

DEBATES SOBRE O TECNOBREGA: INDÚSTRIA CULTURAL EM TEMPOS DE PÓS-FORDISMO

DEBATES ON TECNOBREGA: CULTURE INDUSTRY IN TIMES OF POST-FORDISM

Raquel SANT'ANA*

Resumo: As últimas décadas do século XX foram marcadas por uma profunda reestruturação produtiva que afetou também a chamada “indústria cultural”. No campo da música, a alegação de que haveria uma crise causada pela circulação de cópias ilegais marcou a reorganização do setor. Neste artigo, analiso o debate em torno do tecnobrega, circuito de música popular que foi transformado em modelo para a indústria fonográfica nacional. Essa construção discursiva contou com participação de imprensa, programas televisivos e análises acadêmicas, que construíram, aos poucos, uma imagem de que o gênero seria a superação da dicotomia centro *versus* periferia. Esse caso permite pensar algumas das novas configurações da indústria cultural no mundo pós-fordista.

Palavras-chave: Tecnobrega – Indústria Fonográfica – Circuitos Musicais.

Abstract: The last decades of the Twentieth Century were marked by a profound restructuring process that has also affected the so-called "culture industry". In the music field, the claim that there would be a crisis caused by the circulation of illegal copies marked the sector reorganization. This article analyses the debate on the *tecnobrega* circuit of popular music which has been transformed into a model for the Brazilian music industry. This discursive construction had debates in the press, television shows and academic analysis, which gradually built an image that such genre would be the breakthrough of the center versus periphery dichotomy. This case allows us to consider some of the new settings of the culture industry in the post-Fordist world.

Keywords: Tecnobrega – Phonographic Industry – Music Circuits.

Reestruturação produtiva e novas tecnologias:

A origem da indústria fonográfica está diretamente relacionada ao que Walter Benjamin chamou de “reprodutibilidade técnica” da obra de arte. Esse fenômeno mudou completamente os modos de fruição da arte, que já não possuiria “aura” (BENJAMIN, 1994), segundo essa nova lógica. Na fase taylorista/fordista (ANTUNES, 1999) dessa indústria, os meios de produção para a gravação e transmissão massiva de sons se encontravam restritos ao grande capital, que dominava a maior parte das etapas da produção.

* Doutoranda e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional (PPGAS –UFRJ/MN). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social –UFRJ/MN, CEP: 20940-040, Rio de Janeiro, RJ – Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: emailderaquel@gmail.com.

No entanto, o aprofundamento das possibilidades dessa “reprodutibilidade técnica”, essencial para a própria existência dessa indústria, é apontado hoje como o causador de uma crise sem precedentes, que ameaçaria este negócio. A maior facilidade de acesso à tecnologia de gravação em alta qualidade e o advento da internet, que possibilita trocas de arquivos em escalas antes impensáveis, passaram a ser apontados como potenciais ameaças à indústria fonográfica.

É justamente uma suposta crise, gerada por essas mudanças, que constitui a base de argumentação de inúmeras campanhas antipirataria e da implementação de uma série de medidas repressivas contra *sites* de compartilhamento de arquivos e contra o comércio informal de cópias não autorizadas. É também com esse pressuposto que o modelo de produção tecnobrega é defendido como exemplo de superação para a crise da indústria fonográfica.

As tendências utilizadas para indicar essa crise já estavam colocadas pelo menos desde os anos 1970 (DIAS, 2000). Fusões, falências, terceirizações e reformulação de prioridades de investimento se aprofundaram em consonância com o que ocorria em outros setores da produção. Isso faz sentido se combinado à percepção de que este período foi marcado por uma tendência à “reestruturação produtiva” (ANTUNES, 1999), que, embora coexista com modelos produtivos contraditórios, se estabelece como tendência hegemônica nesse período.

Como aponta István Meszáros (1993), esse processo incluiu um avanço da apropriação de elementos subjetivos dos trabalhadores na produção de mercadorias e com a indústria cultural não foi diferente. Ao lado das campanhas antipirataria, um novo discurso foi tomando a forma de uma defesa de que uma responsabilização cada vez maior dos artistas por seus próprios produtos seria um avanço da “democratização da cultura”.

Ao mesmo tempo, as grandes corporações do ramo concentraram sua atuação nos setores de distribuição e *marketing*, deixando de arcar com os custos das demais etapas da produção. A enorme quantidade de conteúdos dispersos na internet transformou as grandes gravadoras em curadoras de obras que chegam a elas praticamente prontas e muitas vezes com públicos estabelecidos (DIAS, 2000).

Surgido no final dos anos 1990, o circuito do tecnobrega paraense assumiu o lugar de caso exemplar para essa discussão no Brasil. Apontado como um gênero produzido na periferia, parte do universo de diversões populares e que constituiu um

circuito local de produção próprio, o tecnobrega passa a ser um dos carros-chefe da defesa de um modelo mais flexível de produção.

Neste artigo, busco apontar algumas das principais vozes que constituem o debate em torno do gênero e seus principais argumentos. Tratarei primeiramente da crítica especializada veiculada em jornais e portais virtuais, que, no momento em que revelaram o fenômeno para novas plateias, também alteraram seu curso.

