

O TECNOBREGA É CHIQUE!

GABY AMARANTOS E A FORÇA IDENTITÁRIA DA MÚSICA POPULAR DO PARÁ

Marcos Uzel Pereira da Silva¹

Resumo: Este trabalho se propõe a refletir sobre como a fusão entre tradição e modernidade numa prática artística pode caracterizar a força identitária de uma cultura dentro da homogeneização de uma existência contemporânea globalizada. Fenômeno nascido em Belém do Pará, o tecnobrega atravessa os continentes, transforma-se em produto musical brasileiro “tipo exportação” e se instala entre o local e o global com sua sonoridade que funde a chamada música brega com as batidas eletrônicas. Mesmo gerando desconfiças ao ser assimilado pela indústria cultural, o tecnobrega, capitaneado pelo sucesso nacional da cantora paraense Gaby Amarantos, mostra como a cultura pode se reinventar e se legitimar sem necessariamente se tornar refém de uma lógica essencialista.

Palavras-chave: tecnobrega, tradição, modernidade, globalização.

Anos 1960. O mercado de bens culturais se desenvolve e se especializa no Brasil a partir do crescimento da sociedade de consumo, dando uma outra abrangência à noção de popular. As reflexões sobre identidade nacional passam a considerar as influências da lógica mercadológica da cultura no país. De acordo com Ortiz (1985), as discussões sobre a cultura popular como instrumento de ação política junto às chamadas classes subalternas e o papel das artes na busca por uma consciência crítica dos problemas sociais começam a sofrer um processo de despolitização e esvaziamento com o advento da indústria cultural na sociedade brasileira. O Estado militar torna-se responsável pelo avanço do capitalismo no Brasil. A lógica mercadológica alça o consumo a uma categoria expressiva para se medir a relevância dos produtos culturais lançados em território nacional.

Ao final da década, reminiscências da cultura política nacional popular que expressam o retrato de um Brasil debaixo da ditadura têm que se articular com a nova realidade da cultura consumista emergente na era do “milagre econômico” do governo Médici (1969-1974), no auge da repressão. Importante ressaltar que o avanço do capital atinge não somente a circulação, mas também a produção de cultura.

¹ Doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail. marcosuzel@gmail.com.

É nesse contexto que a estrutura poética e musical das canções brasileiras chega aos anos 1970, atravessando um Brasil pós-Bossa Nova, pós-golpe militar e pós-Tropicalismo. De acordo com Santiago (1998), para a velha geração marxista tudo isso não passa de uma aceitação passiva dos novos padrões impostos pela sociedade de consumo. É a sociedade do espetáculo, cujas regras do produto são ditadas pelo mercado. Tal discordância mostra que a autonomia para a proliferação da multiplicidade cultural, na passagem do luto pelos anos de chumbo da ditadura militar à democratização do país, não deixou de provocar tensões.

Mas essa estrutura não deixa de levar para o mercado as marcas do hibridismo cultural e a diversidade da natureza de seus elementos estéticos. A popularidade da cantora Eliana Pittman na época é um bom exemplo desta equação entre cultura popular, mercado e consumo. Nascida no Rio de Janeiro, ela bebe na fonte da musicalidade da região Norte do país, alimentando a indústria com uma lucrativa mistura de carimbó com síriá, ritmos típicos da cultura paraense.

Eliana Pittman consegue fazer tanto sucesso que ganha o título midiático de “Rainha do Carimbó” e viaja por vários países cantando versos que ensinam “Sinhá Pureza a dançar o sirimbó” e anunciam para gregos e baianos como é gostoso misturar o carimbó e o sirimbó de Belém do Pará. São os primeiros indícios do poder de consumo de uma musicalidade potente que ganha as grandes capitais do planeta décadas depois, ao se misturar com a sonoridade cosmopolita das batidas tecno. Belém atravessa a primeira década deste século XXI alçada ao posto de “capital do tecnobrega”, um estilo musical de muito sucesso, que tem sido apresentado ao mundo e guiado pela lógica mercadológica da indústria cultural. Sua longevidade, porém, se deve em grande parte à capacidade de subverter a engrenagem fonográfica convencional e se beneficiar das ações paralelas da pirataria.

