

FRANCIELLE PASCHOANELLI SILVA

**TECNOBREGA – ENTRE O ESTIGMA E O STATUS:
UM ESTUDO SOBRE OS DIFERENTES
SIGNIFICADOS DE SER “BREGA”**

CAMPINAS
FEVEREIRO DE 2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

FRANCIELLE PASCHOANELLI SILVA

**TECNOBREGA – ENTRE O ESTIGMA E O STATUS:
UM ESTUDO SOBRE OS DIFERENTES
SIGNIFICADOS DE SER “BREGA”**

Monografia apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob
orientação da Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia Lahoz Morelli.

CAMPINAS
FEVEREIRO DE 2016

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sandra, que não poupou esforços para que eu chegasse até aqui, sempre com bons conselhos, fossem eles duros ou carinhosos.

Ao meu pai, Zé Preto, que sempre tocava Almir Rogério, Odair José e Sidney Magal em confraternizações familiares. Sem ele, minha sensibilidade e apreço pela música brega certamente não seriam tão aguçados.

À querida orientadora Rita Morelli, que como poucos na universidade, nunca falta aos alunos, ainda que a rotina de professora universitária seja demasiadamente desgastante. Não fosse a sessão do filme “Vou Rifar Meu Coração” e seu comentário durante a aula que havia me visto no cinema, acho que nunca teria me atentado para tratar deste tema que tanto me interessa.

À minha amiga Júlia, que me apresentou à Banda Uó e riu de todas as músicas comigo, ainda que não soubéssemos ao certo o que significava tudo aquilo.

Ao querido Caio, por ter participado de todos os bastidores desta pesquisa e por ter conseguido romper com tantos paradigmas e preconceitos sobre música popular.

RESUMO

Este trabalho tem como proposta a investigação sobre as circunstâncias em que se dão as apropriações por setores sociais médios e altos de gêneros musicais consumidos por públicos populares, associados à renda e escolaridade baixas e ao “mau gosto”. Para tanto, utilizou-se como referência a trajetória da Banda Uó, grupo de Goiânia radicado em São Paulo que fez uso do tecnobrega paraense como base para suas primeiras músicas.

Palavras-chave: Brega; Tecnobrega; Apropriação Cultural; Música popular; Gostos de classes.

ABSTRACT

This thesis purposes to investigate the circumstances in which middle and upper social sectors appropriate music styles those ones are commonly consumed by popular publics, associated to low income, low education and also to "bad taste". To this end, we have used as reference the trajectory of Banda Uó, a group from Goiânia whose members have been living in São Paulo. They have used tecnobrega as the basis for their first songs.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 – O que é brega?	12
1.1. Panorama geral: brega e a indústria cultural	12
1.2. Brega ou kitsch?	16
1.3. Brega, chique e o padrão estético das elites	18
1.4. Brega sob outros pontos de vista	19
1.5. Os porquês de artistas da elite se apropriarem de elementos do brega	27
1.6. As denominações do brega	29
Capítulo 2 – A Cena Paraense	30
2.1. Ficha técnica	30
2.2. O tecnobrega sob o ponto de vista nativo	36
Capítulo 3 – A Cena Paulistana	39
Capítulo 4 – As relações entre o tecnobrega e o “ser brega”	44
Capítulo 5 – A Banda Uó: o tecnobrega brega x o tecnobrega cult	50
Considerações finais	72
Referências	74
Anexo	76

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta a investigação das circunstâncias em que se dão as apropriações por setores intelectualizados e associados às classes mais altas de gêneros musicais considerados *bregas*, os quais são comumente ligados a públicos de renda e escolaridade baixas, bem como ao estigma de “mau gosto”.

Para tanto, utilizou-se como referência a trajetória da Banda Uó, grupo de Goiânia radicado em São Paulo que fez uso do tecnobrega paraense como base para suas primeiras músicas. Formado por três membros, dentre os quais dois com formação universitária, o grupo ficou conhecido na internet, circula pela cena independente paulistana, ganhou status de *cult* e, atualmente, vem ganhando espaço nos *mainstreams* culturais.

A fim de se compreender se houve uma mudança no gosto das elites culturais que justifique o interesse por gêneros musicais por elas considerados inferiores, desenvolveu-se um trabalho de campo baseado em entrevistas ao público dessa banda, além de recuperação de entrevistas concedidas pelos três componentes para canais televisivos e sites da internet. Foi possível, também, realizar entrevista por escrito com um dos membros.

Foi necessário, portanto, que se realizasse um resgate teórico que visasse compreender o que pode ser classificado pejorativamente como *brega*. Tratando-se de um fenômeno tão ambíguo tanto do ponto de vista da elite quando do de quem sofre o estigma, buscou-se fazer uma contextualização que contemplasse diversas visões do que é ser *brega*, tendo plena consciência de que, apesar dos esforços, esse desafio não é tão simples quanto parece.

Nesse sentido, uma das obras que trata de maneira mais abrangente o que é ser *brega* é “Do Brega ao Emergente” de Carmen Lucia José (2002). No trabalho em questão, a autora faz um levantamento acerca dos fatores sociais que fazem com que o brega seja considerado um padrão de consumo degradado em todas as esferas culturais (moda, música etc). Não acredito que sua obra seja suficiente para entender um fenômeno de tantas ambiguidades, sobretudo na esfera musical, em um momento em que a “música boa” é compreendida como aquela que carrega várias referências, oriundas tanto de setores mais quanto menos elitizados.

Além disso, a autora é orientada por um modelo teórico que legitima que as classes menos abastadas, excluídas dos meios tradicionais de produção e da distribuição dos bens culturais, mantém-se dominada pelo fetichismo da mercadoria, posição da qual discordamos

radicalmente por compreendermos que a cultura se mantém como atributo do ser humano ainda que eles estejam fora dos meios institucionalizados do saber (MORELLI, 2009).

Fizemos, portanto, contraponto com sua obra com auxílio de outros autores que visam compreender o fenômeno brega na esfera musical, tais como Guerreiro do Amaral (2009), Samuel Araújo (2007), Paulo César de Araújo (2005), além de outros que contribuem para a discussão, mas que não necessariamente mencionam o brega e a música brega propriamente ditos.

Todos esses autores, inclusive José (2002) escrevem em um momento em que a temática brega era um tabu na academia pelo fato deste objeto ser considerado algo degradado, que não fazia parte da cultura por se tratar de uma fórmula pronta feita para vender e ser descartada com a mesma agilidade. Não acredito que essa perspectiva tenha mudado muito para muitos acadêmicos, nem que obras que visem compreender o brega, em qualquer âmbito que ele esteja, sejam tão abundantes e fáceis de encontrar.

Por exemplo, quando foi tomada a decisão de tentar entender a música brega, no caso desta pesquisa, houve grande dificuldade para encontrar bibliografia específica nas bibliotecas da Unicamp. Em um primeiro momento, foi encontrada somente a já mencionada obra de Carmen Lucia José (2002) e “Eu Não sou Cachorro, Não” (2005), de Paulo César de Araújo, o famigerado biógrafo do rei Roberto Carlos. Posteriormente, deparamo-nos com obras que mencionavam o brega, embora não dissessem respeito a ele especificamente.

Dificuldades à parte, o fato é que é inegável que graças a esses e outros autores, pioneiros ao tratar da temática brega, foi proposta a reflexão de que nós, como cientistas sociais, etnomusicólogos ou comunicólogos não podemos negligenciar uma realidade que está presente na sociedade de forma tão abrangente e que tem tanto significado na vida de tantas pessoas. Por mais que contestem nossos objetos, é também por conta deles que conseguimos caminhar em busca de uma ciência social menos elitista.

Com relação a essa questão, Samuel Araújo (2007) em seu artigo “O Fruto do Nosso Amor”, menção à música “Amor Perfeito” do artista brega Amado Batista, questiona a posição de alguns acadêmicos que defendiam que não se tem nada a aprender com tantos clichês e com o que já é sabido, evidenciando que Lévi-Strauss a partir de seu método estrutural, com algumas poucas teorias universais, conseguiu analisar de maneira célebre muitas particularidades de diferentes culturas. Sendo assim, o que a uma primeira vista parece “clichê” tem muitas questões novas a nos propor (ARAÚJO, 2007: 167).

Nesse sentido, compreendemos que o brega pode ser compreendido tanto do ponto de vista das elites, quando há atribuição de mau gosto, quanto do ponto de vista de quem o produz e consome, em que atribuições dessa natureza não existem. Além disso, defendemos que as diferentes formas de manifestações artísticas não podem ser analisadas tendo como referência somente o padrão estético das elites e enfatizamos a necessidade de formações humanas que reconheçam as diferentes formas de fazer arte, sempre atentos aos discursos capitalistas que podem se apropriar desse discurso a fim de que legitimem as exclusões que abrem espaço para o preconceito.

Após levantamento do que é o brega, enquanto estilo e estigma, fizemos, no capítulo 2, uma espécie de ficha técnica do tecnobrega paraense, a fim de que se pudesse obter maiores noções sobre seu funcionamento fora das indústrias tradicionais bem como o ponto de vista dos artistas da cena local.

Acerca desta sessão, é necessário enfatizar os problemas que permearam-na, afinal, por uma questão de falta de recursos, não foi possível visitar a cidade de Belém do Pará a fins de realizar trabalho de campo. A cena tecnobrega passou por inúmeras transformações desde o início dos anos 2000 e teria sido interessante analisar como a cena vem se organizando, bem como investigar como as elites vêm se relacionando com a cena. Além disso, tentamos contatar artistas da cena como Viviane Batidão e Vanda Ravelly para que se fizesse, ao menos, uma entrevista por escrito, tal como foi possível fazer com a Banda Uó. No entanto, não obtivemos retorno.

A tentativa de sanar essas carências, no entanto, se deram a partir da leitura do trabalho de doutorado de Guerreiro do Amaral (2009) que, além de outras questões, levantou a discussão sobre a relação do tecnobrega com a principal cidade da cena a partir de um meticuloso trabalho de campo, além de seu trabalho estar todo pautado sob o ponto de vista dos atores locais.

Feito isso, analisamos a cena independente paulistana, no capítulo 3, a partir do trabalho de mestrado do pesquisador Thiago Galletta (2013). A cena guarda muitas similaridades com a cena paraense por conseguirem existir, pelo menos em um primeiro momento, fora da indústria tradicional de discos. Vale destacar que essa cena tem sido compreendida como “o novo momento da música brasileira” e seus artistas têm recebido importantes prêmios da música. Nela, está inserida a Banda Uó, a qual ainda possui um público segmentado tal como os demais artistas da cena, mas, diferente deles, visam os

mainstreams culturais. Estão inseridos alguns artistas que se destacaram na cena paraense por fazerem um tecnobrega considerado de “melhor qualidade”.

Comparadas as diferenças e semelhanças, buscamos compreender, no capítulo 4, onde reside o estigma por ser brega, fazendo a análise do tecnobrega tendo como eixo os valores das elites. A partir disso, será possível compreender, também, em quais medidas os artistas paraenses que conseguem adentrar a cena independente paulistana conseguem responder o estigma e ganhar prestígio além das localidades originais.

Por fim, entre a prestigiada cena independente paulistana e a estigmatizada cena paraense, buscar-se-á localizar a Banda Uó e os porquês de conseguir fazer tecnobrega que ganha *status cult*, a partir da comparação com tecnobregas-bregas e tecnobregas-cult.

Outro problema que persiste ao longo de toda essa pesquisa é a falta de comparações musicológicas, as quais poderiam denunciar se há, de fato, diferença entre os sons considerados de “maior e menor qualidade”. Como isso não foi possível por minha própria falta de habilidade técnica e desconhecimento sobre teoria musical, as comparações ficaram restritas ao âmbito do discurso e não do som.

Dentre as conclusões, o que o foi revelado, até agora, é que o interesse do público alternativo pelo tecnobrega da Banda Uó já é um interesse estatutariamente diferenciado em relação ao interesse popular pelo tecnobrega paraense, uma vez que banda e público praticam o tecnobrega como diversão, estabelecendo um distanciamento humorístico em relação ao sofrimento amoroso e a exaltação ao estilo, temáticas recorrentes do tecnobrega que constitui para os outros motivos de envolvimento emocional com a música.

CAPÍTULO 1 – O QUE É O BREGA?

1.1. PANORAMA GERAL: BREGA E A INDÚSTRIA CULTURAL

José (2002) entende a mercadoria cultural *brega* enquanto “resultado ou produto planejado pela indústria cultural a partir de um comportamento, também classificado como *brega*, que tem, na origem, marcas de espontaneidade mas que, rapidamente, é artificialmente transformado em matriz e consumido junto com um modelo, retirado, evidentemente, do padrão estético da elite.” (JOSÉ, 2002: 16). Portanto, o *brega* é uma mercadoria e/ou um padrão de consumo.

Para tal compreensão, lança mão de uma argumentação que coloca os indivíduos para os quais as mercadorias bregas são dirigidas como completamente dominados pelo fetichismo da mercadoria o tempo todo, isso porque, no século XX, a indústria da cultura conseguiu criar mecanismos para atender os mais diversos públicos e suas capacidades de compra. Esse seria, portanto o significado do termo *consumo de massa*.

Para concretização desse projeto, coloca, foi necessário que a indústria precisasse levar em conta os diversos repertórios culturais como referência, a fim de que as mercadorias pudessem ser mais facilmente reconhecidas e, portanto, consumidas. Com o propósito de concentração de renda e, também, de manter a ordem vigente para que esse modelo se perpetuasse, foi fundamental que, ao mesmo tempo, houvesse um modelo de consumo (consumista) e estético a ser seguido por todos, que é baseado no padrão das elites, quem detém o controle dos meios de produção, da ideologia e dos signos que devem circular na sociedade (Idem: 9).

Como causa ou como consequência desse modelo de sociedade de classe, em que uma das classes domina as demais para que possa manter seu poder, é importante que a distinção social exista. Dessa maneira, seu estilo de vida e de consumo devem ser vistos pelos demais como superiores, fazendo com que esse estilo de vida queira ser alcançado, ainda que isso seja controlado pelas elites de modo que se torne uma tarefa muito difícil de se concretizar. Além disso, todo o universo cultural passa a ser julgado a partir da ótica estética dessa elite, que se torna a única detentora do “bom gosto” absoluto e capaz de julgar se as demais pessoas são detentoras de comportamentos e objetos de bom ou de mau gosto, como se somente esse modelo estético existisse.

Uma contribuição pertinente, não citada pela autora, mas que ajuda nessa reflexão é a trazida por Pierre Bourdieu (2008), em “A distinção – Crítica Social do Julgamento”, que mostra que gostos não podem ser classificados na ordem da natureza, mas na ordem social. Sendo assim, as necessidades culturais são o produto da educação: a frequência a museus, exposições, preferências por certos estilos musicais e leituras estão relacionadas ao grau de instrução e, quase consequentemente, à origem social (BOURDIEU, 2008: 8). É enfatizado, então, que as diferenças de classe estão escondidas no inconsciente (*habitus*), que são simbólicas e transcendem as relações de produção e econômicas.

Dessa maneira, é importante destacar que a produção do consumo é estratificada, no entanto, os produtos culturais podem atravessar as classes sociais no recebimento (JOSÉ, 2002: 21). Pensemos no exemplo de uma pessoa pobre, que esteve excluída das formas institucionalizadas do saber, mas que consegue ascender economicamente e ter acesso aos mesmos bens consumidos pela elite. Essa pessoa, em decorrência dos valores que estiveram presentes durante toda sua vida, diferentes dos da elite, provavelmente selecionará esses objetos de uma forma para a qual eles não foram designados inicialmente, ressignificando-os. Essa pessoa será classificada como *brega* por não saber adequar os objetos aos contextos corretos, mesmo que seus valores sejam outros; e o único prestígio possível, então, seria na localidade entre os membros da sua classe de origem (Idem: 69).

De volta aos indivíduos que não prosperaram economicamente, ser igual à elite requer um custo que não condiz com a realidade dessas pessoas porque os produtos originais são muito caros. O que resta como solução, portanto, é utilizar mercadorias doadas pela elite. Essas doações ou empréstimos ocorrem em duas circunstâncias: quando a elite descarta seus objetos já velhos e desgastados, ou quando são produzidas mercadorias culturais (pela indústria cultural controlada pela elite) com elementos dos produtos das elites que já são considerados fora de moda. Essas mercadorias culturais podem tanto ser cópias ou baseadas na cultura popular que é “presentada” com elementos que remetem aos produtos que já foram utilizados pelas elites.

