às músicas e letras e favorece sua “fruição hedonística”, conforme a expressão de Barros (2009, p. 71)<sup>49</sup>. A “celebração do prazer” no tecnobrega, típica das festas dançantes de aparelhagem, se apresenta crescentemente como uma nova forma de percepção estética, alternativa ou paralela à hierarquia de gosto musical dominante.

Com a possibilidade de ampliação do sucesso de expressões musicais como o tecnobrega, poderemos assistir a um processo de reclassificação do sentido de brega na hierarquia musical brasileira. Isto pode ocorrer, no mínimo, com o distanciamento do brega (ou de suas variações com roupagem *pop*) de atribuições como música “cafona” ou “de mau gosto”. Por exemplo, meios formais e informais de difusão musical no Pará (e na Região Norte) vêm contribuindo, desde os anos 1980, para a disseminação de uma percepção local do brega como música vibrante, jovem, própria para a dança e para o desfrute corporal.

O tecnobrega hoje assinala um movimento nesta direção em escala mais ampla. Não esqueçamos que os demarcadores estéticos estão em contínua negociação na sociedade, operando sempre em novas margens de inclusão e exclusão (TROTТА, 2005, pp. 186-192). Ao mesmo tempo, a incessante disputa dos critérios de julgamento tem efeito nos rumos da própria criação artística, contribuindo também para a renovação de expressões musicais, por exemplo. Isto tem sido grandemente praticado, no caso do tecnobrega, por mediadores culturais como apresentadores de TV, pesquisadores, alguns críticos (como Nelson Motta, por exemplo) e importantes produtores musicais (BARROS, 2009, p. 82).

De fato, nos últimos anos, a transformação “digital” promovida pela experiência com o tecnobrega redimensionou a repercussão social da música brega no sentido de sua tendente valorização. Esta, podemos dizer, tem sido uma expectativa partilhada já há algum tempo por artistas, apreciadores e demais personagens do mundo da música brega no país.

Nossa hipótese é a de que a produção musical, nesse contexto, toma como foco o mercado musical, o que as pessoas querem ouvir, cantar e dançar, as possibilidades de trabalho e a valorização do produtor, o reconhecimento das

---

<sup>49</sup> Sobre o Kitsch e sua feição hedonística ver Moles (2007).

composições na esfera do consumo e as técnicas e tecnologias empregadas na produção da música propriamente dita.

Todas as características apresentadas, juntas, constituem o tecnobrega. Podemos até não gostar dele. Mas, ainda que alguns não o considerem como música e outros paraenses não se sintam representados musicalmente por ele, não podemos negar a sua existência. Diariamente a mídia local, brasileira e até internacional o promove como a música genuinamente paraense. Recentemente, como já foi dito, esta vertente musical do brega foi regulamentada como Patrimônio Cultural e Artístico do estado. Afinal, o que é música? Para Blacking, “música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é som humanamente organizado” (2000, p. 10). Este conceito é importante, pois se o admitimos como premissa, então nosso olhar investigativo voltar-se-á não mais exclusivamente aos elementos estruturais da música, tratados antes de forma isolada, como entes dados e encerrados em si mesmos, mas, então, buscará na influência da organização sociocultural seu mais profícuo caminho de compreensão.

O sistema musical reflete o sistema cognitivo de seus participantes, seus sentimentos, suas experiências culturais, além de suas atividades sociais, intelectuais e musicais. A música tem os seus próprios termos, os termos do grupo, da cultura e o dos seres humanos que a ouvem, criam e/ou executam.

### Referências Bibliográficas

BARROS, Lydia. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. **Contemporânea**, n. 12, vol. 1, 2009, pp. 62-82.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo / Porto Alegre: Edusp / Zouk, 2007.

BREGA POP. Disponível em: <<http://www.bregapop.com>> Acesso em: 12.06. 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CASTRO, Fábio. As Guitarradas Paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. **Contemporânea**, n. 02, vol. 10, maio-agosto 2012, pp. 429-445.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 16, vol. 8, 1995, pp. 179-192.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. **Revista Música**, São Paulo, n. 1, vol. S, maio 1994, pp. 33 - 47.

COSTA, Antonio Maurício. Uma metrópole na floresta: representações do urbano na Amazônia. In: FRUGOLI Jr., H; ANDRADE, L. T.; PEIXOTO, F. A. (Orgs.). **As Cidades e seus Agentes: práticas e representações**. Belo Horizonte / São Paulo: PUC Minas / Edusp, 2006.

COSTA, Antonio Maurício. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n. 63, vol. 32, 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882012000100018&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882012000100018&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 05.06. 2013.

COSTA, Antonio Maurício. **Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: Eduepa, 2009.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó e Brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. **Estudos Amazônicos**, n. 1, vol. VI, 2011, pp. 149-177.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

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**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KRAUSKOPF, Ana Elena. **Fire, Lights, Everything!** Exploring symbolic capital in the Tecnobrega dance scene. 2009. Tese (Master of Science) - Program in Comparative Media Studies/Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.

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

LEMONS, Ronaldo. Tudo Dominado: a música eletrônica globoperiférica. **OVERMUNDO**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/tudo-dominado-a-musica-eletronica-globoperiferica>>. Acesso em: 28.05.2013.

LIMA, Andrey Faro de. **É a Festa das Aparelhagens!** Performances Culturais e Discursos Sociais. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Universidade Federal do Pará.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada: Um Gênero do Pará**. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Educação Artística, habilitação em música) – Universidade Federal do Pará.

MAIA, Mauro C. Música na Periferia: as rotinas produtivas do tecnobrega de Belém do Pará. **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/>>. Acesso em: 28.05.2013.

MAIA, Mauro Celso Feitosa. **Música e Sociedade: a performance midiática do tecnobrega de Belém, do Pará**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Pará. IFCH/PPGCS.

- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University, 1964.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MOURA, R. & ULTRAMARI, C. **O que é periferia urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. O Retorno do Reprimido – O lugar da música “cafona” na historiografia da música brasileira. **Teresa**, Revista de Literatura Brasileira, n.5, vol. 4, São Paulo, 2004, pp. 378-381.
- NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concept**. Urbana: University of Illinois, 2005.
- NKETIA, J. H. Kwabena. **The Music of Africa**. New York: W. W. Norton & Company, 1974.
- O PARÁ NAS ONDAS DO RÁDIO. Disponível em: <<http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/>>. Acesso em: 20.04.2013.
- SILVA, José Maria da. Música Brega, sociabilidade e identidade na Região Norte. **ECO-PÓS**, n. 1, vol. 6, janeiro-julho de 2003, pp.123-135.
- TROTTA, Felipe. Música e Mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, n. 2, vol. 3, 2005, pp. 181-195.
- VIANNA, H. Tecnobrega: música paralela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 2003. Caderno Mais, p. 10-11.
- VILHENA, Ana Paula. **Eles são os considerados do setor**: Uma etnografia sobre sociabilidade e consumo entre jovens das equipes nas festas de aparelhagem em Belém do Pará. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará.
- ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira: indústria cultural e identidade. **EccoS**, revista científica, n. 001, vol. 3, junho 2001, pp. 105-122.