Voltemos mais uma vez aos anos 1960. Num artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 2003, o antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna exalta o tecnobrega como a nova evolução do chamado cancioneiro “brega” do Brasil e destaca a capacidade que esta fusão entre tradição musical e tecnologia tem demonstrado de ampliar o potencial de comunicação de um dos estilos mais populares da história da música brasileira.

Sinônimo de expressões como cafona e kitsch, o brega ainda é tratado de forma pejorativa, ao mesmo tempo em que está guardado na memória afetiva de muita gente que cresceu escutando letras e melodias cujo conteúdo, essencialmente, canta o amor e seus enredos em meio a traições, paixões não correspondidas, dramas cotidianos e passionais. Em muitos casos, pessoas que rejeitaram esse repertório no passado, hoje se pegam nostálgicas e apegadas a essas mesmas canções, dando mostras do caráter mais profundo da nossa subjetividade (individual e coletiva). Como enfatiza Bonfim (2006, p. 497) em um artigo que, dentre outras reflexões, destaca a profusão de tributos feitos por representantes emblemáticos da cena musical contemporânea a artistas tradicionalmente ligados ao universo kitsch, “a trama de nossa

história cultural e de nossa memória afetiva é muito mais complexa do que se apresenta nas “autorizadas” histórias da música”.

Esse novo arsenal de possibilidades se dá na textualidade, na estética e na sonoridade de uma linhagem musical enraizada no coração do povo brasileiro. Ela floresce no território goiano de Amado Batista e depois voa para o solo pernambucano de Reginaldo Rossi até cair nas graças da Belém pós-lambada de Beto Barbosa, hoje também conhecida como a terra da Banda Calypso e de Gaby Amarantos, a rainha do tecnobrega. Vianna vai ao encontro das raízes do estilo:

Sua origem mais remota, se não quisermos ir mais longe entre antepassados seculares da tradição romântica nacional, é a jovem-guarda dos anos 60, rock básico e escandalosamente ingênuo, tocado com uma guitarra “chacumdum”, um baixo e bateria. Quando Roberto Carlos quis virar cantor adulto, acompanhado por orquestras, a jovem-guarda migrou para o interior, mas manteve público fiel entre as camadas mais pobres de nossa população, passando a ser chamada pejorativamente de brega (FOLHA DE S. PAULO, 13 out. 2002, edição on-line)

Conforme Pizarro (2006) é na década de 1960 que a América Latina dá início à sua modernidade tardia, acompanhando uma série de transformações que passam a acontecer na esfera internacional e diminuindo, do ponto de vista da cultura, o seu descompasso em relação aos países do Primeiro Mundo. Modelos de representação entram em crise e novos fenômenos interculturais e identitários ganham projeção em sua diversidade:

(...) a América Latina tem no período seu próprio desenvolvimento histórico e cultural, que incorpora elementos tanto do espaço internacional como do regional, em dinâmicas diferentes e com relações específicas. Estas relações não são somente econômicas ou políticas, mas também sociais, manifestando-se na construção dos imaginários coletivos, na comunicação, na composição geral do mundo simbólico. É um momento em que, seguindo a linguagem de hoje, se estabelecem redes globalizadoras, porém a partir dos movimentos não hegemônicos: os sociais na América Latina, os de descolonização na África, os antineocoloniais na Ásia – como no caso do Vietnã – ou o Movimento pelos Direitos Civis, nos Estados Unidos (PIZARRO, 2006, p. 17).

Essas dinâmicas anunciam o que viria na sequência com a radicalidade das transformações culturais ocorridas no mundo nos últimos 50 anos, caracterizando uma vida contemporânea globalizada. Um dos seus principais efeitos é a convergência de culturas e estilos de vida nas sociedades expostas ao seu impacto. Devido à homogeneidade cultural, referências identitárias locais ou nacionais que antes pareciam cristalizadas passam a correr o risco de se tornarem distantes. Essa homogeneidade, porém, estimula também um efeito contrário: fortalece essas mesmas referências como forma de resistência e faz surgir novas afirmações identitárias que se reposicionam diante do passado e do presente.