Em seguida, trarei alguns elementos presentes no episódio do programa “Central da Periferia”, da Rede Globo, que tratou da cena musical do Pará. Avalio, por fim, duas das mais importantes formulações acadêmicas sobre o tema, o livro de Oona Castro e Ronaldo Lemos, e a tese de doutoramento de Paulo Murilo Guerreiro Amaral.

Não haveria como esgotar aqui o debate acerca do gênero, ainda em curso, mas procurei levar em conta as “versões” mais influentes. Por isso, por exemplo, em lugar dos numerosos programas produzidos por canais locais, preferi atentar para a representação veiculada em horário nobre e na rede televisiva de maior audiência do país. A tese defendida neste programa, de certa maneira, foi respondida ou incorporada mesmo nos trabalhos acadêmicos sobre o tema, inspirando, inclusive, uma novela (“Cheias de Charme”, exibida em 2012 pela Rede Globo) que trazia elementos do universo tecnobrega.

Optei por fontes que demonstram o diálogo que estas diferentes áreas mantêm entre si. Os textos publicados em um jornal de grande circulação, por exemplo, foram escritos por um antropólogo, que mesmo “à paisana”, trouxe, ao grande público, discussões que durante algum tempo se deram apenas na esfera acadêmica.

Dessa forma, é preciso entender que cada uma das formas aqui analisadas pertence a “mundos” (BECKER, 1977) diferentes, com diferentes legalidades internas, mas que mantêm interconexões. Os atores sociais transitam entre eles, respondendo aos desafios impostos pela realidade material e social, mas não sem carregar consigo a influência de suas posições (BARTH, 2000).

Sendo assim, poderemos perceber que, embora provenientes de intencionalidades, posições e *métiers* diferentes, as versões aqui em jogo constituíram uma arena de debates acerca deste gênero musical, contribuindo para que o processo de expansão do gênero tomasse determinados caminhos.

Uma vez que optei por analisar os discursos sobre o gênero, não será possível aprofundar suas características organizativas e sonoras nesse mesmo artigo. Suas características mais importantes, como a utilização recorrente de “versões” de sucessos

internacionais “sampleadas” em estúdios caseiros sem pagamento de direitos autorais, o caráter dançante e de apelo popular e de juventude, bem como o recurso às cópias ilegais como meio de divulgação (a “autopirataria”), aparecem aqui a partir dos discursos sobre elas.¹

O Tecnobrega nas análises da crítica especializada

Podemos tomar como marco inicial do debate na imprensa nacional a respeito do tecnobrega a matéria do caderno “Mais!” do jornal Folha de São Paulo, do dia 12 de outubro de 2003, intitulada “A Música Paralela” (VIANNA, 2003).

O autor da matéria, Hermano Vianna, não é apenas colunista deste jornal, mas possui uma trajetória de atuação em campos diversos. Vianna foi pioneiro no estudo do funk carioca e sua tese de doutoramento em Antropologia Social pelo Museu Nacional, a respeito da construção do samba enquanto referência nacional, demonstra preocupação em compreender criticamente os processos constitutivos da cultura popular brasileira, especialmente no campo musical.

Embora possua formação acadêmica, Vianna optou por atuar também em outros espaços. Escreve uma coluna semanal em um jornal de grande circulação (O Globo) do Rio de Janeiro e colabora com outros periódicos. Além disso, atua como consultor de programas de televisão e na elaboração de projetos de cultura.

É pesquisador e parte do conselho deliberativo do Instituto Sociocultural Overmundo, voltado para dar acesso à “diversidade” da “cultura brasileira”, ao qual está ligado o site de mesmo nome (<http://www.institutoovermundo.org.br/>), organizado em torno do conhecimento colaborativo. Isso porque um dos focos de discussão deste autor nos últimos anos têm sido as possibilidades abertas pela internet para a democratização da produção e acesso à cultura.

Dessa maneira, não deixa de tecer análises sobre a sociedade, mas o faz de maneira acessível a um público amplo (incluindo segmentos sociais que não teriam contato com textos acadêmicos por terem níveis de formação ou áreas de interesse diferentes), dando a seu trabalho uma característica de repercussão na realidade muito mais imediata.

No artigo citado, o autor apresenta o tecnobrega paraense como uma música esteticamente criativa, herdeira da Jovem Guarda² e do brega brasileiro. Mas seu principal argumento não está na demonstração das heranças desse ritmo, e sim em suas

inovações. Seu modelo estaria em consonância com as alterações nas maneiras atuais de fruição musical.

Isso porque a experiência da música seria de uma “curiosidade cada vez mais promíscua”. O tempo dessa fruição seria marcado pelos downloads de arquivos em MP3. A música estaria deslocada do que anteriormente constituía um álbum. Informações como título, autor ou intérprete, tão importantes em outros tempos, podem ser perfeitamente desconhecidas sem comprometimento dessa fruição.

Essa relação com as novas tecnologias, porém, não é apontada como negativa. Na verdade, Vianna defende que o tecnobrega seria capaz de estabelecer uma relação produtiva com a pirataria por seus produtores não possuírem vínculos com a indústria fonográfica, tendo as apresentações ao vivo como fonte de recursos.