Vale destacar que os meios de comunicação de massa agem no sentido de reforçar a falsa noção de que tudo isso é que é doado ou vendido é exatamente o que as elites estão consumindo no momento, e que basta possuir esses objetos, de preferência em grandes quantidades, para ser igual a elas. As pessoas, por sua vez, fazem uso dessas mercadorias convencidas de que estão parecidos ou iguais às elites. Logo a classificação pejorativa *brega*

não faz sentido para essas pessoas, dada a certeza da semelhança com a elite, ainda que seus padrões estéticos sejam muito diferentes.

A grande questão que temos analisando esses casos é que o que determina uma classe social não é somente o seu poder aquisitivo, mas também a relação de signos e valores que permeiam sua vida social. Logo ser *brega* não se trata somente de um objeto, mas também do uso que se faz deles. É dentro dessa lógica que, para obter prestígio entre as elites, não basta consumir os mesmos objetos que ela consome, é necessário que se consiga adequá-los aos contextos para os quais eles foram pensados inicialmente, ou seja, de acordo com os valores estéticos da elite. Se o sujeito não consegue desempenhar essa tarefa de maneira bem sucedida, ele sempre dará indícios de sua origem social.

No mesmo sentido, em nome de uma distinção social necessária para manutenção desse modelo, as informações acerca dos códigos que estão em jogo para que se consuma esses bens culturais e se tenha prestígio não estão disponíveis para o acesso de todos. Isso significa, portanto, que o acesso pleno à cultura produzida pelas elites e para elas, tanto no âmbito dos objetos quanto no âmbito de seus significados, que deveriam estar à disposição de toda a sociedade, é vetado às classes sociais mais baixas, possibilitado, também e muito provavelmente, por um sistema educacional que exclui os sujeitos das formas institucionalizadas do saber e que não visa discutir as diferentes estéticas.

De acordo com essa questão, autora coloca, ademais, que a grande arma da democracia tal como ela está posta em nossa sociedade é legitimar que o capitalismo não socialize nem a produção da cultura, nem o que já foi produzido pelas elites. O primeiro caso, porque afirma que somente as elites são detentoras dos saberes necessários para se produzir toda a cultura de um povo; o segundo, porque não ficam claros os códigos que estão em jogo e porque não são os mesmos produtos que estão à disposição das diferentes classes sociais no mercado (Idem: 51).

Em outras palavras, a lógica é posta em prática, para fins didáticos, da seguinte maneira: as elites ditam as músicas que todos devem ouvir, mas não dizem como se faz para identificar uma boa música (dentro de seus padrões), nem quais são os momentos em que ela deve ser ouvida. A indústria cultural a controle dessa elite produz músicas que possuem alguns elementos que fazem lembrar as da elite, mas que, no fundo, são consideradas “ruins” dentro de seus padrões, ainda que sejam vendidas como “boas” e iguais às da elite. As pessoas de classes sociais mais baixas, consomem essas músicas com a ilusão de que estão fazendo o

mesmo que as elites. Passam, então, a adequá-las aos contextos em que julgam mais pertinentes, e atribuem a elas outros significados, como a lembrança de uma pessoa querida ou algo equivalente. As elites, então, julgam-nos como *brega*, tanto por consumirem uma mercadoria que não tem a ver com seu padrão estético “superior”, quanto por ouvirem essas músicas em contextos para os quais os seus elementos que estão contidos nelas não foram pensados inicialmente. Dada a certeza de estar parecido com a elite, a classificação *brega* não faz sentido para essas pessoas, mas elas seguem querendo obter o prestígio das elites e a lógica se reproduz.

Nota-se, então, que, de acordo com a autora, as classes menos abastadas estão proibidas não somente de produzir cultura dentro da estrutura tradicional, como também de se apropriar da cultura dominante e ressignificá-la de acordo com os seus valores sob o risco de serem julgadas como *brega* e sem cultura.

Conforme José, para a manutenção dessa estrutura, portanto, é imprescindível que o ser humano dominado seja reificado e alienado. Reificado no sentido de servir como instrumento para concretização do consumo e alienado no sentido de não conseguir fazer uma análise crítica da sociedade e de si mesmo nesse contexto, bem como pensar em estratégias para sair da condição de dominados. (Idem: 23)

Um bem cultural é considerado alienado, aponta a autora, quando não é produzido pelas mesmas pessoas que irão consumi-lo, o que abre espaço para a ausência de reflexão acerca de sua identidade e de sua condição social. A indústria, ao controlar a produção cultural que será consumida por diversos segmentos sociais, conseqüentemente, estimula essa ausência de reflexão e reproduz nas mercadorias os mesmos discursos, que ressaltam sempre as mesmas crenças e que fazem com que essas mercadorias – *bregas* – sejam sempre iguais, parecendo ser diferentes (Idem: 23). O clichê está constituído basicamente nessa lógica. A indústria e a elite, portanto, detém o controle da produção no sentido de evitar esse processo reflexivo que pode ser revolucionário.

Em um primeiro momento, esse ponto de vista faz todo sentido. Contudo, é ao analisar as mudanças no mercado e as ressignificações feitas pelos indivíduos que esse modelo se mostra mais complexo do que parece. Trataremos sobre isso mais adiante.

A partir desse panorama, é possível notar quatro categorias que nos ajudam a compreender o que é classificado como *brega* sob o ponto de vista das elites: a oposição com o *chique*, a massificação do consumo que carrega a noção de que basta acumular objetos

“iguais” aos da elite para ser como elas, a utilização de objetos fora de sua convenção e a cópia de um modelo ou estilo.

1.2. BREGA OU KITSCH?

José (2002) mostra que uma cópia melhor acabada pode fazer com que setores como as classes médias se mostrem mais parecidos com as elites ao conseguirem manter um padrão de consumo que fica entre o que é produzido pela elite e entre a produção industrial de massa, no entanto, esses setores não utilizam o que é original, bem como não produzem seus próprios signos e bens culturais, podendo ter que sucumbir a objetos *bregas* em momentos de recessão.

Nota-se, dessa forma, que os indivíduos se relacionam com os objetos e que, a partir dessa relação, é possível reconhecer o segmento social do indivíduo. É como se os objetos fossem dotados de códigos que falassem sobre seus usuários e tivessem a capacidade de distinguir um segmento social do outro dependendo do contexto em que ele aparece.

Conforme a lógica da elite burguesa enquanto a única classe capaz de produzir cultura e estabelecer signos, os objetos dela seriam os únicos que mantêm identidade com o próprio segmento social. Os demais segmentos usam cópias desses objetos, representados por diferentes marcas para que os demais grupos sociais tenham a ilusão de que estão consumindo a mesma coisa que a elite está. Sendo assim, a indústria cultural forja uma noção de democratização na esfera do consumo que dá a ilusão de igualdade, que é importante que exista.

Como já explicitado anteriormente, a produção das mercadorias culturais são pensadas para os diferentes segmentos sociais; sendo assim, não existem somente as mercadorias culturais *superiores* produzidas pelas elites e para as elites em contraponto às mercadorias culturais *bregas* produzidas também pelas elites para os segmentos sociais menos favorecidos.

Desta forma, José defende que, tratando-se de bens culturais, não existe somente o brega e o chique, existindo uma categoria intermediária no meio do caminho que, muitas vezes, é confundida com o brega por estarem inseridas na mesma lógica de dominação, de um desejo de querer estar próximo da elite. Sendo assim, as três categorias existentes seriam as culturas superior, média e de massa. Como sinônimos, os bens culturais médios poderiam ser compreendidos como *kitsch* e os de massa, como *brega* (JOSÉ, 2002: 20)

Ainda que pareçam semelhantes a priori, o que diferencia o *kitsch* do brega é que o primeiro empresta os elementos da cultura superior e os facilita, enquanto o brega tem como

ponto de partida a cultura popular, à qual é dada uma nova roupagem para que fique parecida com a estrutura modelar da elite, ou para que seja apresentada como tendência, em uma vã tentativa de glamourização a partir de elementos que já foram utilizados e descartados pela elite (Idem; 21). Nesse sentido, o brega é repleto de clichês porque está sempre reaproveitando a cultura popular e os elementos “fora de moda” da elite para dizer a mesma coisa. Em suma, o *kitsch* poderia ser interpretado como a já mencionada cópia e o brega como o objeto que tem como base a cultura popular ao qual são colocados elementos já descartados dos objetos das elites.

Tanto o *kitsch* quanto o brega são definidos por muitos fatores comuns (Idem: 68-74). De acordo com os cinco princípios que classificam o *kitsch* – inadequação, acumulação, percepção sinestésica, meio termo e conforto – somente os dois últimos não têm correlação com o brega.

Ambos estão, portanto, pautados pelo princípio da inadequação – o *kitsch*, ainda que seja muito parecido com o original, a inadequação se dá principalmente por não ter o prestígio do original, já o brega é inadequado porque os elementos da produção são sempre os mais baratos e grosseiros (além de outras razões); pelo princípio da acumulação – o *kitsch* opera com a ideia de ter sempre mais assim como o brega, embora os objetos deste sejam de qualidade ainda mais inferior; e pelo princípio de percepção sinestésica – o frenesi da acumulação em união com a falta de conhecimento dos contextos em que os objetos devem ser utilizados fazem com que vários objetos que não necessariamente combinam entre si sejam utilizados em conjunto; no caso do brega, quando essas combinações são ainda mais exageradas, como quando os gêneros musicais regionais ganham muitos adereços de urbanidade, como luzes, fumaça, como se fosse um show de rock.

Os princípios do *kitsch* que não são comuns ao brega são, portanto, os do meio termo e do conforto. Isso porque, de acordo com a autora, com relação ao primeiro princípio, o *kitsch* fica no meio do caminho entre a vanguarda e a produção de massa; o brega, por sua vez, não fica no meio termo porque não dialoga com a arte de vanguarda, ele apenas tenta promover objetos da cultura popular com uso de elementos da elite, utilizados, muitas vezes, inadequadamente.

Com relação ao segundo princípio, coloca que o *kitsch* tem como objetivo sentir-se em harmonia com os padrões das elites, enquanto o brega quer parecer com o padrão veiculado mesmo que, para isso, acabe unindo elementos que quase sempre são desarmônicos entre si.

Assim, o *kitsch* se orientaria por critérios estéticos e, por estar entre a arte de vanguarda e a produção industrial, pode estimular um pensamento crítico da relação do indivíduo com a sociedade; enquanto o *brega* se orientaria pelo critério de prestígio social e, por estar entre a cultura popular e da produção industrial, não teria capacidade de estimular pensamento crítico. Essas questões dariam ao *kitsch* uma posição de vantagem em relação ao *brega* no sentido de estar mais perto de abrir algum espaço para reflexão. Um sujeito de classe média-alta, portanto, em tempos de crise, não se importa em ser afetado pelo *kitsch*, mas reage furiosamente ao ser afetado pelo *brega*, porque uma estética harmônica (sob do ponto de vista da elite do que é ser harmônico) pouco importa ao *brega* (Idem, 80-81).

Um fato curioso dessa colocação se refere ao fato de o *kitsch* estar em vantagem ao *brega* por aquele estar próximo da cultura superior e este estar próximo à cultura popular. Ora, sendo a cultura popular classificada como “não alienante” pelo fato de ser produzida por quem consome, assim como a cultura superior, o *kitsch* e o *brega* não deveriam, nesse sentido, ser consideradas semelhantes? Além disso, se um indivíduo de classe média, consumidor de mercadorias culturais *kitsch*, as quais copiam os objetos das elites, se incomoda se tiver que consumir mercadorias *brega* ou ser classificado como tal, isso não demonstra que um dos valores que o orienta é o prestígio social?

1.3. BREGA, CHIQUE E O PADRÃO ESTÉTICO DAS ELITES

Acerca da ilusão de estar próximo da elite através de um padrão de consumo, José (2002), na lógica que coloca o termo *brega* como qualificação de mau gosto que tem como referência opositiva o padrão estético determinado pela elite, o *chique*, ainda faz uma reflexão sobre a utilização desses termos conectados com as palavras “e” ou “ou” (Idem: 37).

A utilização do conectivo “e” entre essas duas palavras denota uma ideia de que os dois conceitos podem coexistir, confirmando uma noção ilusória de democratização do acesso aos bens de culturais e de consumo, que todos têm acesso igual às mesmas coisas; o uso do conectivo “ou”, por sua vez, diz respeito a uma ideia de antagonismo na qual o *brega* e o *chique* são comportamentos inconciliáveis que coloca cada consumidor em seu “devido lugar” de acordo com sua classe social e com os objetos que poderá ter acesso, desmistificando, então a aparente democracia no consumo.

Um questionamento pertinente feito pela autora é por que o padrão estético da elite é aceito. Aponta que há muita diferença no que concerne à mobilidade intencional e à

mobilidade efetiva proposta pelas sociedades “democráticas” de classe. Sendo assim, a organização hierárquica oferece a possibilidade de mudança de classe a qual é relativa na medida em que, ideologicamente, as elites controlam quem e quantos podem ascender socialmente – como já colocado que não basta ter dinheiro para ter prestígio.

Sendo assim, a aceitação do padrão das elites para julgar as mercadorias e o padrão de consumo tem em si a ambiguidade de revelar a intenção de ascender socialmente e de expor o fracasso de não conseguir isso tão facilmente, ou seja, com auxílio dos meios de comunicação de massa, permeia no imaginário social o desejo de ser igual à elite, embora isso seja muito difícil. Além disso, levanta que tanto os segmentos médios quanto os baixos não duvidam da competência das elites para classificar as mercadorias culturais como boas ou ruins, afinal, os meios de comunicação de massa já ditam isso há tanto tempo e toda a tentativa de produção ou ressignificação dos bens culturais são tão tolhidos e taxados como ruins que parece não existir outro padrão estético que não o das elites (Idem: 51-52).

1.4. BREGA SOB OUTROS PONTOS DE VISTA

Entendo a obra de José (2002) como fundamental para compreender o que é *brega*, esteja em qual instância estiver, música, moda, artes plásticas etc. No entanto, guardo uma série de discordâncias com a autora por compreender o cenário cultural em ambas as esferas da produção quanto do consumo um tanto mais complexo.

Em vários momentos, propõe reflexões que questionam o fato de somente a elite ter o poder de definir o que é bom ou ruim e de toda uma indústria existir pautada em suas referências e regras. Em seguida, contudo, coloca que a vantagem da cultura superior é que somente nela estão as mesmas pessoas que produzem e consomem. Nesse sentido, o *kitsch*, por estar mais próximo da cultura superior, estaria em uma posição de vantagem em relação ao *brega*, o qual está mais próximo da cultura popular. Ora, ainda que a noção de cultura popular esteja o tempo todo pautada no passado, ela, tendo sido produzida pelos mesmos indivíduos que a consumiram, não tem um caráter não-alienado e, portanto, reflexivo?

Além disso, o fato de as pessoas conseguirem atribuir outros significados às mercadorias produzidas pela indústria cultural, os quais não o mero valor de troca e a busca pelo prestígio, não denuncia a evidência de outro padrão estético, nem pautado somente na cultura popular, nem na estética da elite, o qual deve ser levado em consideração?

Por conseguinte, sua escrita demonstra que as classes menos abastadas são dominadas

pelo fetichismo da mercadoria o tempo todo, o que se mostra de forma contraditória em inúmeros trechos do texto. É evidente que o *brega* se trata de um fenômeno contraditório; no entanto, essas contradições devem ser problematizadas.

Colocando a questão de maneira mais desenvolvida, é problematizado que é necessário que os sujeitos se identifiquem com as mercadorias para que o consumo possa ser concretizado e que, para isso, é imprescindível que elementos comuns ao repertório cultural desses indivíduos estejam presentes na mercadoria, sempre combinados a elementos estéticos já descartados pela elite a fim de que essas mercadorias sejam confundidas enquanto mercadorias da própria elite. Acerca disso, quando se leva em conta que os diferentes produtos acabam atingindo segmentos sociais para os quais não foram produzidos inicialmente, como no caso de sujeitos que ascendem economicamente e passam a fazer uso dos mesmos objetos das elites, ainda que haja uma intenção de ser igual a elas, seu *habitus* faz com que os valores atribuídos a esse objetos sejam constantemente ressignificados.