Assim, não faz mais sentido compreender as identidades (construções sociais, relacionais e simbólicas resultantes do convívio entre os sujeitos e marcadas pela diferença) como elementos fixos pertencentes a determinadas estruturas tradicionais. Não existe nelas estabilidade, unidade e universalidade. Pode-se dizer que as identidades são condições subjetivas que atravessam processos históricos e se transformam. Não são, portanto, certezas dadas a ninguém. O próprio conceito de cultura está aberto a diversas interpretações com seus aspectos cognitivos, sociais, institucionais e a sua relação com as práticas de organização simbólica. Na atualidade de um mundo globalizado, refletir sobre a noção de pluralismo cultural é uma via importante de resistência à uniformidade redutora que, em nome da questionável e autoritária legitimidade de uma prática monoculturalista, tantas vezes submete outras culturas a uma situação de dependência e servilismo. É preciso levar em consideração o caráter híbrido e maleável das culturas, a riqueza da sua miscigenação comumente desprezada e resvalada para estereótipos e preconceitos.

A questão das coexistências e tensões entre o que nos unifica e nos segmenta não é nova. Contudo, em sociedades que interagem com a intensidade hoje facilitada por viagens e comunicações eletrônicas, essa multidiversidade, mais complexa, exige que se fale de outro modo sobre o que nos pode agrupar (CANCLINI, 2008). Uma das marcas culturais do Brasil é o potencial diverso de suas raízes miscigenadas. Nessa mestiçagem cultural cabem os ribeirinhos da Amazônia, os pescadores artesanais do rio São Francisco, os jangadeiros nordestinos, os seringueiros, pantaneiros, quilombolas, caçaras e os mais de 220 povos indígenas, dentre outros, todos apontados como minorias culturalmente diferenciadas da sociedade urbano-industrial. É um verdadeiro mosaico de identidades, capaz de exemplificar potencialmente o que Garretón (2003) chama de diversidade nos estados nacionais com suas formas de expressão multifacetadas, incluindo o multiétnico, o religioso, as categorias de classe, de gênero, de geração, o urbano, o rural e o regional.

Dentro deste contexto, o chamado tecnobrega começa a ganhar visibilidade no início dos anos 2000, no estado do Pará, fundindo a tradição da chamada música brega com a sonoridade eletrônica. A tecnologia é um componente determinante na elaboração dessa mistura de ritmos folclóricos paraenses, a exemplo do carimbó, do síriá e do lundu, com as batidas do techno. São práticas artísticas de sujeitos latino-americanos que, como diria Canclini (2008), “estão à procura de um lugar neste século”. Por ter se desenvolvido de forma independente das gravadoras multinacionais, o tecnobrega acaba conseguindo criar estratégias alternativas de produção e distribuição de seu repertório.

As principais aliadas do gênero são as chamadas festas de aparelhagem (os grandes bailes da periferia paraense), onde novas músicas são lançadas para o público consumidor nos embalos de eventos munidos de moderna aparelhagem de som e tecnologia de ponta para assegurar a qualidade dos efeitos visuais. A parafernália tecnicamente multifacetada desses

eventos inclui centenas de amplificadores, samplers, teclados e televisores. “Tudo empilhado em formato de totem tribal eletrônico”, enfatiza Hermano Vianna em seu artigo (FOLHA DE S. PAULO, 13 out. 2002, edição on-line). Fazer sucesso numa dessas festas é garantia de divulgação certa, um fluxo crescente de popularidade que começa pelo aval dos DJs até cair no gosto do grande público.

Esse itinerário vem rompendo fronteiras. Aclamada pela mídia nacional como a nova música brasileira tipo exportação, a combinação de ritmos típicos da cultura paraense com as sonoridades eletrônicas cosmopolitas tem sido ouvida com êxito, desde 2003, em clubes e festas da Europa e dos Estados Unidos, despertando um interesse cada vez maior de estudiosos do mundo inteiro pelas músicas produzidas em regiões periféricas do planeta.