De que então os músicos vivem se não ganham dinheiro com vendas de discos, nem as sociedades de arrecadação de direitos autorais têm o mínimo controle sobre o que toca nos programas de rádio ou nas festas de aparelhagem? Vivem das apresentações ao vivo, é claro - e nisso parecem ser pioneiros e vanguarda da música pop em tempos pós-*napster*. As bandas do tecnobrega precisam da divulgação no rádio, nas aparelhagens e no camelô para fazer sucesso e serem contratados para shows. Por isso seus grandes sucessos são metamídia: as músicas elogiam DJs, programas de rádio (como o *Mexe Pará*) e de TV, aparelhagens, fã-clubes de aparelhagens (ainda não escutei músicas celebrando camelódromos e piratas...). E assim todo mundo encontra seu devido lugar numa nova cadeia produtiva, totalmente descolada da economia oficial (VIANNA, 2003).

Assim, a repercussão deste texto “marco” será no sentido de enfatizar o caráter independente do circuito paraense e de apontar para as possibilidades que repousam nos desenvolvimentos da informática.

Além de Vianna, a versão brasileira da revista internacional *Rolling Stone*, também repercutiu nacionalmente o circuito tecnobrega. Dentre entrevistas com artistas e as notícias diversas sobre suas atuações, destaco uma matéria publicada na edição de janeiro de 2008. Cinco anos após a primeira matéria de Vianna e num contexto em que o gênero já se tornara até mesmo foco de estudos acadêmicos, a revista publicou uma longa reportagem, a respeito do circuito paraense, de autoria do jornalista paraense Wladimir Cunha.³

Wladimir é jornalista e cineasta. Além de ter colaborado com revistas de grande circulação, como *Bizz*, *Superinteressante*, *Piauí*, *Billboard* e a própria *Rolling Stone*, dirigiu o documentário *Brega S/A* juntamente com Gustavo Godinho. Além disso,

trabalhou em produtos audiovisuais para a televisão, entre eles o quadro Brasil Total, no programa Fantástico, exibido entre os anos de 2003 e 2005 na Rede Globo, apresentado por Regina Casé e que contou com a colaboração de Hermano Vianna.

Sua matéria, intitulada “*Estrelas de Belém*”, anuncia: “Com a ajuda da (auto)pirataria e dos camelôs, a nova geração do tecnobrega paraense reinventa a música eletrônica e reescreve as estratégias de mercado da indústria fonográfica” (CUNHA, 2008).

Mas, seja pelo posicionamento editorial da revista, seja pelos artistas que lhe servem de contato para a entrada nesse universo (ligados a aparelhagens em declínio, por exemplo), o jornalista não se resume a elogiar este circuito e traz à tona outros problemas a respeito das novas relações de produção que ele originou.

Além da fugacidade do sucesso vivido neste circuito (que não constitui nenhuma novidade para a indústria fonográfica), as dificuldades materiais de seus agentes contrastam, no texto, com a riqueza das aparelhagens.

É trazido, por exemplo, o depoimento de Marlon Branco, que compôs a música “Chupa Paula”, apresentada como o “*hit* de 2007”. Ele alega viver duras restrições materiais e enorme dificuldade de desfrutar de rendimentos proporcionais à repercussão da música. O texto segue com a descrição dos problemas enfrentados por um produtor (Beto) para encontrar trabalho, que revelariam uma tendência à extinção dessa profissão. O próprio circuito e suas funções são representados com uma espécie de melancolia.

A conclusão do autor é de que “no tecnobrega, tudo é descartável” e as duras experiências individuais narradas com detalhes anteriormente, e que causaram impacto no leitor, são fruto de “apenas mais um ciclo que se fecha na voraz cadeia alimentar do tecnobrega”, apresentando-o de maneira bem menos entusiasta do que Vianna.

Embora as versões que defendem a importância do gênero, seja simplesmente como transformador da indústria musical, seja por leituras mais otimistas de seu papel como expressão da periferia, tenham grande influência, o episódio da tentativa de aprovação de uma lei que transformaria o gênero em patrimônio cultural do estado do Pará revela emblematicamente as vozes de críticos que afirmam que o tecnobrega não é mais do que uma música alienada e esteticamente inferior, e questionam até mesmo sua classificação enquanto “arte” ou “cultura”.

Helder Bentes, colunista do portal ORM é um exemplo disso. Este portal é gerenciado pelo mesmo grupo que controla o jornal O Liberal (o que possui maior

circulação na cidade), diversas rádios e a rede Liberal de televisão (afiliada local da Rede Globo de Televisão). Seu conteúdo é integrado ao dos demais representantes da rede, de maneira semelhante ao que ocorre com o portal G1. Helder Bentes, que se identifica sempre como “crítico de arte” e é professor universitário da área de literatura, comemorou o veto do governador ao projeto de lei (que foi considerado inconstitucional) publicando declarações como:

Em minha opinião, o governador ainda foi generoso ao se referir ao tecnobrega como 'ritmo musical' que repercute 'artisticamente'.
Aos paraensistas amantes cegos desta musicalidade desprovida de critérios artísticos, deve ficar claro que nosso governador não nega que este ritmo nasceu e acontece aqui (quem poderia negar isso diante do barulho ensurdecedor das aparelhagens?).
Aos antropólogos que desconhecem as zonas limítrofes entre cultura e arte, deve ficar claro que ele reconhece a coisa como um 'bem cultural' do Estado. (...)
Sugiro aos paraensistas entusiastas do mau gosto que, em vez de fazerem protestos com faixas e cartazes mal escritos, em vez de fecharem a rua (o povo adora apelar pra esse tipo de protesto que só atinge quem não tem nada a ver com o problema), estudem as leis, para elaborar um documento tão bem escrito quanto a mensagem de nosso governador (BENTES, 2011).