Sendo assim, ainda que haja o desejo instigado pelos veículos de comunicação de massa, controlados pela elite, de fazer com que as classes mais baixas queiram ser iguais a ela, o fato de não ser sabido a forma como os códigos operam abre espaço para inúmeras ressignificações desses objetos sob o ponto de vista estético e simbólico dessas próprias classes, aos quais são dados inúmeros significados que dizem respeito aos valores que estão em jogo na vida dessas pessoas e que vão além do valor de troca e o anseio de ser igual à elite. Sendo a exclusão um elemento tão importante para a manutenção desse modelo de sociedade, ignorar essas ressignificações, ainda que elas pareçam dizer sempre a mesma coisa, também contribui para que a manutenção da ordem tal qual está.

Retomo, então a colocação de Samuel Araújo em seu já citado artigo quando defende que há muito a aprender com objetos que parecem clichê e que, dentro das Ciências Sociais há exemplos muito bem sucedidos disso, bastando observar o trabalho de Lévi-Strauss, que se pautou em algumas poucas categorias universais para compreender especificidades de inúmeras sociedades (ARAÚJO, 2007: 167).

Nessa mesma linha de que se pode aprender muito sobre uma sociedade a partir de mercadorias culturais consideradas degradadas, Paulo César de Araújo também demonstrou isso muito bem em seu trabalho sobre música brega e ditadura militar. Na análise em questão, coloca que, durante os anos de chumbo, artistas bregas como Odair José, Waldick Soriano e Dom e Ravel também sofreram com a repressão. Não como Chico Buarque que fazia críticas

à ordem vigente no âmbito da política institucionalizada; esses artistas, vistos como coniventes com a ditadura por produzirem uma música mercadológica e “alienada”, sofriam, por outro lado, repressão por tratarem das suas próprias realidades de um modo que as elites não gostavam de ouvir, pois não coincidiam com a imagem de um Brasil maravilhoso que os militares queriam disseminar, nem com os bons costumes de um bom cidadão.

Essas músicas, ao falarem da realidade da maneira “grotesca”, acabaram confrontando uma ordem estabelecida que reprimia tudo e todos. Assim, canções como “Pare de Tomar a Pílula”, nascida em um período de controle de natalidade quase eugênico da ditadura, e “Eu Vou Tirar Você Deste Lugar” que ilustra a paixão por uma prostituta, não eram os melhores exemplos de como o bom cidadão brasileiro deveria se portar. Além disso, algumas canções de Dom e Ravel eram de caráter resistente e enfatizavam relações de opressores e oprimidos. Em uma delas, “O Caminhante”, o texto revela a luta por terra no “país que vai pra frente”. Para a censura, então, a letra pareceu favorável aos movimentos pró-reforma agrária, contraditórios em um país no qual tudo funcionava perfeitamente, ainda que muitas famílias necessitassem de terras para sobreviverem dignamente.

Na mesma linha, o cantor Wando, em entrevista para o filme “Vou Rifar meu Coração” de Ana Rieper (2011), que trata sobre a música brega, seus artistas e apreciadores, sobre suas inspirações para escrever música “Moça”, questiona sobre a necessidade da virgindade para a mulher:

"A virgindade era um negócio que era um documento de casamento para a mulher. Então eu resolvi tocar nesse assunto porque eu achava um absurdo isso. E descobri, mais tarde, que a maioria dos homens eram apaixonados por uma não-virgem. Que até se casavam com uma virgem e sonhavam com aquela que ele transou durante algum tempo, durante a solteirice dele, e sempre pensava em voltar para essa mulher." (RIEPER, 2011: 07:23)

Posto isso, é possível pensar na existência do brega, também, enquanto um preconceito de classe pautado pela oposição conceitual inconciliável entre trabalho corporal e trabalho intelectual. Assim sendo, há um setor da sociedade responsável pelo trabalho intelectual, que é aquele que atua no campo das ideias, elaborando projetos, produzindo a “verdadeira” arte e ditando quais padrões de consumo são ou não “bons”; a outro setor, é designada a função de executar os projetos e reproduzir o que se tem enquanto arte

“verdadeira”. Esses, são entendidos como desprovidos de saberes para que sejam capazes de produzir qualquer coisa no plano cultural e das ideias como um todo.

Acerca dessa dificuldade em identificar como cultura o que é produzido, ou até mesmo ressignificado, por setores menos abastados da sociedade, Morelli (2009), em crítica ao emprego do conceito de “massa”, elucida que tal concepção é recorrente desde a Antiguidade, em que os escravos não podiam ter acesso à política junto aos cidadãos da *polis* por sua condição de ter de ocupar o tempo com o trabalho, o que está na base, desde cedo, da oposição conceitual inconciliável entre trabalho corporal e trabalho intelectual (MORELLI, 2009: 21).

Vale destacar que a crítica de Morelli ao termo “cultura de massa” se dá, primeiramente, porque o surgimento dessa expressão no campo cultural se deu analogamente ao processo de sua utilização no campo político, “vindo a opor-se, em ambos os casos, aos termos “elite” e “público”, através dos quais as classes aristocráticas faziam referências a si mesmas” (Idem: 21), o que tem relação com a noção de exclusão das classes trabalhadoras dos campos político e cultural.

Expressa, ainda, sua rejeição à ideia de uma sociedade completamente dominada pelo fetichismo da mercadoria, bem como à ideia da existência de uma massa como fenômeno empírico, uma vez que, esse conceito, por considerar massa como algo homogêneo, contribui para uma noção reificada de cultura por não abarcar toda a heterogeneidade cultural dos grupos humanos, porque:

“(…) a cultura se mantém como atributo dos homens mesmo quando estes estão excluídos das formas mais institucionalizadas do saber através da divisão social do trabalho, mantendo-se também como instância a partir da qual os objetos adquirem para eles outros significados que não o mero valor de troca.” (Morelli, 2009: 39).

Arjun Appadurai (2010: 26) também alerta para os perigos de uma interpretação cultural simplista e dual, que divide tudo o que é produzido entre “bom” e “mal”, “nós” e “eles”, “dominantes” e “dominados”, acarreta a incompreensão do complexo que existe entre e além das categorias. É por essa razão que defende que os objetos também têm vida social: um carro que foi produzido há vinte anos é um carro velho, mas quando o mesmo tiver setenta anos será *vintage*, raro e de alto valor simbólico e monetário. No mesmo sentido, algo que possa ter sido produzido como mercadoria por alguém, pode adquirir outro sentido para outra

pessoa no momento em que esse objeto for consumido.

Ainda segunda essa ideia, retomo de maneira mais extensa uma colocação de José (2002) acerca da vantagem de algumas mercadorias culturais sobre outras, focando em um exemplo contemporâneo. A autora, então, atenta para a afirmação de muitos teóricos da cultura em considerar a cultura pop (de massa) como alienante e a cultura popular como não alienante porque quem consome a cultura pop não é a mesma pessoa que a produz, enquanto com relação à cultura popular é a mesma pessoa que produz e consome. No entanto, coloca que, com arranjos do processo produtivo, não é absurdo pensar que a cultura popular não possa também ser classificada como alienante, pois a absorção de produções alternativas são facilmente realizadas pela indústria cultural (JOSÉ, 2002: 23).

Com relação a isso, faço duas ressalvas. A primeira, é que parece que o que é considerado como “cultura popular” existiu e está fechado em um tempo passado, em um momento em a indústria cultural não atingia as pessoas da forma como atinge hoje e baseado, portanto, no folclórico e no rural. Sendo assim, dada a presença da indústria cultural e seu poder, é impossível criar coisas que possam ser classificadas como cultura popular.

A segunda, é que o fato de a indústria se reajustar às necessidades e se tornar mais “representativa” quando, por exemplo, seleciona artistas da mesma origem social das pessoas que consumirão suas mercadorias culturais, como no caso dos cantores e compositores da música brega de 1970, não indica uma evidência de que são as mesmas pessoas que estão produzindo e consumindo a cultura, ainda que sob certo controle da indústria?

Um ponto de vista que nega isso denuncia, mais uma vez, a noção de que a produção da cultura, sobretudo nos dias de hoje, não pode estar sob responsabilidade das classes menos abastadas porque elas continuam dominadas o tempo inteiro – como se todas essas ressignificações não demonstrassem que a cultura se mantém apesar do modelo de dominação. Afinal, quando Odair José canta que quer se casar com a prostituta, apesar de se utilizar de elementos clichês, ele não faz outra coisa se não ressignificar a ordem de que não é certo casar-se com uma prostituta; ele está cantando a cultura de um povo de uma maneira que não foi prevista pelas elites, demonstrando, mais uma vez, que a produção cultural em âmbito mercadológico é mais complexo do que parece.

Uma outra observação reside no fato de que é incontestável que se deva fazer a crítica no que concerne a uma produção cultural pautada pela estética da elite, na qual somente ela tem o poder de criar o que é “bom” e julgar o resto que é produzido como “bom” ou “ruim”.

No entanto, parece-me evidente que, somente o fato das demais classes, sobretudo a que está imersa em um padrão de consumo considerado *brega*, ressignificar os elementos estéticos impostos pela elite, ainda que querendo ser parecido com ela, demonstra a utilização de um modelo estético que não pode ser pautado pelos padrões da elite.

O problema disso reside no fato de que os padrões da elite foram há tanto tempo considerados únicos, que há dificuldade em perceber as manifestações de outros modelos tanto entre as pessoas que fazem uso desses outros padrões, quanto entre intelectuais que têm pretensão de estudar cultura. Tal dificuldade se demonstra, por exemplo, no fato de alguns segmentos serem julgados como *brega*, sem que isso faça sentido por se ter certeza de estar dentro dos padrões da elite, ou, no caso dos intelectuais da cultura, quando se compreende que uma música indígena é diferente das sinfonias de Bethoven, mas não se consegue compreender que são valores estéticos diferentes que orientam Chico Buarque e artistas do tecnobrega em Belém do Pará, ainda que nisso possa estar contida a ambiguidade de que estes visem ter o mesmo prestígio do primeiro.

A proposta, portanto, é que os diferentes gêneros musicais sejam analisados dentro dos parâmetros estéticos, simbólicos e sociais que os orientam a fim de que se rompa com o mito de que o modelo estético das elites é o único possível; e que focar uma análise artística ou sociológica de um gênero musical que não está de acordo com os padrões das elites tendo como eixo esses padrões, só pode ser útil enquanto há hierarquia dos gostos e a falsa democratização da cultura a fim de que se possa compreender as contradições e a residência do estigma.

Reconheço que essa perspectiva pode carregar armadilhas no sentido de, novamente, legitimar que capitalismo não democratize a produção e o acesso à cultura das elites sob o argumento da existência de outras formas de se pensar e produzir cultura. Inclusive, a própria indústria consegue conciliar a existência de modos de produção alternativos, os quais, inclusive, serão debatidos neste trabalho. Mas não se trata disso. Trata-se, portanto, de uma concepção de sociedade que não esteja baseada na hierarquia entre as classes e da supremacia de alguns costumes em detrimento de outros.

Dessa maneira, a real democratização da produção e do acesso a tudo o que é produzido acarretaria a possibilidade de os diferentes grupos humanos, além de criar seus próprios signos, ressignificar os demais signos que estão dados da forma que melhor se relaciona com seu estilo de vida, sem a necessidade de enquadramento em um modelo estético

que é muito diferente do seu e, sem inclusive, querer parecer com outro segmento social.

O que não deixa de ser o que músicos das elites culturais brasileiras já fazem quando emprestam elementos do universo considerado *brega* e os utilizam em suas músicas. Como sua música está dentro dos padrões hegemônicos e são julgados dentro desses parâmetros, utilizar referências bregas não fazem com que eles queiram ser *bregas*, muito menos que eles sejam *bregas*.

Acerca da ideia de apropriação, que muito tem relação com a temática central desse trabalho, pode-se dizer que em um sistema hierárquico de classe, tal como está configurado nosso atual modelo social, além de estimular que segmentos sociais queiram ser “iguais” a outros “superiores”, carrega ainda a possibilidade de fazer uso de apropriações culturais fim de manter a ordem vigente.

Como exemplo disso, pode-se pensar no samba. No caso do Brasil, no início do século XX, em um momento em que se fundava uma noção de modernidade em conjunto com o advento da industrialização, era necessário que se estabelecesse, também, uma identidade nacional. De acordo com Nicolau Netto, diferente das sociedades do centro da produção capitalista que precisava criar uma identidade nacional para definir um padrão de consumo dentro do território, no Brasil, tratando-se de uma economia exportadora e dependente, essa identidade era necessária para que se justificasse a continuidade da independência política com relação a Portugal (NICOLAU NETTO, 2007: 27).

Em outros países, a língua impressa é definida como marco da identidade nacional; no Brasil, no entanto, em um país de maioria analfabeta, quem cumpre esse papel é a música radiofonizada. Nesse sentido, é a partir da década de 1940 que o samba começa a aparecer em conjunto com a noção de brasilidade (Idem: 38)

Apesar das muitas discussões realizadas entre membros da elite, os quais não tinham uma posição unânime do que deveria ser esse marco da brasilidade, sabia-se que esse símbolo deveria significar a vitória dos brancos sobre os negros e os índios, trazendo, portanto, referências desses três elementos e legitimando o mito da democracia racial. Tal identidade deveria, também, estar carregada das muitas dicotomias que caracterizavam aquele cenário do país, como campo X cidade, moderno X tradicional, branco X negro/índio, natureza X civilização. (Idem: 37-38)

Esses elementos foram encontrados na cultura popular das classes baixas e predominante negra do Rio de Janeiro, sobretudo no samba. Nicolau Netto (2007) afirma,

contudo, que o fato das elites verem no samba um potencial elemento para a identidade nacional não significa que esse processo foi tão simples, ausente de conflitos e negociações com o povo. Coloca, porém, que as elites conseguem condicionar as negociações por conta de sua posição privilegiada.

Para que houvesse, de fato, a promoção do samba enquanto marco identitário brasileiro em vez de um marco identitário de um grupo social marginalizado, foi necessário que houvesse um refinamento nele. Sendo assim, “temáticas como a do malandro, ou mesmo do negro, tiveram de ser substituídas por trabalhismos e aquarelas do Brasil.” (Idem: 64).

Ao refletir sobre a trajetória do samba, é possível perceber os processos culturais, ainda que muitos diferentes uns dos outros, possuem vias de forças diferentes e que, portanto, aceitar a teoria de passividade plena de um povo é inconsistente socialmente. Além disso, nota-se que a linha que separa o que é “bom” ou “ruim” é muito tênue, podendo variar de tempos em tempos. Carmen Lucia José (2002), amplamente citada nesse trabalho, faz uma menção a isso acerca da trajetória de Roberto Carlos:

“Roberto Carlos, depois de ser o Rei da Jovem Guarda, encaminhou sua carreira para um lado romântico, sendo considerado *brega* pelos críticos. Nessa fase romântica, que o mantém até hoje, muita gente tinha vergonha de dizer que gostava ou que comprava disco do Roberto Carlos; essas pessoas, claro, faziam parte de categorias culturais específicas, como é o caso dos intelectuais, profissionais liberais e outros. Quando Caetano Veloso compôs música para Roberto gravar e vice-versa, Roberto Carlos deixou de ser considerado *brega* e passou a ser simplesmente muito romântico.” (JOSÉ, 2002: 54)

Ainda de acordo com essa autora, esse fenômeno pode ser compreendido pelo fato de que o que é selecionado como bom ou mal gosto ser oscilante. Sendo assim, a classificação é realizada em função de quem está com o objeto; assim, se quem está com esse objeto sabe falar culturalmente sobre ele, pertence à elite cultural e é chique; se o mesmo objeto se desloca para uma empregada doméstica, então é *brega* (Idem: 49).

Isso nos coloca em concordância, mais uma vez, com a tese de Appadurai (2010) de que as coisas também têm vida social. Sendo assim, algo que é associado às classes baixas e ao *brega*, dependendo do contexto em que é utilizado, ele passa a ser distinto, chique e original, jamais se confundindo com o *brega*. E que retoma, também, a teoria de José (2002), que afirma o ser *brega* está relacionado a uma seleção dos objetos e ao contexto em que eles

serão utilizados, que podem ser desarmônicos do ponto de vista da elite cultural.