Um dos cartões postais da cultura paraense, a prática artística do tecnobrega pode contribuir – e muito – para as discussões teóricas sobre pluralidade cultural nos debates sobre identidade, diversidade e interculturalidade no espaço cultural latino-americano, cuja cultura e arte são componentes de um contexto no qual a circulação de informações, elementos estéticos e imperativos de consumo se manifestam de forma globalizada.

Nas interlocuções entre o local e o global, a circulação de bens simbólicos abre novas perspectivas e dinâmicas para a cultura, que, mesmo em meio às tensões com a tendência à homogeneização, reafirma a sua capacidade diversificadora e expande o seu lugar na contemporaneidade. Nesse sentido, a popularidade alcançada pelo tecnobrega para além do seu país de origem, a partir da matriz identitária oriunda de Belém do Pará, realimenta culturalmente a região norte do país, reinventa a tradição musical e simbólica do povo paraense, que passa a se identificar intensamente com o que lhe está sendo apresentado e confirma o quanto a cultura pode ser criativa ao assumir um caráter de impureza, ou seja, ter a capacidade de dialogar com os processos interculturais ao invés de tentar manter intacta a sua raiz. Importante sublinhar que subverter o discurso do purismo não implica em perda de autenticidade.

A hibridação cultural não interessa apenas aos setores hegemônicos de nossa vida social, mas também às categorias populares dispostas a se beneficiar da modernidade. Como assinala Canclini (2003), as culturas híbridas subvertem a lógica essencialista da tradição popular ou da arte erudita, deixando transparecer rupturas entre ambas as noções para enfatizar uma espécie de reorganização dos dados que atuam no campo do simbólico e são expostos a uma realidade. Isso se manifesta, em especial, nos territórios urbanos, marcadamente atingidos pela exacerbação da heterogeneidade cultural, num constante processo interativo entre o contexto local e as redes nacionais e transnacionais de comunicação. Como afirmam Mendieta e Castro-Gómez (1998), fomos pós-modernos na década de 1980 e agora vivemos tempos de transnacionalidade e pós-tradição. Diante da velha pergunta sobre quem somos hoje, não faz mais sentido uma resposta marcada por uma postura essencialista que estabeleça diferenças orgânicas entre os povos e as territorialidades na atualidade de uma existência fluidamente interconectada. Quando vamos a

uma sala de cinema em Bogotá para ver uma película filmada em Hollywood, ou quando na Cidade do México nos comunicamos por telefone, fax ou internet com uma pessoa situada em Nova York, nos encontramos ingressando em territórios globais, que têm deixado de ser colombianos, mexicanos ou estadunidenses para se converter em lugares que podem ser habitados por qualquer pessoa de qualquer país, língua, raça ou ideologia” (MENDIETA e CASTROGÓMEZ, 1998, p.8).

Em seu processo de construção, o tecnobrega, cujos primeiros sinais de êxito ganham as pistas de dança do Pará em 2002, pode ser definido como a velha tradição da chamada música brega num compasso mais acelerado e impulsionado pelas batidas criadas unicamente pelos recursos sonoros dos computadores. Um acervo musical que, obviamente, pode ser baixado gratuitamente em sites piratas da Internet. Bandas como Calypso, Tecno Show, Vão Livre e Mega Pai D’Égua, além de Waldo Squash e Maderito, dentre outros artistas, chegam aos ouvidos de uma legião de admiradores através da Santíssima Trindade que, munida de mixagens gravadas em MP3, compõe a mais poderosa mídia paraense: os DJs das festas de aparelhagem, os programadores de rádio e os CDs piratas comercializados pelos camelôs. A pirataria, portanto, é uma potente e assumida aliada na divulgação maciça do tecnobrega.

Beyoncé do Pará

A cantora Gaby Amarantos é a grande estrela midiática na atualidade desta cena musical que atravessa continentes com sua fusão entre tradição (o brega) e modernidade (a música eletrônica). Um dado relevante na trajetória de Gaby é que ela se recusa a sair do bairro onde mora na periferia do Pará, sob alegação de que não quer renegar as ruas raízes. Após contribuir decisivamente para transformar o tecnobrega em um produto “tipo exportação”, realizando shows com lotação esgotada em casas noturnas dos Estados Unidos, Alemanha e França, dentre outras potências do Primeiro Mundo, a cantora passa a ser ouvida de segunda a sábado nos lares de milhões de pessoas que ligam seus televisores para ver a novela das sete da TV Globo.