Outro ferrenho crítico do projeto é o jornalista Anderson Araújo, do portal “Belém do Pará”⁴. Em abril de 2011 este jornalista publicou um artigo polêmico intitulado “Os sociólogos de aparelhagem”⁵.

Este artigo parece ser dirigido diretamente ao trabalho de estudiosos como o citado antropólogo Hermano Vianna, e critica uma postura entusiasta de intelectuais identificados pelo autor como de uma elite e classe média do sul do país. Estes atribuiriam ao tecnobrega importância e significados calcados unicamente em sua expectativa de encontrar resistências periféricas e não nas reais relações estabelecidas entre o público frequentador do circuito. Ele acredita que

Enquanto a galera pira o cabeção vendo o DJ soltar faísca com o som no talo, o antropólogo de plantão se extasia com as gírias sinistras das canções de Marco Maderito. A classe média "pensante" tem o Garoto Alucinado quase como um Geraldo Vandrê das baixadas belenenses (ARAÚJO, 2011).

E mais que isso, ele atribui à relação com setores da indústria cultural que lucram com o tecnobrega a razão para a veiculação de análises tão positivas:

Por trás da paixão repentina de uma parte da classe média pela pobreza genial do tecnobrega, o que se vê, na real, é um grupo de visionários sentindo o adocicado cheiro de bufunfa no ar. Sem demora viraram heróis e grandes promessas os artistas que há pouco tempo pulavam de show em show nos lugares mais perigosos da cidade e nos interiores mais afastados do Estado. Endereços em que filhinhos de papai morriam só de pensar em pôr os pés em condições normais de temperatura e pressão.

(...) Por trás do verniz de defensores de uma cultura legítima, há corações palpitantes por um mercado consumidor interessado cada vez mais pelo tecnomelody. As bases teóricas para consolidar o ritmo entre uma classe média dita intelectualizada e formadora de opinião estão aí. Junto chegam também estratégias muito velhas de marketing cultural, mas também muito eficazes na hora de agregar o Estado em uma causa maior: a nossa identidade como paraenses (ARAÚJO, 2011).

E aponta o contexto de crescimento do poder de compra das classes médias baixas como aumento de mercado potencial para produtos relacionados ao gênero:

Para o teorizador compulsivo, o tecnobrega, ou melhor, o tecnomelody (sem o sufixo nada atrativo para o mercado sulista, o maior do Brasil) de repente foi conceituado como a trilha sonora dos neo-pobres - que nem mais pobres são no sentido clássico da palavra, porque detém poder de compra, movimentam a economia, andam de veículo próprio, tem crédito nos grandes magazines e são alvo de estratégias direcionadas de marketing das grandes corporações financeiras e dos grandes grupos políticos do País (ARAÚJO, 2011).

Por fim, o jornalista enfatiza a vinculação das aparelhagens a um cenário de violência nas periferias urbanas para justificar a rejeição de uma parcela da população pobre ao tecnobrega:

Porém, outra grande parcela da mesma população pobre rejeita o ritmo, sobretudo, por associá-lo à desordem pública e a práticas que colocam em risco a segurança da comunidade. Práticas comprovadamente observadas como o intenso consumo de drogas nas festas promovidas pelas aparelhagens e todas as consequências que o tráfico traz para esses bairros (ARAÚJO, 2011).

Por um lado, uma leitura a partir de uma hierarquização de gostos que se apropria dos conceitos da chamada Escola de Frankfurt para classificar manifestações populares como massivas (portanto alienantes) e cujo consumo se deve à ignorância e miséria intelectual da população pobre. Sendo uma leitura já bastante consolidada no campo da crítica musical nacional, é precisamente contra este tipo de chave analítica

que as representações do tecnobrega, como um movimento, se voltam. A ideia de que se trata de um ritmo autenticamente popular e de que o circuito não passa pela indústria cultural tradicional combate diretamente uma classificação do tecnobrega enquanto massivo.

Por outro lado, as críticas exemplificadas no texto de Anderson Araújo parecem ser uma resposta direta à repercussão da versão do tecnobrega enquanto cultura popular criativa que apresentamos acima com Vianna (2003), e que de certa maneira, se tornou o discurso oficial dos principais artistas e produtores.

O texto de Araújo levanta a questão da vinculação do tecnobrega a um mercado crescente para a cultura popular (ligado ao aumento do poder de compra da classe C) e a investimentos organizados direcionados a esse novo negócio, que podem ser importantes. Isso nos permite pensar o estabelecimento de uma “distinção” (BOURDIEU, 1993) em relação a esse gênero musical por meio da acusação de interesses comerciais e que mostra a profunda relação que essa posição tem com um imaginário que associa culturas de áreas pobres da cidade e violência como modo de se distinguir.

A “Central da Periferia”: tecnobrega em rede nacional

Embora, a cena paraense já houvesse sido abordada no quadro “Brasil Total” em 2005, é no programa “Central da Periferia”, de 2006 que será apresentada uma análise mais completa sobre o circuito.

Segundo o *site* do projeto “Memória Globo”⁶, o programa televisivo de variedades “Central da Periferia”, apresentado por Regina Casé, no ano de 2006, tinha como objetivo dar “visibilidade” nacional à “vida cultural da periferia” e colocar em debate o que eles chamam de “nova relação” entre as produções culturais do centro e da periferia.