Há outros autores que ajudam a compreender em que consiste o fenômeno brega em no contexto brasileiro. Paulo César de Araújo (2005), em seu já mencionado trabalho sobre a música brega da década de 1970 e sua relação com a ditadura militar, coloca que a música romântica se formou como brega no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, com influências do samba, balada, bolero e ritmos latinos. O termo “brega” passou a ser utilizado para designar essa vertente da música popular a partir da década de 1980. Anteriormente, era usado para tal fim a expressão “cafona”, que, com raiz no italiano, significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Aponta, também, a existência uma especificação a *brega* na *Enciclopédia da Música Brasileira*, em que se define como adjetivo para designar coisa barata, descuidada, malfeita e, além disso, música banal, óbvia e sentimental, que faz uso de clichês musicais e literários.

Esse pode ser compreendido como outro significado do termo brega: a constante reprodução do termo para se referir a um aspecto negativo, acarreta a transformação do termo à menção a um estilo específico que, entre as pessoas as quais o consome, não há conotação de mau gosto. Além do brega da década de 1970, há outras vertentes da música brasileira em que isso acontece, tais como o tecnobrega, que terá o próximo capítulo como foco.

Araújo (2005) ainda coloca neste trabalho que uma música é considerada *brega* na medida em que não está nem em pleno acordo com o tradicional autêntico, que pode ser compreendido como a *cultura popular*, tendo como exemplos o samba de raiz e música caipira, nem com o *moderno*, que pode ser compreendido como a arte vanguardista das elites, tendo como exemplos brasileiros a bossa nova e o tropicalismo.

1.5. OS PORQUÊS DE ARTISTAS DA ELITE SE APROPRIAREM DE ELEMENTOS DO *BREGA*

O tropicalismo fez uso de inúmeras referências, desde nacionais, internacionais (em um momento em que se ater a referências estrangeiras era um sério problema para os críticos), mais elitizadas até as mais popularescas, e faz questão de enfatizar isso. Nas palavras de Carlos Calado em “*Tropicália – a história de uma revolução musical*”, de 1997, é sabido da tática tropicalista de reler obras, nas palavras do autor, *cafonas*: Caetano Veloso interpretou a canção “Coração Materno” do cantor e compositor Vicente Celestino considerado *brega*; na canção “Lindonéia” de Gil e Caetano e interpretada por Nara Leão, sua voz suave contrasta

com o ritmo *cafona* do bolero (CALADO, 1997: 195).

Assim, o fato desses artistas se utilizarem de referências consideradas *bregas* em suas músicas não fazem *brega* nem as músicas, nem os artistas. Isso porque ser *brega* é um fator determinado por vários fatores, os quais podem estar tanto no âmbito do objeto quanto na seleção desses objetos, como já colocado neste trabalho. Nesse sentido, se um artista como Caetano Veloso toma emprestado um elemento comum ao universo *brega*, isso não o torna *brega*, isso demonstra que ele sabe adequar os elementos a fim de que eles fiquem harmoniosos e muito distantes do *brega*.

Já mencionamos que a proposta desse trabalho é que as diferentes manifestações artísticas deveriam ser compreendidas dentro dos parâmetros estéticos e sociais que as orientam e não dentro dos parâmetros da elite, se nenhuma relação houver com ela. Em alguma medida, esse é o desafio de manifestações *bregas*, as quais são quase sempre analisadas a partir dos valores das elites. Sendo assim, quando se apropriam de elementos próximos aos da elite, há o julgamento de que não fazem uso deles apropriadamente.

A grande contradição nisso consiste no fato de ainda parecer haver a necessidade de se parecer com as elites no sentido da obtenção do prestígio porque todas as instâncias de consagração ainda estão pautadas em seu modelo estético. E é por essa razão que ressaltamos a importância de uma formação humana que compreenda as diferentes formas de se fazer arte, bem como a democratização da produção e do acesso aos bens culturais.

Portanto, a grande vantagem de se fazer arte dentro dos padrões hegemônicos que são considerados únicos dentro de uma sociedade hierárquica de classes é a possibilidade de fazer uso de referências que não tem a ver com seu modelo estético sem sofrer estigma, que é o que ocorreu com artistas da Tropicália e continua ocorrendo com muitos artistas, como os da cena independente paulistana e própria Banda Uó.

Ao observar isso, ficaram-me as questões do porquê esses artistas decidirem fazer uso de referências consideradas degradadas dentro de seu padrão estético. Peterson e Kern (1996) em pesquisa realizada nos Estados Unidos em 1996, demonstram que parece ter havido uma mudança qualitativa na base que marca o *status* das elites. Sendo assim, se antes o que demarcava o *status* na esfera do consumo musical era uma exclusão esnobe, nos dias de hoje tem sido a apropriação onívora. Isso significa que o comportamento de consumo tem deixado de ser unilateral e que as elites intelectuais têm passado a conhecer tudo o que é produzido, o que inclui o que é oriundo de classes sociais mais baixas. No entanto, tal modificação não

permite afirmar que elas passaram a gostar de tudo indiscriminadamente, mas que tem havido uma maior abertura para tudo. (Peterson & Kern, 1996: 900)

Em termos brasileiros, supomos que essa tendência das elites de utilizar todas as referências que estão disponíveis tenha sido lançada com o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade e que vem sendo confirmada em manifestações de elite como o tropicalismo e a cena independente paulistana.

No entanto, concordamos com a perspectiva de Peterson e Kern (1996) de que essas elites continuem não gostando de tudo, o que será maior trabalho a partir do capítulo 3.

1.6. AS DENOMINAÇÕES DO BREGA

A fim de concluir essa primeira parte, retomo as categorias levantadas que se possa compreender o que é brega.

Sob o ponto de vista das elites culturais, é uma avaliação que se faz quando a utilização de determinado objeto não está de acordo o seu padrão estético, ou seja, uma inadequação no uso que pode se manifestar de duas formas: quando o objeto é utilizado em um contexto para o qual não foi pensado inicialmente e/ou quando há a tentativa de copiar um modelo ou estilo. Em ambos os casos, essa inadequação sempre será tratada em oposição com o termo “chique”.

Ainda sob o ponto de vista da estética das elites, é quando o bem cultural não está próximo do “tradicional autêntico” nem do “moderno” e está relacionado a um comportamento “massificado” de consumo.

Sob um ponto de vista crítico, o que é *brega* pejorativamente pode ser compreendido como um preconceito de classe em que se manifesta na incapacidade de reconhecer as classes mais baixas como produtoras de cultura pelo fato de estarem “dominadas pelo fetichismo da mercadoria o tempo todo”, além de uma dificuldade em reconhecer a existência de diferentes estéticas.

Sob o ponto de vista de quem consome o brega, trata-se de um ou mais estilos nos quais as atribuições de mau gosto e degradação não fazem sentido.

CAPÍTULO 2 – A CENA PARAENSE

2.1. FICHA TÉCNICA

O tecnobrega é um gênero musical popular que surgiu no Pará no início dos anos 2000. Criado por DJs e músicos populares vindos da periferia com o intuito de baratear a produção ao substituir instrumentos acústicos por batidas eletrônicas computadorizadas, normalmente com pulso veloz, está diretamente conectado com o trabalho em estúdio, no qual são utilizados programas baixados da internet para manipulação sonora, ainda que também existam bandas que façam uso de guitarras elétricas, teclado e baixo.

É compreendido como a versão eletrônica do brega da década de 1970 acrescido de influências como o *techno*, gêneros latino-americanos e caribenhos, pop internacional e outros gêneros que se tornaram populares através de veículos midiáticos como rádio e TV (AMARAL, 2013: 254). Por sua origem popular e pela relação privilegiada com o brega, é comumente associado pelas elites culturais a públicos de renda e escolaridade baixas e ao “mau gosto”.

A cena possui um modelo próprio de negócios, o que engloba sua produção e distribuição, a priori, fora da estrutura fonográfica tradicional. Sendo assim, são as pessoas envolvidas com o ritmo que cuidam tanto da composição das músicas, manipulação sonora e distribuição delas. É fundamental destacar a relação afrouxada com os direitos autorais, bem como a importância das festas de aparelhagem, dos shows, dos vendedores de rua e a centralidade da internet tanto para produção quanto para distribuição, sobretudo nos dias de hoje.

Ao observar as especificidades do tecnobrega, levando em conta suas influências, modelo de negócios, artistas, estigma por ser *brega* etc, é possível afirmar que é um gênero com muitas identidades que podem ser ambíguas. Uma primeira ambiguidade percebida é a relacionada a sua estrutura fora da indústria fonográfica tradicional. Ainda que a cena não precise dos recursos das gravadoras, bem como não precisa estar nos meios de comunicação tradicionais para ser divulgada, ela precisa das músicas que estão ou que estiveram em evidência nesses veículos tradicionais para que as versões possam existir.

Ainda que o tecnobrega não viva somente de versões, havendo também músicas originais, elas são marcas do gênero e consistem basicamente manipulações de músicas que já

existem para as quais são dadas uma roupagem tecnobrega – é incorporada a batida característica e é feita uma versão em português da letra, a qual pode ter a ver ou não com o conteúdo original. Se for versão de uma música que já é em português, é comum que somente a batida seja modificada: há por exemplo, pagodes, axés e funks que fazem sucesso nas rádios ou na internet e que, no Pará, ganham a batida tecnobrega.

Um exemplo é “Anjo bom” da Banda Açai Pimenta, versão de “When You're Gone” da cantora canadense Avril Lavigne:

Eu conversei com as estrelas
Andando na rua
Lembrando de você
Dediquei a ti meu sentimento
Coração, corpo e alma
Te amei por onde andei
O amor me deixou aqui
Na esquina abandonada
Esperando nessa fria madrugada

Então quando toda a cidade adormeceu
Um anjo bom me fez nascer de novo quando apareceu
Era você na minha vida, luz da minha direção
Meu amor, era você
Anjo bom

Se comparada com a versão original em inglês, perceber-se-á que ambas as músicas tratam de uma pessoa que sente falta do companheiro (a) que teve que, aparentemente, ir embora, mas essa ida não é definitiva. No entanto, nem todas as versões possuem conteúdo semântico semelhante, assim como nem todas tratam de romantismo, que normalmente recebe o rótulo de *brega* quando aparecem de maneira menos rebuscada em gêneros musicais mais populares. Há as versões que não possuem menor relação com o conteúdo da letra original e que fazem menção a elementos dos ambientes festivos da cena, tais como as aparelhagens – e as luzes, fumaças e efeitos relacionadas a elas – os DJs, além de mencionar, também, aspectos das relações de sociabilidade das festas, tais como paquera, consumo de bebidas alcoólicas e até mesmo ostentação de posses. Essas temáticas mencionadas costumam se manter ainda que se trate de uma música original e não de uma versão.

Pensando em seu modelo de negócios, Lemos e Castro (2008) o descrevem como um “modelo de negócios aberto”, que consiste na criação e na disseminação de obras culturais e intelectuais com regimes flexíveis ou livres de gestão de direitos autorais. Dentre as principais características, destaca-se a horizontalidade na produção, flexibilização dos direitos de propriedade, sustentabilidade econômica e utilização da tecnologia e da internet para ampliação do acesso (LEMOS e CASTRO, 2008: 21).

Tal modelo de negócios estaria relacionado à crise da indústria de discos do fim dos anos de 1980 e do início dos 1990 e, conseqüentemente, ao fechamento de gravadoras locais. As gravadoras que se mantiveram no mercado passaram a investir cada vez mais em menos artistas (VICENTE, 2002: 137), e as rádios FM passaram também a trabalhar com base no conteúdo produzido pela grande indústria de abrangência nacional. Com isso, o que se ouvia nas rádios, inclusive de Belém do Pará, era axé, pagode e outros gêneros e não necessariamente os gêneros locais. Sem o devido incentivo, então, as casas de show especializadas em brega que tinham também a finalidade de divulgar as músicas e os artistas, os “bregões”, foram forçados a fechar suas portas (GUERREIRO DO AMARAL, 2009: 32).

O acesso à tecnologia é um ponto crucial para que se compreenda essa rede, assim como as demais cenas musicais que sobrevivem independentemente da grande indústria tradicional (como a cena paulistana, também tema deste trabalho). Diante de um cenário desfavorável em que a grande indústria passou a investir cada vez mais em menos artistas e que gêneros regionais ficaram à margem dela, a disponibilidade de programas gratuitos na internet permitiu que artistas e produtores musicais pudessem fazer todo o trabalho de edição e manipulação sonora, sendo possível baratear os altos custos de se trabalhar com instrumentos acústicos. Além disso, foi possível gravar as obras em CDs e DVDs ou apenas disponibilizá-las na internet para reprodução e download.

Sendo assim, no caso do tecnobrega, de um modo geral, a música que chega às mãos do consumidor final não passa pelo estúdio de uma gravadora tradicional e, se chega por meio de um CD, este não passa por uma loja credenciada: as músicas são produzidas e gravadas em estúdios caseiros improvisados. As melhores canções, que têm potencial de virar *hits* são compiladas em CDs que são distribuídos nos camelôs do centro da cidade, os DJs tocam essas músicas nas aparelhagens, bandas e DJs fazem sucesso, fazem mais shows e festas e realimentam o ciclo (LEMOS & CASTRO, 2008: 22).

Vale destacar que a remuneração dos artistas, produtores, DJs, demais envolvidos e,

portanto, a realimentação do ciclo se dá através da cobrança de ingresso das festas de aparelhagens e dos shows. Devido à relação afrouxada com os direitos autorais, tanto em nome da existência das versões por um custo mais baixo quanto em nome de uma agilidade na produção que permite que mais músicas sejam produzidas em menos tempo, a remuneração dos artistas não se dá pela venda de discos. Guerreiro do Amaral (2009) menciona, inclusive, que o dinheiro que os envolvidos ganham com festas de aparelhagem e shows equivalem a uma porcentagem muito maior do que ganhariam com recolhimento de direitos autorais (GUERREIRO DO AMARAL, 2009: 37).

Há uma outra observação que é importante de fazer, no entanto, acerca da distribuição das músicas com base na emergência do site de vídeos Youtube, além de outros canais dos quais é possível ouvir e baixar músicas: com a ascensão destes, é possível que o número de vendas de CDs e DVDs entre os camelôs tenha diminuído, ainda que não tenha deixado de existir. Isso porque na medida em que as músicas são produzidas, elas podem ser disponibilizadas na internet para audição e download. Sobre isso, em uma observação breve no site Youtube é possível perceber que as coletâneas mencionadas acima continuam existindo, no entanto, elas ficam disponíveis no site. Essa questão mais atual, no entanto, não abordada nos principais trabalhos sobre o tecnobrega por uma questão de data, não parece modificar a lógica central do modelo de negócios, sendo apenas uma atualização dela na qual vendedores ambulantes perdem parte de seu espaço.

Os já mencionados estúdios são os locais onde as músicas são produzidas, normalmente espaços improvisados nas casas de produtores, músicos ou DJs. São nesses espaços em que, normalmente, ocorrem ensaios das bandas, negociações, composição de canções, além de inúmeras outras atividades. É importante destacar que, a fim de diminuir os custos, é comum que a mesma pessoa acumule múltiplas funções. Dessa forma, o DJ pode ser compositor, cantor de banda ou produtor, assim como pode ser radialista, vendedor de rua ou ter qualquer outra profissão (LE MOS & CASTRO, 2008: 43-44).

As aparelhagens são conjuntos de estruturas que dispõem de computadores, equipamentos de som e de outros efeitos, como luzes e fumaças. As festas de aparelhagem funcionam como boates móveis e são vias de divulgação importantíssimas dos *hits* que são produzidos nos estúdios, sendo uma base imprescindível para essa cadeia produtiva. É fundamental salientar que sua atuação se dá como uma radiofusora gratuita e, embora haja denúncias de artistas que pagam para que suas músicas sejam tocadas, desempenham a função

de divulgar artistas fora do *mainstream* cultural já há mais de quarenta anos, ou seja, desde antes surgimento do tecnobrega. Assim, elas são mantidas através da cobrança de ingressos, de venda de CDs e DVDs que contêm o espetáculo ocorrido no dia, de camisetas, bonés e outros objetos (GUERREIRO DO AMARAL, 2009: 137-138).

Em Belém do Pará, existem tantas aparelhagens de tamanhos tão diversos que Guerreiro do Amaral (2008) coloca que seu funcionamento é semelhante ao de times de futebol que possuem torcidas. A elas são feitas frequentes menções em músicas e elas também possuem símbolos. É comum que DJs e bandas, a fim tornar o espetáculo mais animado, peçam ao público para reproduzirem os símbolos. O símbolo da aparelhagem Rubi, por exemplo, é feito com a união dos dois dedos indicadores e médios, parecendo uma pedra; da aparelhagem Tupinambá, é feito com um braço posto perpendicularmente ao outro, a fim de que se pareçam a letra “T”.