Intérprete do tema de abertura de *Cheias de charme*, folhetim de grande audiência exibido em 2012 na emissora mais vista do país, Gaby abre portas para que o tecnobrega se projete e alcance repercussão em todo o Brasil. Sua canção *Ex my love* vira uma espécie de hino nacional das “empreguetes” (apelido dado às empregadas domésticas Maria Aparecida, Maria da Penha e Maria do Rosário, as personagens principais da novela), atravessa os trópicos e passa a ocupar o segundo lugar no Top 10 do iTunes (um reprodutor de áudio e vídeo desenvolvido pela Apple para a reprodução de música digital, dentre outras funções). Enquanto isso, o público brasileiro dá manutenção ao ibope de *Cheias de charme*, uma novela repleta de signos que remetem à estética visual e à musicalidade do tecnobrega em conexão com a ideia de classe (a chamada classe C atraindo o mercado de consumo) e categoria social (as empregadas

domésticas). E a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) reconhece o valor de sua música e a prestígia com o prêmio APCA de cantora revelação de 2012..

Vestida com muitas plumas, penas, paetês, glitter, brilho em abundância e botas personalizadas, Gaby Amarantos logo ganha o apelido de “Beyoncé do Pará”, numa alusão à exuberante cantora norte-americana que já vendeu mais de 75 milhões de discos em todo o mundo. Reflete, assim, a típica imagem da estrela em um mundo midiático, em que a associação entre cultura, comunicação e entretenimento se firma cada vez mais solidamente no mercado global. Nesse contexto, os meios ou mídias, pelos quais as linguagens transitam e se corporificam, propiciam a multiplicação de informações de forma praticamente onipresente na vida individual e social dos sujeitos. É a expansão veloz do tecnobrega por geografias diversas, embalado por batidas que podem ser escutadas de Nova York a Paris, de Londres a Montreal.

A fusão musical revelada em terras paraenses já é uma das fontes de um estudo internacional integrante do projeto Open Business, cujo objetivo é analisar a ação das indústrias culturais nas periferias do mundo, numa iniciativa conjunta da África do Sul, Inglaterra e América Latina (representada pelo Brasil). O estudo também abrange mercados musicais como o anarco-punk e as músicas de fusão da Colômbia, o chamamé, rock, hip-hop e folclore produzidos informalmente na Argentina e o cinema feito na Nigéria. Pode-se acrescentar nesta lista o kuduro de Luanda, que faz sucesso na Europa, depois de ter conquistado os portugueses em Lisboa.

Através do êxito de Gaby Amarantos, é possível fazer aqui uma associação ao que Barriandos (2011, p. 131) chama de “efeito Benetton” na pós-modernidade, ou seja, a diversidade cultural exaltada a partir da representação e do consumo de seus estereótipos visuais. Emblemático e digno de desconfiança, o apelido midiático “Beyoncé do Pará” é revelador. Parece uma tentativa de homogeneizar o sucesso da cantora nortista do Brasil aproximando-a da imagem de um ícone da cultura americana, o que nos remete ao velho binômio exclusão/inclusão sinalizado por Coutinho (2005, p. 157) ao apontar sua presença como um indicador das tensões que prevaleceram na história da América Latina e das dominações de uma cultura. De Carmem Miranda à Escrava Isaura, a história da cultura popular brasileira (e de sua interseção com a indústria cultural) é pontuada por fenômenos como esse, capitalizado pela nossa Beyoncé do Pará.

A novela *Escrava Isaura*, por exemplo, é um caso excepcional de rompimento de fronteiras. Levada ao ar pela primeira vez no dia 11 de outubro de 1976, data histórica na memória da tevê brasileira, a trama escrita por Gilberto Braga, a partir do romance de Bernardo Guimarães, é exibida em mais de 130 países, tornando-se um fenômeno no mercado internacional. Produto de exportação mais bem-sucedido da tevê brasileira em todos os tempos, o drama da cativa branca de sangue negro no Brasil do século XIX conquista, nos anos 1980 e 1990, populações de lugares como China, Polônia, França e Japão.