O programa era transmitido pela Rede Globo, líder tradicional de audiência no país, durante uma hora no primeiro sábado de cada mês. Posteriormente tornou-se um quadro de um dos programas mais assistidos da emissora, o “Fantástico”, exibido nas noites de domingo há quase quatro décadas.

A criação teria ficado a cargo, além de Regina Casé, de Hermano Vianna e do diretor Guel Arraes. A “periferia” de favelas, vielas e comunidades pobres era o cenário privilegiado para dar espaço a culturas “desconhecidas do resto do Brasil”.

Cada programa era gravado em uma localidade diferente e abordava uma “cultura periférica” específica. As gravações eram grandes *shows* organizados pela produção com os artistas representantes do tema em questão e apresentados para um grande público, por Regina Casé.

A edição entrecortava as apresentações musicais com cenas dos bastidores, amostras do que seria o cotidiano da localidade e entrevistas com artistas, produtores, público, e uma posição bem demarcada da apresentadora, que afirmava a linha editorial do programa. Além disso, muitas vezes também eram apresentados projetos socioculturais voltados para a melhora das condições de vida das “periferias”.

Nesta primeira série, exibida aos sábados, houve programas dedicados ao *funk* carioca, ao samba, ao *rap* e *hip hop* paulistas, ao forró e tecnoforró cearenses, à cultura gaúcha da periferia de Porto Alegre, e ao tecnobrega, calypso e carimbó paraenses.

Os textos eram de Maurício Arruda, Mônica Almeida, Patrícia Guimarães, Regina Casé, Mariana Reade, Jorge Furtado e de Hermano Vianna, sendo este último responsável também pela redação final.

Coube a este autor, mais uma vez, um papel muito importante para a disseminação do tecnobrega não apenas musicalmente, mas sob a ideia de que este constituía uma “cultura periférica” que estaria relacionada também a uma autonomia econômica.

Ele abre o texto veiculado pela Rede Globo de televisão como divulgação do programa “Central da periferia” nos principais jornais do país da seguinte forma:

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo (VIANNA, 2006).

Este texto, que tomou a força de uma espécie de manifesto, marca de maneira assertiva a posição do programa, coerente com o texto de Vianna (2003) apresentado anteriormente, de que seu papel é apenas dar visibilidade televisiva à “música paralela” da periferia “mesmo tendo a humildade de saber que a cultura da periferia não precisa mais da TV para sobreviver”, que poderia andar por seus próprios passos, paralelamente à indústria cultural tradicional. Ele continua:

Todas essas músicas são produzidas na periferia para a periferia, sem passar pelo centro. O centro apenas reclama da sua falta de qualidade musical, mas não pode mais usar o argumento de que o povo está sendo enganado por uma indústria cultural hegemônica, já que a tal indústria cultural hegemônica não tem a menor idéia do que está se passando - e parece ter perdido totalmente o contato com o que realmente faz sucesso - na periferia (VIANNA, 2006).

Aponta, então, o tecnobrega como um grande exemplo de um paralelismo econômico e do uso da tecnologia para a construção de um cenário “periférico”:

O tecnobrega paraense, por exemplo, desenvolveu um novo modelo de negócios fonográficos que não precisa mais de gravadoras para se desenvolver. As músicas saem direto dos computadores dos estúdios periféricos e vão parar nos camelôs e no circuito das festas de aparelhagem (que animam as noites de fim de semana dos subúrbios de Belém, com suas toneladas de equipamento de som e luz hoje com controle totalmente digital). Laptops gravam tudo o que estiver tocando e os dançarinos podem comprar o CD - com tudo que acabaram de dançar - na saída da festa. O aparecimento de usos locais para as novas tecnologias é cada vez mais veloz (VIANNA, 2006).

Em um dos pontos mais assertivos do texto afirma que a fronteira entre centro e periferia já não se encontra tão segura (estaria “rebolando” mais do que “a eguinha pocotó do MC Serginho”). Para além de paralela, a cultura periférica já teria se transformado em central, como ele afirma: “Não é mais o centro que inclui a periferia. A periferia agora inclui o centro. E o centro, excluído da festa, se transforma na periferia da periferia” (VIANNA, 2006).

Há uma dimensão estética nesse argumento. O episódio do “Central da Periferia” sobre tecnobrega começa com o *show* de luzes de uma aparelhagem e o DJ dizendo em voz impactante e segura: “atenção, toda a tribo está em alerta”, seguido de sons imitando sons vocais de guerra aborígenes⁷. Luzes se movem em um grande palco armado em meio a prédios históricos iluminados com luzes coloridas.

Sob aplausos da multidão, aparece Regina Casé, que ao apresentar o tema do episódio diz em alta voz: “Viva o laptop! Viva o raio laser! Viva o MP3! Viva a periferia tecnológica! Viva a periferia de Belém do Pará, (...) A religião deles é a tecnologia de ponta.”. O eixo explicativo para a cultura periférica paraense seria uma espécie de culto à tecnologia.

O programa segue apresentando as aparelhagens como festas populares e como “fenômeno de massa” de mais de 50 anos “produzido pela periferia e para a periferia”. E salienta que apesar de periféricas, as aparelhagens chegam a gastar mais de um milhão de reais para adquirir equipamentos de última geração.