As aparelhagens se diferenciam das bandas na medida em que, na primeira, o grande astro é o DJ e, nas segundas, músicos dividem espaços com dançarinos. Ainda que as bandas possam ter DJs em sua equipe, além de fazer menção a essa figura em vários momentos dos shows, nelas que ainda são empregados instrumentos musicais como a guitarra elétrica, baixo e teclado. Embora possuir instrumentos não seja uma regra, a possibilidade de existência deles dentro da cena faz com que o tecnobrega, embora relacionado em primeira instância com sons computadorizados, não esteja restrito a eles.

Há uma dúvida muito comum acerca das variantes do tecnobrega: o cybertecnobrega e o tecnomelody. Guerreiro do Amaral, em entrevista a DJs da cena, coloca que, embora esses dois estejam dentro de um grande grupo que é o tecnobrega, apresentam algumas particularidades. O cybertecnobrega, ou somente “cyber”, seria uma versão exclusivamente computacional, sem letra (lembrando que o original pode ter elementos acústicos e tem letra) e com valorização dos arranjos rítmicos e um ritmo mais acelerado do que o tecnobrega; já o tecnomelody, ou somente “melody”, possui o ritmo menos acelerado do que o tecnobrega original e é mais aproveitado pelas bandas que usam instrumentos acústicos. Na escala de ritmos, portanto, ainda que todos sejam acelerados, aponta-se como menos acelerado o melody, o intermediário, tecnobrega e o mais acelerado, cyber (GUERREIRO DO AMARAL 2009: 115-116).

As referências musicais que formaram o tecnobrega também são repletas de ambiguidades quando analisadas em conjunto. Há de se enfatizar, primeiramente, que são

muitas referências, com temporalidades e espaços diferentes. Esses tempos e espaços, levando em conta tanto as referências musicais quanto o modelo de negócios e forma na qual o tecnobrega se organiza, fazem com que Guerreiro do Amaral (2008), sob um ponto de vista local, reconheça uma tendência cosmopolita do gênero.

Ainda que já tenha sido citado aqui, principalmente com relação à “ficha técnica” do tecnobrega, ressalto que a perspectiva de trabalho desse autor vai ao encontro da proposta de analisar os gêneros musicais dentro do contexto em que está inserido, sob um ponto de vista nativo o qual, portanto, não é considerado ruim. O autor coloca ainda que, em termos analíticos, pouco se sabe o que é a “música boa” porque classificar o que é “ruim” partindo da perspectiva do que é “bom” é muito mais fácil e muito mais divertido, afinal, o “ruim” não pode ser tão levado a sério quanto o “bom” (GUERREIRO do AMARAL, 2009: 87).

É nesse sentido, então, que analisa o tecnobrega sob o ponto de vista de quem o produz e consome, mas sem deixar de considerar muitas ambiguidades que estão presentes a tantos fenômenos sociais, e que não é diferente com este. A presença do cosmopolitismo no brega paraense, portanto, está pautado na presença de inúmeras referências que trabalham com espaços e tempos diferentes.

Nacionalmente, além da influência direta do brega da década de 1970 em termos de temática amorosa, pode-se destacar a importância da Jovem Guarda e de Roberto Carlos. Paulo César de Araújo (2014) destaca que, durante o apogeu da Jovem Guarda e de Roberto, estavam englobados os mais diversos públicos, de todas as classes e idades – sem considerar os grandes e temidos críticos, como José Ramos Tinhorão, que não a consideravam enquanto música brasileira em decorrência de suas influências estrangeiras e guitarras elétricas (ARAÚJO, 2014: 55).

Com o advento do tropicalismo, o estrangeirismo deixa de ser um problema, mas passa a haver cobrança inclusive de críticos que se dispunham a analisar sua obra, como Tárík de Souza, e do público de classes mais altas e intelectualizadas por uma música menos alienada e mais engajada que desse uma resposta à ditadura militar instaurada no país em 1964. Porém, ao manter um discurso que não se afastava criticamente da realidade vivida pelas pessoas e na maior parte das vezes romântico, Roberto Carlos passa a ser chamado de *brega* e, com isso, deixa de ser apreciado nos grandes centros urbanos, mas mantém fiel o imenso público das periferias e do interior do país.

Com relação ao brega propriamente dito, artistas como Amado Batista e Waldick

Soriano estavam, junto com Roberto Carlos, entre os campeões de vendagem da indústria tradicional de discos na década de 1970. Em sua grande maioria de origem humilde, interiorana e nordestina, e também influenciados pela Jovem Guarda e Roberto Carlos, esses artistas, que tratavam em suas músicas de assuntos do cotidiano, tinham respaldo dessa população, que se identificava com as letras e tocava suas músicas nos “bregões”, bailes românticos que ocorriam longe dos centros das cidades.

Regionalmente, o tecnobrega deriva também de influências latino-americanas e caribenhas, as quais passaram a ser consumidas no Pará na metade do século passado, quando as ondas de rádio estrangeiras chegavam à região em conjunto com o forte comércio de carnes com as Guianas e a circulação de embarcações pelo litoral paraense. Dentre os ritmos, destacam-se o carimbó, o merengue, o zouk, bolero, cúmbia, soca e calipso.

O cosmopolitismo se encontraria, então, na união de todos esses elementos em conjunto com o *techno*, a produção em estúdio que demanda o uso de novas tecnologias, além do repertório composto principalmente por versões de músicas existentes.

Assim, os temas mais comuns que remetem às histórias de amor e desilusão amorosa dialogam diretamente com a Roberto Carlos e com o brega da década de 1970; outro tema comum que remete à diversão nas festas e paquera se relaciona com os temas da Jovem Guarda; as metáforas futuristas que remetem ao poder tecnológico das aparelhagens, sempre abastecidas de muitos efeitos tecnológicos e visuais e que mais se parecem com espaçonaves (Espaçovave do som, sinônimo da aparelhagem Rubi) dialoga com um tempo futuro que está por vir; as ferramentas digitais que podem ser baixadas da internet para manipulação do som e a utilização da música pop e do techno demonstra a relação com elementos do presente, com a tendência da produção musical pop mundial. As referências que aparecem em âmbito regional (como os ritmos latino-americanos e caribenhos), nacional (Jovem Guarda, Roberto Carlos, brega dos anos 70) e internacional (pop, ferramentas tecnológicas) denotam a relação do tecnobrega com diferentes espaços.

2.2. O TECNOBREGA SOB O PONTO DE VISTA NATIVO

Partindo desse ponto de vista de uma música cosmopolita que se adéqua às tendências, o tecnobrega não foi criado para ser uma música tradicional local (GUERREIRO DO AMARAL, 2013: 218). Além disso, aponta, sob um ponto de vista de quem produz e consome o tecnobrega, que o estigma por ser *brega* e a dificuldade em chegar nos

mainstreams culturais pode ser muito melhor traduzido por um preconceito de classe do que pelo som propriamente dito.

O autor faz uma análise, ainda, do contexto local ao qual o tecnobrega está inserido, relacionando-o então, às dinâmicas urbanísticas na cidade de Belém do Pará, na qual são percebidas mais relações ambíguas.

Com relação a essa cidade, embora a concepção de divisão entre centro e periferia esteja presente, ela não é suficiente para explicar a complexidade das dinâmicas que ocorrem sobretudo em bairros periféricos mais antigos, como o Jurunas, que concentra grande heterogeneidade de classes sociais que parecem coexistir, de infraestrutura e de estratégias para lidar com as desigualdades.

Coloca que, dentro das periferias, originam-se territórios menores e mais homogêneos nos quais circulam pessoas que não necessariamente se conhecem, mas que se reconhecem enquanto portadores de símbolos que remetem a gostos, padrão de consumo, valores etc. Aponta, ainda, para uma proximidade desta lógica com as festas de aparelhagens (GUERREIRO DO AMARAL, 2013: 256).

Nesse contexto, o apreço pelo tecnobrega não fica restrito somente às pessoas mais pobres e menos escolarizadas do bairro. Enfatiza, ainda, que o fato de algumas pessoas preferirem não morar em bairros como esse se dá mais para a manutenção de *status* do que por qualquer outro motivo (Idem: 258-259).

Nesse sentido, defende que não é absurdo considerar que o tecnobrega, bem como os eventos relacionados ao gênero estejam gradativamente descentralizando das periferias, tendo maior aceitação e passando a fazer parte das agendas de shows de importantes casas de show frequentadas por classes sociais às quais o tecnobrega não é dirigido a priori.

Isso se demonstraria, também, com a ascensão de alguns artistas pertencentes à cena tecnobrega aos *mainstreams* culturais, como Gaby Amarantos e Gang do Eletro, além de outros artistas ou projetos que fazem menção ao tecnobrega, como o Terruá Pará, que foi um projeto que realizou shows em São Paulo, com intuito de homenagear a cultura paraense a partir de artistas que tinham a dizer sobre o estado, como Felipe Cordeiro, Luê Soares, Manuel Cordeiro, Dona Onete e também representantes do tecnobrega, como a Gang do Eletro e Gaby Amarantos.

Compreende-se, então, que o cosmopolitismo é capaz de dar respostas ao estigma classista de ser *brega*. Sendo assim, são as inúmeras referências que o tecnobrega carrega que

abre espaço para que pessoas com gostos bastante diversos passem a gostar do tecnobrega também na medida em que reconhecem essas referências (GUERREIRO DO AMARAL 2009: 218-219).

Gaby Amarantos, em entrevista a Paulo Alexandre Sanches, do blog Farofafá, da Carta Capital, menciona que o tecnobrega, quando surgido, era visto como algo absurdo e denunciava que as pessoas marginalizadas que davam vida ao ritmo eram hostilizadas. Mais tarde, no entanto, esse cenário começou a mudar, pois muitos que criticavam gravaram em ritmo tecnobrega e passou a querer também uma fatia do bolo (SANCHES, 2012).

Além disso, parece haver outros fenômenos que demonstrem que o tecnobrega tem atingido outros públicos, como, por exemplo, com o projeto de lei 130/08 que tramitou na Assembleia Legislativa do Estado do Pará em 2011, que declarava o tecnobrega patrimônio imaterial, cultural e artístico do Pará, as aparelhagens de som e seus símbolos.

Na ocasião, após aprovação na Assembleia, o então governador Simão Jatene vetou o projeto por considerar que as aparelhagens e seus símbolos são meios de divulgação e instrumentos técnicos e que, por essa razão, não detêm significação cultural ou artística. Por fim, sugeriu algumas mudanças em seu texto (ORMNEWS, 2011). Se a posição do governador demonstra um juízo de valores pautado sob o ponto de vista da elite do que é ou não cultura, é inquestionável que o tecnobrega, objeto de projeto de lei na Assembleia Legislativa, apesar do estigma, começa a ser observado enquanto uma realidade na vida da população ao invés de ser simplesmente ignorado.

CAPÍTULO 3 – A CENA PAULISTANA

No Brasil, embora ainda não tenham sido feitos trabalhos quantitativos que comprovem o que foi colocado por Peterson & Kern (1996), parece ocorrer algo semelhante quando se analisa a chamada “cena independente paulistana”, que se formou entre 2009 e 2010 na cidade de São Paulo, foi estudada com mais detalhes pelo pesquisador Thiago Galletta em sua dissertação de mestrado defendida 2013 e, a não ser pelo fato de não sofrer estigma por ser *brega*, guarda muitas semelhanças com a cena paraense, sobretudo pelo fato de conseguir existir fora da indústria tradicional.

Em primeiro lugar, é válido destacar que é a esta cena que estão encorporados os membros da cena paraense que têm conseguido alcançar algum prestígio em esfera nacional, os já mencionados Gang do Eletro e Gaby Amarantos.

Como características dessa cena, conhecida como independente ou alternativa, está o trabalho desvinculado de grandes gravadoras da indústria fonográfica, o uso da internet como mídia fundamental para promoção e divulgação das suas músicas, o pertencimento majoritário dos artistas às classes altas e médias e o público segmentado, normalmente pertencente às mesmas classes dos artistas, com tamanho suficiente que permite que os artistas vivam da música, sem ter a necessidade de chegar ao mainstream.

Galletta (2013) levanta questões acerca da produção independente e da disputa pelo termo, que pode significar uma forma de viabilizar produção fora das grandes gravadoras, as *majors*, e/ou uma forma de resistência política e estética. Coloca que, no Brasil, a popularização do termo associado à música se deu no fim da década de 1970, quando havia gravadoras com diferentes graus de (in)dependência em relação *majors*, com as quais passaram a se manter uma relação de complementaridade – o que significava que as gravadoras menores funcionavam como espécies de escolas para as *majors*; assim, na medida em que um artista se destacava, ele migrava da gravadora menor para a maior.

No final dos anos 80 e início dos 90, fortalecem-se movimentações independentes nas grandes cidades e sobretudo em São Paulo, em torno do hip hop, rock e punk, cujos artistas organizaram pequenas gravadoras; seu relativo crescimento deu origem aos primeiros festivais independentes. Foi até a década de 1990, portanto, que as gravadoras menores, as chamadas *indies*, funcionavam como espécies de escolas para as *majors*.

Mundialmente, as pequenas gravadoras “*independents*”, as *indies*, originaram-se nos Estados Unidos na primeira metade do século XX como forma de possibilitar registro e comercialização de gêneros pouco prestigiados pelas grandes empresas. Na Inglaterra, surgem ligadas ao movimento punk, com traços políticos e ideológicos que permeavam o movimento (GALLETTA, 2013: 15-17).

Assim como para o tecnobrega, que é compreendido como uma cena independente a partir da lógica da produção, que não precisa diretamente das grandes gravadoras para existir, é difícil pensar em cena independente paulistana sem pensar sua relação com a internet e com o aumento do acesso à tecnologia como um todo ao longo da última década. Ela, no entanto, não é suficiente para pensar todas as peculiaridades dessa cena (tal como da outra). Por essa razão, Galletta (2013) faz um levantamento dos fatores que levaram à consolidação dessa cena, analisando o histórico musical na cidade de São Paulo, bem como a crise da indústria de discos e como tem se dado o funcionamento dessa indústria com o advento da internet.

Assim como os artistas do Norte, aquilo que alimenta o ciclo dessa cena são os shows. Embora o conteúdo esteja todo disponível na internet em formato mp3 e no Youtube, é necessário que se atue com foco no mundo offline e no circuito de shows, pois só eles são capazes de complementar as facilidades e benefícios possibilitados pela tecnologia.

Inclusive, é importante destacar que a renda obtida da venda de CDs é parte reduzida dos recursos movimentados (questão também colocada com relação ao tecnobrega). Sendo assim, ainda que haja maior rigidez com direitos autorais, são os shows que garantem a existência da cena.

Outra semelhança com o tecnobrega evocada pela leitura do trabalho de Galletta (2013) é a necessidade de desempenho de múltiplas tarefas por parte do artista, as quais estão além da música. O artista é o responsável por desempenhar funções que, na indústria tradicional, eram designadas à gravadora. Assim, ele é vendedor da própria arte e se submete a condições questionáveis de trabalho ao acumular múltiplas jornadas (Idem: 252).

Alguns artistas dessa cena têm transitado entre os círculos do *mainstream*, tais como Criolo, Marcelo Jeceni, Emicida, Gaby Amarantos, e a Banda Uó (que não é citada no trabalho de Galletta), nosso objeto central de pesquisa, mas a maioria se mantém com públicos menores e prefere se manter assim para que consigam ter absoluto controle da própria obra, o que não é possível dentro da indústria tradicional (Idem: 260).

Apesar dessa segmentação, ainda, esses artistas têm conquistado importantes prêmios

da música brasileira (Prêmio Multishow de Música Brasileira; Video Music Brasil – MTV). Além disso, as mídias tradicionais especializadas, dentre as quais se incluem blogs, sites, jornalistas e determinados públicos segmentados, têm se referido à cena como “nova geração” e “novo momento da música brasileira”, ou seja, como “sucessores dos artistas consagrados da MPB”, embora muitos representantes da cena não se sintam confortáveis com a última definição.

A necessidade dos artistas de manter controle pleno sobre sua produção, nem que pra isso precise estar fora da indústria tradicional, em conjunto com seu constante reconhecimento, mais uma vez, denunciam as complexas ambiguidades do mercado que, muitas vezes, não contempla nem que produz uma arte dentro dos padrões hegemônicos em nome do lucro, mas coexiste com outros modos de produção, inclusive, premiando-os.