A repercussão é tão extraordinária que em Cuba, por exemplo, a maioria dos estabelecimentos fecha as portas no horário de exibição da novela. Até mesmo o então presidente Fidel Castro manda alterar a agenda de suas reuniões para também poder acompanhar os capítulos. Na China, a atriz Lucélia Santos, protagonista da trama, vira uma celebridade. Cerca de 300 milhões de habitantes do país a escolhem como a melhor atriz de 1984, entusiasmados com o primeiro produto ocidental a ser consumido por lá, após o período de Mao Tsé-Tung à frente do Partido Comunista Chinês (PCC). A visita de Lucélia um ano depois, para participar da festa de entrega de um prêmio, deixa os chineses em alvoroço. A partir de 1993, ela começa a comandar co-produções entre o país asiático e o Brasil. Em virtude do sucesso da novela, acaba sendo convidada a integrar, em 1995, a comitiva do então presidente Fernando Henrique Cardoso numa viagem de dez dias à China e à Malásia.

Fenômenos como esses exemplificam bem a dimensionalidade da cultura latino-americana. Mesmo sob o tão propagado risco de desintegração das culturas locais pelos poderes hegemônicos que dominam as relações globais na contemporaneidade, sobretudo através da grande mídia, expressões musicais como o tecnobrega se impõem diante de um desafio: dialogar com a indústria cultural sem ceder a uma cultura da dependência. Abraça o mercado, ao mesmo tempo em que dá mostras de que o seu destino não é controlado nem ditado por valores hegemônicos.

Assinala, assim, o quanto a cultura em si mesma é a grande responsável pela geração de suas próprias diferenças. Ou seja: há mais distinções do que afinidades entre a Gaby do Pará e a Beyoncé dos Estados Unidos. O tecnobrega não corresponde a uma lógica essencialista, não é modelo de purismo, mas nem por isso deixa de resistir à homogeneização almejada por potências dominantes. Pertence a um conjunto interconectado, no qual a repercussão de um fenômeno cultural pode depender somente de um clique frente à tela do computador, afetando o mercado, o consumo, o artista e a sociedade como um todo. Portanto, vamos dançar o carimbó digital, o sirimbó eletrônico, o brega tecnológico intercontinental, aqui ou em qualquer parte do mundo, pois a diversidade é inerente à condição humana.

REFERÊNCIAS

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del Ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas* [online]. 2011, n.35, pp. 130-156

BONFIM, Carlos. Lo pasado... pasado? música, culturas juveniles y los múltiples repertorios culturales. In: JALLA -Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, 2006, Bogotá. JALLA 2006. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 2003, p.31-66.

_____. Dos inconvenientes de ser latino-americano. In: CANCLINI, Nestor Garcia. Latino-americanos à procura de um lugar neste século. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COUTINHO, Eduardo F. América Latina: o móvel e o plural. In: RESENDE, Beatriz. (Org.). A literatura latino-americana do século XXI. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 156-162.

GARRETÓN, Manuel Antonio. El espacio cultural latinoamericano – Base para uma política cultural de integracion. 2003.

MENDIETA, Eduardo e Santiago Castro Gomez. La translocalización discursiva de AL em tempos de globalização. In: Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Eduardo Mendieta e Santiago Castro Gomez (eds). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. pp 3-25.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIZARRO, Ana. A situação cultural da modernidade tardia na América Latina. In: PIZARRO, Ana. O sul e os trópicos – Ensaios de cultura latino-americana. Niterói/RJ: Universidade Federal Fluminense, 2006, pp. 17-23. .

VIANNA, Hermano. Tecnobrega: a música paralela. Folha de S. Paulo, São Paulo (edição on-line), 13, out. 2003.

UZEL, M. A marca de Isaura. Correio da Bahia, Folha da Bahia, Salvador, p. 1, 10, out. 2001.