Um curto trecho de entrevista com DJs fala do orgulho que ostentam por serem parte de uma aparelhagem totalmente digital, com iluminação a *laser* e fogos de artifício “que não queimam ninguém”, além, é importante ressaltarmos, de uma afirmação de se tratar de uma festa da “Classe C”.

Esta classificação, que também estava presente na análise de Anderson Araújo, parece ser encarada de maneira positiva, o que faz sentido num contexto em que a propaganda do Governo afirma seguidamente que elevou inúmeras famílias da miséria à classe C (tratada como uma “nova classe média”) e os analistas de mercado apontam esse segmento como o mais promissor em termos de expansão de negócios.

Segue-se a apresentação da banda Calypso com a música “Cavalo manco” (a primeira música da banda a fazer sucesso nacional). A trajetória da banda é revisitada por Regina Casé e pelo guitarrista Chimbinha, enfatizando que as estratégias empreendidas para alcançar o sucesso foram alternativas e dissociadas da indústria fonográfica tradicional.

Além disso, é enfatizada também a origem cosmopolita e ao mesmo tempo tradicional da sonoridade da banda Calypso, apresentando os “mestres da guitarrada”, Mestre Vieira, Aldo Sena, e Curica, que apontam entre suas referências o “iê, iê, iê” ou “brega”. Em dueto com Chimbinha, um dos guitarreiros chega tocar com um celular como uma “pestaneira” improvisada para prender as cordas de sua guitarra (imagem emblemática do discurso de que o gênero representa uma autenticidade tradicional com toques de cosmopolitismo).

Ao apresentar a última atração da noite, a cantora Gaby Amarantos, Regina Casé salienta que a Amazônia é a grande periferia brasileira. A apresentação de Gaby é em um palco repleto de pessoas vestidas de animais (desde pinguins a onças) e a canção entoada, com percussão tradicional, que se parece pouco com a sonoridade eletrônica de seu repertório, afirma em toda a sua letra uma tradição amazônica com a natureza e uma identidade paraense.

Assim, se consolida uma versão de que este seria um circuito *periférico* alternativo, calcado em uma tradição popular e, ao mesmo tempo, profundamente conectado com o *global*. É esta a versão mais generalizada a respeito do circuito em

questão, pois é por esta formulação que se cumpre o que defendia Vianna, mais do que eloquentemente, na divulgação do programa:

Você não precisa gostar de nada que o Central da Periferia vai mostrar. Você só não pode ignorar que isso tudo está acontecendo, e que essa é a realidade cultural da maioria, em todo o Brasil (VIANNA 2006).

Modelo de Negócio Aberto, Estigma e Cosmopolitismo na análise acadêmica

Em novembro de 2008, quase dois anos antes de aparecer no cenário nacional como a “Beyoncé do Pará”, por sua versão da canção “*Single ladies*” da cantora americana Beyoncé, cujo vídeo fez enorme sucesso no *site* de compartilhamento *Youtube.com*, Gaby Amarantos aparecia nas páginas da revista Carta Capital, uma das mais importantes do país, como a grande estrela de um novo tipo de negócio musical, em reportagem do jornalista André Sanches.

A revista repercutia o grande impacto da publicação do livro “Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música”, organizado por Ronaldo Lemos e Oona Castro, e fruto das pesquisas do projeto “Modelos de Negócios Abertos – América Latina” a respeito de modelos econômicos alternativos emergentes.

A pesquisa reuniu estudiosos de diversos campos, como a comunicação, a antropologia, o direito e a economia, e contou com pesquisas qualitativas e quantitativas de largo alcance a respeito deste circuito.

Assim como Vianna (2003), com quem atuam em outros projetos, como o Instituto Overmundo, por exemplo, os autores trabalham com a ideia de que o tecnobrega é também um novo “*modelo de negócios*”. Para eles,

Mais do que um estilo musical, o tecnobrega é um mercado que criou novas formas de produção e distribuição (...) não se resume a um novo estilo de música (...) instituiu um novo modelo de mercado para a produção musical, com padrões de funcionamento diferentes daqueles da indústria cultural formal, baseado na produção de baixo custo e na incorporação do comércio informal como principal meio de difusão de conteúdo (LEMOS e CASTRO, 2008).

Visando a um público empresarial e de profissionais do direito, mais amplo que o acadêmico, os autores salientam aprendizados a serem absorvidos pela indústria cultural com o esquema de produção apresentado.

A noção de que as inovações tecnológicas possibilitam a construção de novas relações de trabalho, apropriação do conhecimento e da idéia de autoria são fundamentais para essa constituição do tecnobrega como negócio lucrativo:

a apropriação de tecnologias de produção musical de baixo custo, associada a uma estrutura de direitos de propriedade intelectual flexíveis, possibilita a formação de mercados tão ou mais eficientes e viáveis do que os modelos usuais de negócios de bens culturais (LEMOS e CASTRO, 2008).

Para estes autores, o tecnobrega é uma resistência não por deixar de lado a motivação comercial e econômica presente na indústria cultural, mas por tratar de maneira diferente de outras questões socioculturais locais como, por exemplo, a da autoria, responsáveis por sua sustentabilidade, ainda que sob contradições entre formas legais e ilegais de organização.