Nesse sentido, Galletta (2013) afirma que essa cena, sem vínculo com grandes gravadoras, vem conquistando seu espaço, adquirindo importância sociocultural, além de vir contribuindo com inovações estéticas significativas diante do legado e da “tradição musical brasileira”. Destaca ainda o caráter onívoro e eclético dos artistas da cena. Em entrevista concedida ao autor, um dos artistas apontou que a tendência é que se consiga superar definitivamente divisão entre os estilos musicais. Isso significa, portanto, que vertentes ou estilos musicais específicos em suas formas mais clássicas, como o rock, rap, reggae, tecnobrega e outros, embora sejam parte importante da cena independente nacional, tendem a se destacar menos na cena paulistana do que quando são trazidas várias referências (Idem:119).

Ora, a perspectiva de fazer uso de muitas referências se demonstra também em culturas de produção fonográfica independente fora do eixo RJ/SP e voltadas para públicos mais massivos em suas localidades, tais como o funk carioca, o arrocha da Bahia e o tecnobrega paraense, ainda que seja possível identificá-los enquanto pertencentes a um gênero. Entretanto, o próprio autor afirma que esses gêneros não são interpretados como um “novo momento da música brasileira”, que impulsiona inovação e renovação na música nacional. Ainda afirma que esses ritmos tendem a ter menos prestígio entre o público “interessado em pesquisar novidades musicais” da cena independente paulistana (Idem: 287).

Faço uma ressalva, aqui, à terminologia utilizada por Galletta (2013) quando se refere aos diferentes públicos que consomem música, os quais são nomeados de “público passivo”, que seria aquele que não busca e não pesquisa novidades musicais, e espera que a música

chegue até ele, e “público interessado”, que procuraria conhecer novos artistas em diferentes fontes e conversaria sobre música a fim de obter boas dicas.

Ainda que se trate de um vocabulário nativo (em relação à cena paulistana), utilizada com base em entrevistas de artistas atuantes da cena independente paulistana, e que o autor deixe isso claro, fica implícita uma noção não problematizada que muito se atrela, novamente, à ideia de que só algumas pessoas são capazes de produzir e ter acesso à “verdadeira” cultura, como se houvesse uma cultura “verdadeira”. Essa terminologia se mantém ao longo do trabalho como se as pessoas que não têm acesso à internet ou que não consomem o que é produzido por artistas mais intelectualizados não buscassem informações e novidades acerca dos gêneros que elas apreciam e que podem ter menos prestígio.

A própria existência pirataria ajuda a desmistificar isso. Com relação ao tecnobrega, por exemplo, os CDs e DVDs são vendidos nos camelôs não só porque as músicas chegaram até as pessoas, mas porque elas querem estar atentas às novidades da cena. O mesmo se dá com relação aos sites de compartilhamento de mídia que guardam grande acervo tecnobrega, e onde é possível observar que os artistas dessa cena têm muitos acessos e que esses acessos têm aumento na medida em que mais pessoas têm acesso à rede.

De volta à contribuição à música brasileira, determinado artista pode até surgir com base em determinado estilo musical, mas, para que ele seja reconhecido, é importante que utilize várias referências diferentes, tal como é o exemplo do Criolo e do Emicida, rappers que trabalham com elementos do samba, do afro-beat, do samba-rock e do reggae (Idem:120). Para colocar outros exemplos, Galletta (2013) organiza um quadro aproximado de bandas, artistas e produtores musicais associados à nova cena paulistana e ao “novo momento da música brasileira”. Nesse quadro, é notável que a grande maioria ou é nativa da cidade ou do estado de São Paulo, ou migrante que vive há algum tempo na capital, seja por conta da música ou não. Há, no entanto, outras três colunas que destacam artistas que pertencem à cena e, portanto, fazem shows e circulam por São Paulo, mas continuam residindo em seus locais de origem. (Idem: 172)

Dentre esses, estão Gaby Amarantos e Gang do Eletro, ambos paraenses e pertencentes à cena tecnobrega de Belém, a qual ainda é estigmatizada pelas elites por ser *brega*, mercadológica e periférica. Galletta (2013) coloca, em nota de rodapé, que a razão para estarem incluídos na cena independente paulistana é o fato de produzirem um tecnobrega mais sofisticado. Estilos como funk e o tecnobrega estariam, portanto, ligados de maneira indireta a

esse “novo momento da música popular brasileira”, a partir de alguns artistas que não fazem o mesmo trabalho dos que estão inseridos somente na cena original; esses, ao contrário, fazem uso de diferentes referências e reapropriações do gênero original.

Nota-se também, a partir das análises, que a cena independente paulistana, assim como o tecnobrega sob o ponto de vista nativo evidenciado por Guerreiro do Amaral (2009), possui um caráter cosmopolita na medida em que trabalha com referências musicais de várias partes do mundo, assim como ambos possuiriam orientações apoiadas tanto no tradicional quanto no moderno. Nesse sentido, é interessante questionar por quais razões o tecnobrega enquanto cena, sem considerar somente os artistas representantes do gênero na cena independente paulistana, não é compreendida enquanto um “novo momento da música brasileira”. Faremos isso no capítulo seguinte.

Aqui, as reflexões de Peterson & Kern (2006) nos auxiliam mais uma vez na compreensão desses paradigmas e mostram que, embora as elites culturais estejam mais abertas a consumir tudo o que é produzido na esfera musical, inclusive pelas classes mais baixas, o que permite que alguns artistas se consagrem, esse consumo não se dá indiscriminadamente. Nesse sentido, ainda que menos evidente, é mantido o discurso “cult” e o distanciamento entre as classes.

CAPÍTULO 4 – AS RELAÇÕES ENTRE O TECNOBREGA E O “SER BREGA”

Se de um ponto de vista nativo não há motivos para o tecnobrega não estar nas instâncias tradicionais consagração das elites, procuraremos compreender, nesta sessão, o porquê de isso não ocorrer, tendo como foco a contextualização teórica do primeiro capítulo e compreendendo, então, o tecnobrega sob a ótica da elite.

Guerreiro do Amaral (2009) demonstra que não basta que a produção tecnobrega esteja dentro de padrões estéticos contemporâneos de criação musical, calcados tanto na tradição quanto na modernidade, nem que seu comportamento se dê de forma cosmopolita, o que permite que alguns membros da cena, ainda mais cosmopolitas, tenham algum prestígio fora da cena original. O que justifica o estigma e a não inserção de tal gênero na esfera do “novo momento da música” são questões socioculturais que não necessariamente têm relação com a qualidade do som que é produzido.

Essas questões levantadas, desde as referências utilizadas até o modelo de negócios apontam para um aspecto ambíguo que existe na produção do tecnobrega que, embora resista à indústria tradicional, dependa de referenciais que estão em alta dentro dessa estrutura. Sendo assim, ainda que o tecnobrega resista à ordem da indústria tradicional, ele sucumbe a ela:

“(…) existe na resistência um aspecto de ambiguidade que é central no âmbito da produção do tecnobrega, assentado no fato de esta música ser concebida a partir de referenciais legitimados noutros circuitos de produção, circulação e consumo musicais que não aqueles recolhidos em espaços particulares e destinados a um determinado perfil de consumidor. É o caso da música comercial nas paradas de sucesso das rádios FM servindo como fonte de consulta e inspiração para produtores de estúdios que pretendem lançar novos hits de tecnobrega no mercado informal local. Em termos estratégicos, o sucesso de uma determinada música que sai dos estúdios para ser divulgada por bandas e “aparelhagens” encontra-se parcialmente ligado ao reconhecimento pelo público, na

“batida” do tecnobrega, de sonoridades que estejam na “crista da onda”. Neste sentido, a programação das rádios é um termômetro extremamente válido.” (GUERREIRO DO AMARAL, 2013: 261)

Do ponto de vista de elite que classifica o que é ser brega, como foi colocado na primeira parte desse trabalho, o tecnobrega se encaixaria em muitas categorias e, em outras, estabeleceria relações contraditórias.

Do ponto de vista do de um comportamento massificado de consumo, que visa baratear os custos dos objetos para que se possa produzir mais e mais pessoas possam consumir, os artistas paraenses, diante da falta de investimento das gravadoras que deixa de investir em artistas regionais, percebem a necessidade de passarem a produzir sua própria música, ainda que, para isso, instrumentos acústicos deixem de ter centralidade.

Do ponto de vista da “cópia de um modelo ou estilo”, o tecnobrega basicamente se apropria de músicas que já existem, sobretudo do pop internacional, e cria versões com nova batida e letra. Quando se apropria de referências pop, que poderiam ser consideradas “médias” ou *kitsch*, além de batidas de música eletrônica possibilitadas por modernos softwares baixados da internet, em conjunto com as demais referências regionais que possibilitaram a existência desse ritmo, fica nítido que ícones da cultura popular ganham uma nova roupagem a fim de que sejam promovidos e lançados como tendência.

A intenção de ser lançado como tendência é percebida pelo discurso nativo quando afirma que o tecnobrega nunca teve a intenção de estar restrito ao universo regional, assim como quando é afirmado que o fato de não conseguir chegar aos *mainstreams* culturais se dá muito mais por um preconceito de classe do que por uma questão do som propriamente dito. Aqui, poder-se-ia pensar que há a perspectiva de ser como as elites e obter o prestígio dado a elas.

O “princípio da inadequação” está presente do ponto de vista em que são utilizadas muitas referências juntas sem preocupação com uma harmonização, tal qual era a preocupação dos artistas da Tropicália em combinar elementos *bregas* ou *kitsch* do ritmo com elementos da cultura superior ou com contrapontos de “bom gosto” que harmonizasse com os exageros, como um tom de voz mais suave. No caso do tecnobrega, são combinadas batidas rápidas produzidas em computador, com letras dramáticas ou que fazem menção às festas e com cantos que não necessariamente são afinados em termos de teoria musical.

A colocação de Gaby Amarantos, que aparece em circuitos mais próximos do *mainstream*, como já colocado, sobre todos passarem a querer a “fatia do bolo do tecnobrega”, fazendo uso de suas referências, poderia ser compreendido como parte da tendência das elites de apropriar-se de todos os gêneros musicais onivoramente para produção de suas músicas, como propõe Peterson & Kern (1996). Nesse sentido, assim como os artistas bregas não se tornam artistas das elites por utilizarem suas referências, os artistas das elites não se tornam bregas quando utilizam as referências deles. Tratam-se, portanto, de gêneros distintos os quais não podem ter como referência o mesmo padrão estético a fim de que não haja esse tipo de confusão.

Como as emissões de juízo de valor ainda estão pautadas sob as regras das elites, no entanto, o tecnobrega segue em desvantagem na medida em que não consegue ter visibilidade fora de suas localidades, a não ser quando consente estar mais parecido com a estética hegemônica.

Observando as performances e trajetórias tanto de Gaby Amarantos quanto da Gang do Eletro, através também de seus videocliques, figurinos e escolha de repertório musical, fica evidente que esses artistas ressaltam elementos do regionalismo paraense que ficam mais diluídos no tecnobrega comum. Gaby, por exemplo, é sempre vista utilizando adornos de penas em seu cabelo e acessórios com sementes; na principal foto do primeiro álbum da Gang do Eletro, também, eles aparecem com pinturas *neon* no corpo que lembram pinturas indígenas.

Além disso, os discos de Gaby passam por ritmos que não somente o tecnobrega, tendo faixas muito mais próximas da guitarrada e da lambada. Com relação ao álbum *Treme* (2002), ela, em entrevista a Marília Gabriela, menciona que seu álbum não é somente de tecnobrega, mas de muitos ritmos que são típicos da Amazônia e que tem o intuito de divulgá-los, trabalhando como “porta-voz” dos ritmos amazonenses e, sobretudo, do tecnobrega (SBT Online, 2012: 2:36).

Em uma das suas músicas, sobre a aparelhagem Tupinambá, é possível notar a exaltação ao índio, o que não é tão comum entre os artistas da cena:

E faz o T, faz o T, faz o T

Faz o T, faz o T que eu quero ver

Faz o T, faz o T, solta o batidão

Eu já tô sentindo, tá chegando a hora
Novo combate tá pra começar
Índio pequeno prepara sua flecha
Grande guerreiro vai se transformar

Tribo em festa invade a floresta
Cara pintada, com flecha e cocar
Todos a postos aguardam seu líder
Nave sonora vai nos comandar
Cacique dá grito de guerra a ecoar

E faz o T, faz o T
Esse cacique é fantástico, a galera consagrou
T, faz o T, T
Tribo tá chegando do Pará, essa batida é muito show
Faz o T
Esse cacique é fantástico, a galera consagrou
E faz o T, faz o T, T
Vem lá do Pará, solta a batida que é show

Agora o guerreiro já está no comando
É imponente com o seu cocar
Força é tão grande que até a terra treme
Não tem quem enfrente o Tupinambá

Tribo em festa invade a floresta
Cara pintada, com flecha e cocar
Todos a postos aguardam seu líder
Nave sonora vai nos comandar
Cacique dá grito de guerra a ecoar

E faz o T, faz o T, T
Cacique é fantástico, a galera consagrou
E faz o T, faz o T, T
Tribo tá chegando do Pará, solta a batida que é show
Faz o T
Esse cacique é fantástico, a galera consagrou
E faz o T, faz o T
Vem lá do Pará, solta a batida que é show

Outra questão comum é que ambos, com o tempo, deixaram de fazer versões. Gaby, em entrevista ao Farofafá (2012), que ganhou visibilidade também por conta da música “Hoje eu tô solteira”, versão de “*Single Ladies*” da cantora americana Beyoncé, quando ficou conhecida como “Beyoncé do Pará”, relata que fazia versões, mas que não está mais de acordo e que deixou de fazer. Em entrevista a Guerreiro do Amaral (2009), também, menciona o problema relacionado aos direitos autorais, pois, na medida em que uma música faz muito sucesso, o artista não pode reivindicá-la enquanto sua propriedade porque acaba virando de todo mundo (GUERREIRO DO AMARAL, 2009: 188).

O que ocorre é que o par legalidade *versus* ilegalidade no âmbito da produção musical ganha contornos práticos com a proximidade com o *mainstream*. Algumas faixas que entrariam em um de seus DVDs, por exemplo, não puderam entrar por se tratarem de versões não autorizadas. (SANCHES, 2012)

Acerca disso, houve um problema que revoltou a cena paraense por volta de 2009. Na ocasião, uma banda baiana denominada Banda Djavú, fez muito sucesso em várias regiões do país com músicas que pertenciam, originalmente, à Banda Ravelly, uma banda de tecnobrega de muito sucesso Belém do Pará que tinha como líder, Vanda Ravelly, uma das principais personalidades do gênero até os dias de hoje. Sem os devidos créditos atribuídos, os envolvidos na cena paraense sabiam que as músicas não pertenciam à Djavú e conseguiram ter espaço em programas de TV para denunciá-los. (SANCHES, 2012)

A Gang do Eletro, também, possui faixas em seus dois álbuns que se parecem muito mais lambadas e guitarradas do que tecnobrega, como a música “Dançando no Salão”, do álbum de 2013, que tem participação de Felipe Cordeiro, membro da cena independente paulistana e “Declaração do Amor”, do álbum de 2015.

Sobre estar distante das manifestações “modernas” ou “tradicionais” para que um gênero seja considerado brega, de acordo com Araújo (2005), o tecnobrega se encaixa muito bem nas duas categorias na medida em que consegue trabalhar com inúmeras referências. No entanto, ressalta seus aspectos “tradicionais” de uma cultura local para que consiga obter algum prestígio fora das localidades.

Sobre José (2002) considerar alienada uma produção que não é feita por quem irá consumi-la, o tecnobrega não se encaixaria nesse paradigma e poderia, portanto, ser considerado enquanto “cultura popular”.

Para nós, no entanto, o tecnobrega já é considerado cultura popular na medida em que tem importância na vida de tantas pessoas. É considerado, também, um dos gêneros da música popular brasileira que, neste trabalho, não diz respeito somente a alguns artistas consagrados pelas elites.

Todas essas situações demonstram que, ainda que a cena paraense resista a um padrão hegemônico de produção e distribuição dos bens culturais e que se utilize de um padrão estético em que dentro da cena ser brega não é sinônimo de ser *cafona*, ainda existe uma estrutura maior para a qual é necessário consentir se quiser adentrar, ainda que seja para dar visibilidade à cena local. Nesse sentido, o tecnobrega em seus moldes tradicionais não consegue ter prestígio entre as elites por um notável preconceito de classe, mas também por se utilizar de um padrão estético distinto do das elites. Ressaltamos, então, a importância de romper com um padrão único de análise que orienta padrões de consagração a nível nacional que não abre espaços para as heterogeneidades.

CAPÍTULO 5 – A BANDA UÓ: O TECNOBREGA BREGA X O TECNOBREGA CULT

Inserida na cena independente paulistana e atuando de acordo com a perspectiva de apropriação onívora sugerida por Peterson & Kern (2006), a Banda Uó é um exemplo de banda que, sem estar adentrado originalmente em uma cena periférica, apropriou-se de um gênero dessa natureza e conseguiu atribuir a ele um caráter “*cult*”.

Formada por Candy Mel (Mel Gonçalves), Davi Sabbag e Mateus Carrilho em 2010, os componentes da Banda Uó se conheceram em casas noturnas do circuito alternativo de Goiânia, onde os ritmos mais comuns são o rock, o *indie* rock e a música eletrônica, e onde artistas da cena independente paulistana são conhecidos. Dentro desse mesmo universo, Sabbag e Carrilho organizavam e discotecavam em várias festas, dentre as elas a Festa Uó, que tinha a proposta de tocar músicas consideradas *bregas*, inclusive o tecnobrega paraense. Para divulgar essa festa, surgiu a ideia de criar uma banda fictícia e produzir um videoclipe em ritmo tecnobrega, que começava a aparecer com mais força fora do Pará. Disso surgiu o primeiro *hit*, “Não Quero Saber”, versão da música “*Teenage Dream*”, de Katy Perry.

Sabbag, em entrevista ao portal online da Revista Época, menciona que as pessoas reclamaram da escolha do repertório no começo, mas que, ao final, as mesmas dançavam e se divertiam muito. Prova disso foi o sucesso que fez o videoclipe, que tinha qualidade técnica visual muito superior do que os que vinham sendo produzidos na época. Em continuidade a esse projeto, produziram mais uma música e mais um videoclipe, dessa vez a versão de “*I Whip My Hair*” de Willow Smith, intitulada “Shake de Amor”, que conta de maneira escrachada a história do envolvimento da apresentadora brasileira Luciana Gimenez com o líder da banda *Rolling Stones*, Mick Jagger (SHIRAI, 2011).

Perceberam que a brincadeira poderia se transformar em algo mais sério quando o influente DJ Diplo, conhecido também por ter levado o funk carioca para o exterior, compartilhou o link de “Shake de Amor” em sua conta no Twitter.

Após isso, vieram outras quatro versões que deu origem ao primeiro EP “Me Emoldurei de Presente Pra te Ter”: “Louca Paixão”, versão de “*S&M*” da cantora

estadunidense Rihanna; “Foi você quem trouxe”, versão de “*I Wanna Know What Love Is*” regravada por Mariah Carey; “Rosa”, versão de “*Last Nite*” da banda de *indie* rock também estadunidense The Strokes; e “O Gosto Amargo do Perfume”, versão de “*Something Good Can Work*”, da banda de *indie* rock irlandesa Two Door Cinema Club, todas em ritmo tecnobrega.

O sucesso do lançamento do EP permitiu que o grupo iniciasse sua agenda de shows dentro e fora de Goiânia. Com “Shake de Amor”, a Banda Uó também foi premiada com o troféu de melhor videoclipe de 2011 no VMB (Video Music Brasil – MTV), que é um importante prêmio nacional. O intervalo de tempo entre surgimento da banda, a necessidade de produzir músicas novas e o prêmio que veio logo em seguida foi muito rápido, bem como migração para São Paulo e a produção e lançamento do primeiro disco, “Motel”, lançado em setembro de 2012.

Com relação à trajetória individual de cada membro, pode-se afirmar que ela é distinta da maioria dos artistas da cena paraense, principalmente pelo capital cultural. Sabbag cursou Composição na Universidade Federal de Goiás e iniciou seus estudos em música clássica aos 8 anos de idade e, antes da Banda Uó, já fazia alguns trabalhos com produção musical e cantava em cerimônias e festas de casamento. Carrilho é de família de fazendeiros de Goianésia, cursou Publicidade e Propaganda na PUC-Goiás e chegou a trabalhar com produção audiovisual. Mel Gonçalves foi a que teve infância mais difícil, mas conseguiu superar as dificuldades e estava prestes a ingressar na faculdade de Moda pouco antes do sucesso da banda.

Ainda que Carrilho e Mel também tenham tido experiência com música cantando na igreja durante a infância e adolescência, o que permite que os três estejam à frente dos vocais, a trajetória de cada um diz muito acerca da organização do trabalho dentro da banda. Sendo assim, Sabbag fica à frente da produção musical, Carrilho cuida da produção de vídeo e Mel tem a função de estilista, sugerindo as roupas que cada um deve usar nos shows. Apesar da divisão, é importante destacar que um circula e ajuda na área de atuação do outro e que os três têm responsabilidade igual com relação à composição das letras.

Essas, por sua vez, possuem características diferenciadas do tecnobrega tradicional, na medida em que existe um exercício consciente do ser *brega*, a começar pelo nome da banda: a expressão “uó”, em linguagem coloquial, pode ser compreendida como “coisa ruim”. O nome da banda por trás do nome da festa tem o intuito de dialogar com referências musicais e

visuais consideradas ruins. Em um primeiro momento, a referência principal foi o tecnobrega; com o lançamento do primeiro álbum, no entanto, vieram o sertanejo, o axé, o reggaeton e outros estilos.

É interessante destacar, com relação a essa “consciência do brega”, que, para a cena paraense, o tecnobrega, apesar do nome, não é considerado brega ou cafona, como colocam os membros da Gang do Eletro em entrevista ao blog Solta o Som, de Pedro Tinoco (TINOCO, 2013) e como muito bem coloca Guerreiro do Amaral (2009) em sua já amplamente citada tese de doutorado.

As referências visuais “ruins” da Banda Uó se evidenciam em seus videoclipes que contam com locações como camelôs e locais com parede descascada (Não Quero Saber), ferro velho (Shake de Amor), academia de ginástica degradada (Faz Uó), tudo isso em contrapondo às filmagens em alta definição; e também nas roupas que exibem nos videoclipes, nos shows e aparições em programas televisivos, que contrapõem o excesso de cor, estampas e texturas característicos ao brega com elementos “fashionistas” que garantem um visual que não seja exagerado.

Embora algumas letras trabalhem com a temática amorosa e com o sofrimento – vale destacar que, assim como no tecnobrega, a Banda Uó também utiliza outros temas – isso é feito de maneira debochada que não condiz com o sentimento de pessoas que sofreram com desilusões amorosas, o qual foi muito bem cantado tanto pelos artistas bregas da década de 1970, quanto pelos contemporâneos do tecnobrega.

Um documentário sobre música brega produzido em 2011 traz vários relatos de artistas que fizeram sucesso na década de 1970 e 1980 e de pessoas que apreciam essas músicas. Em um dos depoimentos (RIEPIER, 2012, 19:45), uma moça enfatiza que as músicas cantadas pelos cantores bregas relatam muito do que muitas pessoas viveram, por isso há tanta identificação com o sofrimento e com o “fundo do poço”. Em seguida, Amado Batista afirma que quanto mais triste o artista estiver para compor a música, melhor ela será, que não existe música que tenha feito muito sucesso que não retrate uma verdade, e que o romantismo faz parte da vida das pessoas, independentemente de raça ou classe social.

Em contraponto a isso, o deboche da Uó fica evidente em músicas como “O Gosto Amargo do Perfume”, versão de “*Something Good Can Work*”, da banda Two Door Cinema Club:

Hoje de manhã quando acordei
Senti a falta sua ao meu lado sobre o cobertor
Esperei sentado a noite toda
Por que me castigas todo dia com esse falso amor

O gosto amargo do perfume dele
Quando beijo seu pescoço
Já não sai de mim
Onde quer que eu for

Eu vou pra aparelhagem
Te tirar da sacanagem
Nisso tudo eu quero por um fim
Não aguento essa dor

Pro eletrobrega te levei
Fui eu que te joguei nas garras desse mundo sem pudor
Vi você dançando com o DJ
Naquela espaçonave que era cheia de computador

Eu digo que acabou
Chegando em casa
Te arranco o couro com um pedaço de bambu
Diz que tu não me trai

Já não aguento mais
Eu te digo sua piranha
Sem vergonha vai tomar no cu
Eu sei que você vai

A música em questão trabalha o tema da traição, muito comum no brega de um modo geral. Contudo, além da referência à banda *indie* Two Door Cinema Club, parece haver outra referência a uma música, um tecnobrega efetivamente. Mateus Carrilho, explicando a origem da Banda Uó em entrevista à Amazon Sat (2012), comenta que, além do DJ Cremoso, DJ paraense dava roupagem tecnobrega a músicas de rocks clássicos, rocks alternativos (*indie* rock) e pop, havia uma banda de tecnobrega que estava em evidência em Goiânia, a já mencionada Banda Djavú, que, entre 2009 e 2011 fez sucesso em grande parte do Brasil,

inclusive no estado de São Paulo – sem agradar a crítica especializada em música.

A música que fez sucesso nacionalmente com a interpretação da Banda Djavu, mas que originalmente pertence à Banda Ravelly, é a “Rubi”. Em dueto, a música relata a separação de um casal em decorrência da traição por parte da mulher com um famoso DJ de aparelhagem:

Rubi, nave do som
Faz a pedra, vem pra cá
Rubi, nave do som
Faz a pedra, vem pra cá

Chega de pedir mais uma chance
Procure outro lance não preciso de você
Naquele instante, delirante, apaixonante
Decolei naquela nave e decidi não mais querer você

Meu bem, eu tava certo em duvidar
Suas saidinhas com DJ Gilmar
E você toda safadinha se fingindo de mocinha
Com o DJ, considerado a detonar
Eu juro você vai pagar

Eu vou botar
Eu vou botar a Paula para remexer
A pedra do mundo vai fazer
Eu vou botar
Eu vou botar a Paula para remexer
A pedra do mundo vai fazer

Faço o que quiser
Eu sou donzela, sou mulher
DJ Asahiagi faz uma onda diferente
E DJ Júnior Moreno me estremece com pegada envolvente.

Meu bem, eu tava certo em duvidar
Suas saidinhas com DJ Gilmar
E você toda safadinha se fingindo de mocinha
Com o DJ, considerado a detonar

Eu juro você vai pagar

Eu vou botar

Eu vou botar a Paula para remexer

A pedra do mundo vai fazer

Eu vou botar

Eu vou botar a Paula para remexer

A pedra do mundo vai fazer

Guerreiro do Amaral (2009: 151) coloca que, em Belém, as aparelhagens são como times de futebol, por isso elas são sempre citadas nas músicas e têm tanta importância. “O Poderoso Rubi”, ou só “Rubi” é a aparelhagem mais famosa de Belém do Pará e, portanto, é mencionada em muitas músicas. Outros nomes dessa aparelhagem são “Espaçonave do Som” ou “Portal Intergaláctico” por conta do formato de nave que o conjunto dos equipamentos forma. O termo “fazer a pedra”, por sua vez, diz respeito ao símbolo do Rubi sinalizado com as mãos. Cada aparelhagem tem um símbolo.

Como a primeira canção mencionada, da Banda Uó, parece ser inspirada pela segunda, da Banda Ravelly, ambas tratam da temática da traição, do “assanhamento” da mulher, da punição que a mulher sofrerá por ter traído e da festa de aparelhagem. É nítido, contudo, o deboche feito pela Uó em trechos como “Fui eu que te joguei nas garras desse mundo sem pudor”, que trata universo do tecnobrega e as festas de aparelhagem como um “mundo sem pudor”. Além disso, coloca de forma explícita e com palavrões que a mulher apanhará com um “pedaço de bambu” e que, por fim, ele a mandará “tomar no cu”, ainda que ele saiba que ela possa gostar da ideia por se tratar de uma mulher libidinosa.

Ainda que os mesmos elementos sejam desenvolvidos na música da Ravelly, e que se deem também de forma exagerada e explícita, não constam grandes excessos e ironias como na versão da Banda Uó. Contudo, vale destacar que, nesse caso, as festas de aparelhagem não só não são tratadas como “um mundo sem pudor”, como são o tempo todo exaltadas, assim como os DJs que pertencem a elas. Isso fica claro em trechos como “Naquele instante, delirante, apaixonante, decolei naquela nave e decidi não mais querer você”. Ora, a festa de aparelhagem se trata de algo tão maravilhoso que a mulher não precisa do companheiro, só precisa estar na festa e com os envolvidos com ela. A própria pessoa traída se refere ao “DJ Gilmar”, que, de fato existe e é um DJ importante na cena paraense e proprietário da

aparelhagem Rubi, como o DJ que “detona”, ou seja, faz um bom trabalho como DJ de aparelhagem.

Outra música da Banda Uó que tem o tecnobrega como base para a batida é “Rosa”, versão de “*Last Nite*” da banda de *indie* rock americana The Strokes. Acerca dessa canção, parece não haver relação com alguma letra do tecnobrega propriamente dito, como no caso anterior, mas sim com a música “Eu vou tirar você desse lugar”, do também goiano Odair José, que menciona o universo da prostituição que é comum à temática brega de um modo geral e fez sucesso nos anos 70 e foi regravada no início dos anos 2000 pela banda alternativa brasileira Los Hermanos.

A versão da Banda Uó aparece, novamente, de forma debochada:

Rosa,
Meu céu,
Eu vou te levar desse lugar,
Te tirar desse bordel,
Você vai ser feliz comigo.

Eu sei,
Que não é fácil assim,
Mas comigo vai ser real,
Ah vou te roubar pra mim,
Você vai ser só minha mulher.

Mas pra que eu saia desse mundo, eu não vou assim,
Baby, vai ter que me conquistar
Pra as estrelas me levar,
E tem que encher meu cofre.

Quero ser seu cafetão, e ela já tem.
Quero dar jóia de prata, e ela já tem.
Procurei um robe preto mas ela já tem,
Mas eu sei que é o meu amor que ela não tem.

Rosa,
Meu céu,
Eu vou te levar desse lugar,
Te tirar desse bordel,

Você vai ser feliz comigo.

Eu sei,
Que não é fácil assim,
Mas comigo vai ser real,
Ah vou te roubar pra mim,
Você vai ser só minha mulher.

Se você procura mulher, você tem,
Até filho com vizinha você tem.
Em Belém do Pará você é alguém,
Mas o Del Rey pra me levar, você não tem.

Rosa,
Meu céu,
Eu vou te levar desse lugar,
Te tirar desse bordel,
Você vai ser feliz comigo.

Eu sei,
Que não é fácil assim,
Mas comigo vai ser real,
Ah vou te roubar pra mim,
Você vai ser só minha Rosa.

Para que se possa fazer a comparação, coloco, também, a letra de Odair José:

Olha, a primeira vez que eu estive aqui
Foi só pra me distrair
Eu vim em busca do amor

Olha, foi então que eu lhe conheci
Naquela noite fria
Em seus braços, meus problemas esqueci

Olha, a segunda vez que eu estive aqui
Já não foi pra distrair
Eu senti saudades de você

Olha, eu precisei do seu carinho
Pois eu me sentia tão sozinho
E já não podia mais lhe esquecer

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar

Eu sei que você tem medo de não dar certo
Pensa que o passado vai estar sempre perto
E que um dia eu posso me arrepender

Eu quero que você não pense em nada triste
Pois quando o amor existe
Não existe tempo pra sofrer

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar

Como já colocado, ambas as músicas tratam do mesmo tema. Na primeira, no entanto, é cantado de forma debochada o desejo do homem de que a mulher vá ficar com ele, como se nota em “Ah, vou te roubar pra mim, você vai ser só minha mulher”, que soa mais agressivo do que os versos “Eu vou levar você pra ficar comigo e não me interessa o que os outros vão pensar, de Odair José, embora o conteúdo semântico seja muito parecido.