Embora esse circuito possua uma racionalidade distinta da indústria fonográfica formal, trata-se de um mercado regido pela lógica econômica e comercial, sem elementos de contestação ideológica ou econômica. De acordo com Pierre Bourdieu, as indústrias artísticas de qualquer natureza transformam os bens culturais em um comércio como outro qualquer, priorizando a difusão e medindo o sucesso pelo volume de vendas. A produção artística é ajustada à demanda preexistente do público. Uma das principais diferenças do tecnobrega em relação a outros mercados fonográficos, portanto, consiste no tratamento dado aos direitos autorais (LEMOS e CASTRO, 2008).

Segundo o mapeamento feito pelos pesquisadores, o gênero teria deslocado seu eixo produtivo territorialmente para a periferia da cidade de Belém, transformando as posições dos agentes econômicos, que passam a desempenhar múltiplas funções profissionais, como DJs, produtores e vendedores (além de atividades profissionais não ligadas ao circuito). Até mesmo suas casas teriam esse perfil multifuncional, utilizadas muitas vezes como estúdios para gravações, ensaios, espaços de negociação e depósitos de equipamentos.

Apesar de serem citadas questões relativas à precarização do trabalho, estes problemas aparecem como gerados por um descompasso com a rica indústria cultural tradicional, que ainda não teria reconhecido a viabilidade econômica do circuito tecnobrega. Este reconhecimento é recomendado como saída para ambos os circuitos.

Dessa maneira, é aprofundada a tese de Vianna (2003) a respeito de um “novo negócio”, que aparece no conceito de modelo aberto de negócio.

No ano seguinte à publicação do livro de Lemos e Castro (2008), era defendida no programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a tese “Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia”, de Paulo Murilo Amaral, uma etnografia do tecnobrega na cidade de Belém.

Já ciente do trabalho de Oona Castro e Ronaldo Lemos (2008), Paulo Amaral avança para além da discussão do “modelo de negócio”, e a partir do debate centro-periferia das formulações de Hermano Vianna, elabora um modelo explicativo do caráter do tecnobrega enquanto integrante de uma “cultura periférica”.

Dessa forma, considera que o gênero abarca não apenas o discurso sonoro, mas culturas e práticas. Seria ao mesmo tempo um “modelo de negócio” e uma cultura local “cosmopolita”, herdeira de um tradicional brega brasileiro (tal como trabalhado por Samuel Araújo em 1987). Seu caráter seria fruto da interação entre dois traços: o que ele chama de “estigma do mau gosto” e a prática das “versões”, apontando para um cosmopolitismo.

Seu entendimento de “estigma”, porém, é *latto*, e não está relacionado à matriz teórica de Erving Goffmann. A ideia de estigma funcionaria mais como uma “baliza histórica, política, social e cultural” para as reflexões acerca de “cosmopolitismo” e “periferia”.

Isso porque, para ele, esta seria mesmo a raiz de uma resposta da periferia. A resposta de um “regionalismo cosmopolita”, carregando a ambiguidade entre resistir a uma cultura dominante e espelhar-se nela: “o estigma se conforma como tática cosmopolita de propaganda, inserção mercadológica e legitimidade sociocultural para o tecnobrega e seus protagonistas.” (AMARAL, 2009).

Estes termos não seriam contraditórios, mas complementares, uma vez que o

[...] cosmopolitismo contém em si um mecanismo inverso, materializado em posturas de valorização identitária, como a de trazer à tona o elemento regional, entre outros menos ou mais relevantes em projetos modernistas e/ou de natureza globalizada (AMARAL, 2009).

Com base nessas referências e na bibliografia a respeito das relações centro-periferia no contexto globalizado, o autor define *tempo* e *espaço* como os eixos centrais para os deslocamentos e relações cosmopolitas.

O tecnobrega seria constituído por um movimento cosmopolita no tempo (em direção ao passado da tradição do brega, e ao futuro, por meio do enraizamento na tecnologia, nas metáforas futuristas) bem como um movimento periferia-centro, especialmente nos usos e representações da tecnologia e das criações do centro (músicas famosas modificadas nas versões).

Discordando da ênfase de Lemos e Castro (2008), a tese de Amaral é de que essa identidade cosmopolita, encontrada por ele nos discursos nativos, seria a grande raiz da elaboração de um novo modelo de negócio. O tecnobrega seria, antes de tudo, uma cultura cosmopolita (é preciso lembrar que a esta altura já haviam repercutido de maneira muito intensa tanto os textos de Hermano Vianna como o programa Central da Periferia).

Apesar de não concordar com a maneira como Vianna (2003) descreve o gênero (como “paralelo”), o debate levantado por Amaral (2009) complexifica uma ideia que já estava colocada no programa “Central da Periferia”: a de que o tecnobrega é fruto de uma “periferia tecnológica”, que nos termos deste autor se torna um “regionalismo cosmopolita”, incorporando de maneira mais completa os problemas das influências musicais do gênero.

Assim, podemos perceber que a arena de debates acerca do tecnobrega inclui além da academia e da crítica tradicional, a própria indústria cultural. Esta veicula versões informadas por teorias acadêmicas e as leva a um público infinitamente mais amplo, com influência direta sobre a formação do senso comum a respeito do gênero, sobretudo pela credibilidade e alcance dos meios de comunicação envolvidos, bem como da figura pública de Regina Casé (apresentadora identificada com o popular) e, secundariamente, da de Hermano Vianna, que traz consigo não apenas o peso de sua formação enquanto antropólogo, mas toda uma rede relacionada a sua circulação e experiência particular com a música.

Considerações finais

Os diferentes discursos que apresentamos em debate sobre o tecnobrega são também discursos sobre o que é (e sobre o que deve ser) a produção musical. São propostas para uma reestruturação da indústria cultural em tempos de pós-fordismo a partir de valores que constituem os “mundos” da arte há tempos, como a distinção em

relação ao “comercial” (GANS, 1974) ou relacionado a um “habitus” de classes populares (BOURDIEU, 1993).

Hermano Vianna ocupa uma posição singular, como mediador entre diversos “mundos”, entre as classes populares estudadas por ele, atingidas pelos programas de televisão em que atua, e a elite intelectual e financeira em que circula, entre o regional e o global, entre a academia e a grande mídia, entre o bom e o mau gosto.

Como nos lembra Gilberto Velho (2010), mediar significa formular e transformar os mundos mediados. Entre todas as “versões”, a de Hermano Vianna é a que passa de fato a pautar o debate sobre o tecnobrega e a influenciar fortemente as concepções sobre indústria fonográfica em geral.

A pauta das discussões acadêmicas, apesar de aprofundar e certas vezes discordar dos posicionamentos de Vianna, problematiza aspectos já apontados por ele em relação a um “novo modelo” e a uma cultura “local” ao mesmo tempo conectada com a tecnologia global de ponta.

Fica claro que ambos os mundos, acadêmico e midiático, se influenciam e se complementam no sentido de defesa desta versão sobre o tecnobrega. Se o estudo do grupo de Lemos e Castro a apresenta com a autoridade científica de gráficos e detalhes etnográficos, a inserção de Hermano Vianna em meios de comunicação massivos é capaz de fazê-la chegar de maneira compreensível a um número incomparável de ouvintes.

Na verdade, a veiculação desta versão na indústria cultural tradicional ao mesmo tempo demonstra e reformula as relações dessa indústria com o que seria o circuito *periférico*, incorporando-o em um lugar específico, legitimado por sua própria origem periférica (em oposição a outros gêneros inseridos como cultura massiva).

Assim, na própria anunciação de sua descoberta de uma “música paralela”, Vianna cumpre importante papel de aprofundar a interseção desse circuito com o hegemônico (o grande jornal e a importante rede de televisão em que ele trabalha), e da metáfora do “paralelo” (já contestada, como vimos, por AMARAL, 2009) lhe sobra muito pouco.

Se o tecnobrega é um dos principais modelos para a discussão dos rumos da indústria fonográfica e entusiasmo apologetas de um mundo que teria sido liberto pela internet, olhar para os debates que produziram essa imagem pode ajudar a perceber as relações desse discurso, por um lado, com o combate a modelos muito consolidados na indústria cultural, como os mecanismos de distinção, mas também, por outro lado, com

os novos desafios de um mundo em que a descentralização e a precarização podem, algumas vezes, ganhar ares de “criatividade”.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do Trabalho*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- ARAÚJO, Anderson. Os sociólogos de aparelhagem. Disponível em: <<http://www.belemdopara.com.br/detalhe.bdop?conteudo=1414>>. Acesso em: 2 maio 2011.
- BARTH, Frederik. *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Tradução John Comerford. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BECKER, Howard S. *Falando da Sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história a cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-197.
- BENTES, Hélder. *O paraensismo desinformado que vetou o tecnomelody*. Disponível em: <<http://www.orm.com.br/helderbentes>>. Acesso em: 19 set. 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- COSTA, Antônio Maurício da. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- GANS, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: an analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books, 1974.
- LEMONS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- MÉSZÁROS, István. *Filosofia Ideologia e Ciência Social: ensaios de negação e afirmação*. Tradução CENEZ/FALE/UFMG. São Paulo: Ensaio, 1993.
- SANT’ANA, Raquel. *Gênero musical: mercado e cultura de gosto*. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- VELHO, Gilberto. MetrÓpole, cosmopolitismo e mediação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 16, n. 33, 2010.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *A música paralela*. Caderno Mais! Folha de São Paulo, São Paulo, 12 out. 2003.
- _____. *Central da Periferia*. 2006. O Globo. 8/4/2006.

Notas

¹ Remeto às etnografias presentes no livro de Oona Castro e Renato Lemos e à minha dissertação de mestrado, onde tive oportunidade de aprofundar o tema. Ambos estão citados nas referências bibliográficas deste artigo.

² Sobre a chamada “Jovem Guarda” e suas relações com a música brega ver: MATTOS, Adriana. *Jovem Guarda e Música Brega: as brechas na Indústria Cultural*. In FACINA, Adriana. *Vou fazer você gostar de mim*. Debates sobre música brega. Editora Multifoco, Rio de Janeiro, 2011.

³ Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/edicao/16/estrelas-de-belem>>.

⁴ Site a respeito da cidade de Belém, criado em 2000, que, segundo seus organizadores, conta com patrocínio do governo do Pará a partir de publicidade.

⁵ Disponível em: <<http://www.belemdopara.com.br/detalhe.bdop?conteudo=1414>>.

⁶ Disponível em :

<http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cm_p_memoriaglobo_pop_imprimir/0,43574,253057,00.html>.

⁷ Segundo Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, essa vocalização seria parte da interação entre público e DJ da aparelhagem Tupinambá.

Artigo recebido em 01/10/2013. Aprovado em 03/12/2013.