Além disso, a resistência da mulher submetida à prostituição em deixar o bordel e ficar com o homem também é apresentada de maneiras diferentes. Na música de José, a resistência se dá pelo medo de que as pessoas de fora da relação, bem como o próprio companheiro,

lembrem-se o tempo todo do passado da prostituição, o que é considerado triste. Na versão da Uó, a não aceitação imediata da proposta em “sair do bordel” se dá por razões mais interesseiras de natureza monetária. Assim, a mulher afirma que só deixará o prostíbulo se o companheiro garantir conforto e riqueza para ela, o que parece não ser possível em seu ponto de vista, pois ele até pode ser importante em Belém do Pará, que parece ser mencionado para se referir ironicamente a um lugar exótico e menos importante, mas tem filhos e não tem carro, nem mesmo um de modelo mais antigo, como o DelRey.

Concluídas essas as comparações, reafirmo que não são todas as músicas da Banda Uó que consistem em versões de outras músicas que já existiam anteriormente. Nesse sentido, as canções supracitadas se tratam de versões duplas, nas quais são utilizadas tanto uma música como base melódica, quanto outra para o conteúdo da letra.

A música “Faz Uó”, por exemplo, do álbum “Motel”, é uma que contém a batida tecnobrega, mas não se trata de versão.

Banda Uó!

Hoje eu acordei danado

com fogo no rabo

Eu quero me acabar, me acabar

Vou pra Banda Uó

ao som do brega,

eu quero ver o

DJ tocar, DJ tocar

A garota já botou sainha,

na barraca tomou tacacá,

uh ah ah

Já me preparei pra noite toda

Agora é hora eu vou atacar,

Vou atacar

Eu cansei

De ficar aqui sentada esperando você

Eu cansei

Tô louca por um macho, quero aprender

Vem menina, entra na roda
Aprende que isso tá virando moda
Ai, garoto eu to com medo
Vou aprender contigo mas isso vai ser segredo

Agora todos faz uó, faz uó, faz uó,
Agora todos faz uó, faz uó, faz uó
Agora todos faz uó, faz uó, faz uó
Agora todos faz uó, faz uó oh oh

Todos faz uó, faz uó, faz uó,
Agora todos faz uó, faz uó, faz uó
Agora todos faz uó, faz uó, faz uó
Agora todos faz uó, faz uó oh oh

A garota já botou sainha,
na barraca tomou tacacá,
uh ah ah

Já me preparei pra noite toda
Agora é hora eu vou atacar,
vou atacar

Eu cansei
De ficar aqui sentada esperando você
Eu cansei
Tô louca por um macho, quero aprender

Vem menina, entra na roda
Aprende que isso tá virando moda
Ai, garoto eu to com medo
Vou aprender contigo mas isso vai ser segredo

Agora todos faz uó, faz uó, faz uó,
Agora todos faz uó, faz uó, faz uó
Agora todos faz uó, faz uó, faz uó
Agora todos faz uó, faz uó oh oh

Os moleque maloqueiro, que faz uó

Os ratos de bueiro, que faz uó
E até os metaleiros, que faz uó
E Dom Pedro I, faz uó oh oh

A priminha gostosinha, que faz uó
O pedreiro lá da esquina, que faz uó
A tia da cantina, que faz uó
A Joelma e o Chimbinha, faz uó oh oh

Na música em questão, são feitas várias referências comuns à cena paraense e a Belém do Pará. Dentre as citações regionais, pode-se mencionar a “barraca da tacacá”, que é um prato típico do Pará; além disso, o termo “fazer uó” diz respeito a um símbolo (o qual fica mais nítido no videoclipe da música), equivalente aos das aparelhagens.

O deboche da música aparece na primeira estrofe em que o indivíduo acorda “danado com fogo no rabo”, demonstra-se em “tô louca por um macho”, muito provavelmente ser comum no tecnobrega letras femininas que mencionam a paixão por DJs, e também quando faz referência às pessoas que “fazem uó”.

A fim de que se possa estabelecer uma diferença com a linguagem debochada, proponho a análise de uma música da cena paraense que faz menção ao símbolo da aparelhagem.

Vem meu amor entre no clima e comece a dançar
Curtindo o som que contagia o estado do pará
Bate forte em você, faz você delirar
É o portal intergalático que vai te encantar

Vou dançar e agitar curtindo o portal
Com os DJs mandando o som, levantando o astral
A Espaçonave do Som é a maior sensação
vem pro rubi fazer a pedra e sentir muita emoção

Faz a pedra,
Faz a pedra do rubi
Faz a pedra,
Faz a pedra do rubi
Faz a pedra,

Que o portal já vai se abrir

A música em questão é a “Faz a Pedra do Rubi” da banda de Belém do Pará AR-15. Vale destacar que “A Espaçonave do Som” é um sinônimo da aparelhagem Rubi em decorrência de sua estrutura ser grande e moderna como a de uma espaçonave que te leva ao futuro. A menção à espaçonave aparece, também, na já citada versão da Banda Uó, “O Gosto Amargo do Perfume”.

Diferentemente de deboche, a letra em questão faz alusões simples aos DJs, bem como à grandiosidade da aparelhagem Rubi e seu poder de entretenimento.

Acerca das demais canções da Uó, elas olham com olhar cômico as referências musicais populares brasileiras, como o sertanejo e o axé, respectivamente através das músicas “Cowboy” e “Búzios do Coração”. O olhar cômico se manifesta também em cenários da sociedade brasileira: “Malandro” faz uma tradução dos campeonatos de som automotivos que são muito comuns no interior do país; “Show da Rita” cita os shows de Rita Cadillac em presídios, como apareceu no filme Carandiru (BABENCO, 2003); “Gringo” trata sobre a vinda de estrangeiros ao Brasil no carnaval, por exemplo, e um imaginário partilhado por muitas pessoas de envolver-se com eles – essa, por sua vez, foi feita em homenagem ao DJ Diplo, que quis encontrá-los em uma vinda ao Brasil.

A análise do primeiro EP em comparação ao primeiro e segundo álbuns permite a constatação do afastamento da banda do tecnobrega em contraponto à busca por outras referências e sonoridades, ainda que também consideradas “ruins” para que seja possível manter o caráter cômico da banda. Enquanto o EP consiste em seis versões em tecnobrega de músicas do universo pop e *indie*, o álbum “Motel” traz referências de tudo aquilo que tiveram contato na infância, como o axé e o sertanejo em conjunto com elementos pop e letras exageradas do universo brega.

No álbum “Veneno” lançado em setembro de 2015, há somente uma música com batida tecnobrega: “Cremosa” faz o relato sobre uma mulher que se sente feia e passa a utilizar um creme milagroso. Outras músicas trabalham com referências mais pop desde os anos 90 até o início dos anos 2000. “Sauna” faz referência a “Ragatanga” do grupo Rouge, que ficou famoso no início dos anos 2000 depois de participação de um *reality show* do SBT, Popstar. Em “Dá1like”, com participação da *rapper* Karol Conká, e um ritmo hip-hop, trata sobre essa geração “prostituta de *likes*” que faz de tudo para obter curtidas nas redes sociais.

Foi do álbum “Veneno”, também, a faixa que apareceu na novela do horário das 19h,

“I love Paraisópolis” da Rede Globo. “Catraca”, que conta com a participação do funkeiro MC Catra, foi o prêmio pela banda ter vencido o *reality show* “Batalha dos Quiosques”, transmitido pelo canal televisivo fechado MTV até fevereiro de 2014. A música trata sobre pessoas que não têm dinheiro para entrar na festa e, por isso, “pulam a catraca”.

A banda também apareceu em diversos programas televisivos, tais como Esquentar!, em março de 2012; Encontro com Fátima Bernardes, em janeiro de 2014 e maio de 2015; fez uma participação no programa Som Brasil, destinado a uma homenagem ao axé, em maio de 2013, todos da Rede Globo. Em abril de 2014, concederam entrevista, também, a Danilo Gentili no programa The Noite do SBT; Apresentaram-se em maio de 2015 no programa Legendários da TV Record, além de muitas outras aparições.

Mateus Carrilho, em entrevista ao ObaOba, fala sobre essas referências combinadas com o deboche, sobretudo do primeiro álbum:

“Tudo surge de forma muito natural, porque são coisas do nosso cotidiano, a banda veio de Goiânia, eu sou de Goianésia, no interior de Goiás. São situações e histórias do cotidiano que a gente acompanhou de perto, que aconteceram com um tio, uma tia, que alguém conta. Esse é o sentido do brega: o exagero. Correr atrás do amor, a prostituta que quer sair do bordel, a amiga que rouba o namorado da outra. São poesias populares ditas de forma bastante explícita. Eu, que sou do interior, tenho muita carga, muita referência. A intenção é sempre divertir, fazer de uma forma debochada, alegre, sexual, sacana.” (OBAOBA, 2014).

Questionado sobre o caráter “cool” do brega, responde:

“Acho que esse é o momento do brega. Principalmente depois da Gaby Amarantos, da Globo incorporar o brega em suas novelas e mostrar que é legal ser brega. Esse é o momento em que as pessoas voltam para o brega e percebem que é legal ser brega. Antigamente, quando se falava em brega, você era criticado e taxado de um monte de coisas. Nós começamos esse trabalho antes desse “boom”. O que a Banda UÓ tenta passar é uma espécie de libertação, sabe? Você pode escutar vários tipos de música, isso não te impede de ser legal. A gente tem versão de Strokes, mas também faz um axé gostoso, entendeu? Um tipo de música você escuta num churrasco, outra na balada, outra deitado na cama. Hoje, a Banda UÓ é brega pela diversão, não pelo estilo. Nós não vamos nos desligar do brega. É o que a gente gosta, de onde a gente veio.” (IDEM)

Acerca do gosto musical de cada um e a mistura de elementos brega, pop e *indie*, também coloca:

“Eu fico feliz da Banda UÓ ter trilhado esse caminho do rock e ter caído nas graças de produtores de festivais indie, mais rock. Porque a gente veio disso – principalmente e o David – e traz bastante carga cultural desse meio. O lado brega vem da época da infância até a adolescência, coisas que a gente escutava em almoços de família, churrasco de colégio. Não rola preconceito. Nos últimos dias eu ando ouvindo muito James Blake, que tocou no Sónar. Mas também escuto muito pop. É essa a mistura. A gente escuta Rihanna... Escuta de tudo. A Mel gosta muito de MPB, ela adora bossa nova, Gal Costa, Maria Bethânia, Chico Buarque. Ela gosta mais disso do que pop. É muito bagunçado. Não dá para definir. (IDEM)

Em um vídeo de dezembro de 2014 produzido pelo Projeto Victrola, em que são entrevistados, Carrilho relata que a experiência com seu pai fazendeiro não fez com que gostasse de sertanejo, e que ele só valorizou esse gênero mais tarde, sobretudo os artistas de raiz como Tonico e Tinoco e Milionário e José Rico. Davi Sabbag, em complemento à fala do colega, conta que sempre gostou de sertanejo, mas “nada de ter no Ipod”. Mel, ao contrário, coloca que gosta de sertanejo e ouve frequentemente Paula Fernandes, Christian e Ralf e Chitãozinho e Xororó em seu Ipod. Carrilho volta a mencionar que, quando pôde optar por estar ou não em ambientes de música sertaneja, escolheu circular em outras cenas que apreciam outros tipos de música (VICTROLA, 2014).

Depois de algum tempo tentando entrar em contato com a Banda Uó, sem sucesso, através do e-mail de contato da banda, enviei mensagens mencionando meu interesse em realizar uma entrevista voltada à pesquisa acadêmica em outros canais de comunicação, como Instagram e Snapchat. Carrilho respondeu meu recado no Snapchat e, ainda que não tenha conseguido uma entrevista pessoalmente, consegui realizar algumas perguntas por escrito.

Segue a entrevista:

F: Como vocês veem a evolução da carreira? Como era a Banda Uó da época de "Não quero saber" e a de agora?

MC: A evolução é de melhora. Nós trabalhamos em tudo na banda, na parte administrativa, visual, artística e musical. Nós começamos sem rumo, não tínhamos ideia do que iria acontecer. Mas nós acreditávamos e quando as coisas começaram a acontecer, nós agarramos e trabalhamos muito. A Banda Uó de agora é mais esperta, destemida e ambiciosa. Quer se posicionar entre os grandes artistas, mesmo sofrendo uma incompreensão, em uma fase que a cultura é tão careta.

F: Qual a importância do humor?

MC: Eu não sei se nós carregamos isso de herança da infância musical que tivemos nos anos 90. Mas o humor foi uma forma bem natural que nós encontramos de não fazer música rimando "dor com amor" como acontece com a maioria que está na TV hoje. É natural, eu componho com facilidade nesse tom de humor, é especial pra mim. Muita gente hoje não compreende, algumas pessoas falam "É UÓ MESMO" no sentindo ruim, ou "CAVALGA EM MIM? QUE LETRA É ESSA?" estão tão acostumadas com a mesmice que quando se deparam com essa maluquice não catalogada da banda, não conseguem compreender, quando na verdade só deveriam despir do seu preconceito e ouvir. O humor é importante, como a sofrência, como a música erudita ou como o pop. As pessoas acham que "música boa" é "música séria". Não gente, música é música, estilos devem ser respeitados porque todos tem sua importância para cada momento e existem músicas boas e ruins dentro de qualquer estilo.

F: A Banda Uó surgiu para divulgar uma festa brega em Goiânia. Por que escolheram o tecnobrega e não outro ritmo considerado brega?

MC: Na época existia um DJ misterioso chamado "DJ cremoso" que pegava várias músicas pop e colocava em ritmo de tecnobrega. Vimos essa ideia como uma ótima oportunidade pra fazer algo novo e chamar atenção, e foi o que aconteceu. Quando nós lançamos nosso primeiro CD, o tecnobrega saiu de evidência e os ritmos se misturaram. Se você escutar "Motel" vai ver essa mistura, em "Veneno" mais ainda.

F: Quais eram as referências na época? Quais bandas de tecnobrega chegaram em Goiânia?

MC: Banda Batidão, Banda Djavu e depois Gang do Eletro que influenciou muito nosso trabalho.

F: Como avaliam o status "cool" que o tecnobrega ganhou sobretudo após a influência de vocês?

MC: Nós nunca fomos 100% tecnobrega raiz. Nós pegávamos a batida (bateria eletrônica) característica do tecnobrega e misturávamos com tudo, até dubstep. Então ficou pop, e automaticamente mais acessível.

F: O álbum "Motel" tem axé, reggaeton, sertanejo e outras referências. "Veneno" traz muito do fim dos anos 90 e início dos 2000. Como foi o processo de trazer outras referências além do tecnobrega? Como a trajetória de cada membro da banda se relaciona com isso?

MC: Todas as outras referências eram maiores que o próprio tecnobrega pra gente. O tecnobrega foi uma batida, uma ótima ideia, uma grande sacada pra dar o pontapé em todo o resto. Nós fazíamos versões em tecnobrega de músicas da Rihanna e da Katy Perry. Sempre estive na nossa alma fazer música pop, a coisa só foi afunilando cada vez mais. E a Banda Uó é isso, essa mistura louca, então não existe regra ou limite criativo, a gente sempre vai adicionar o que der na telha.

F: Como vocês descrevem a experiência de ter uma música em uma novela da Globo?

MC: Incrível, além da música fizemos 3 participações em episódios, recebemos o carinho dos diretores que são fãs da banda e de todo o elenco. É só o começo.

F: Como vocês descrevem o público da banda? Acreditam que houve mudança após a participação na novela?

MC: O público cresceu e vem crescendo. Não mudou, na verdade agregou.

F: Vocês demonstram muita preocupação com a estética, tanto com os cliques (sempre muito elogiados, por sinal) quanto com o figurino. Qual é a importância da imagem? Vocês diriam que conseguem trabalhar com elementos "trash" sem cair no cafona?

MC: A imagem é 80% da banda, nós somos imagem. Somos artistas visuais da era que mais possibilita isso, a digital. O trash é lindo, é rock'n'roll, é fashion e faz parte do humor que nós carregamos. Nós somos tudo, menos cafonas, SORRY! kkkkkkk

Essas declarações apontam para elementos que nos explicam em quais momentos o brega pode se tornar *cult*, a partir de conceitos que já foram trabalhados. São utilizadas referências consideradas degradadas como o próprio tecnobrega e o brega da década de 1970 que são misturados com outros elementos *kitsch* como o pop e outros consagrados como o *indie* rock. Há, ainda a qualidade de definição dos vídeos e as batidas de tecnobrega

consideradas “mais elaboradas” do que as da cena paraense, ainda que, aqui, não se tenha formação musicológica para que se possa fazer as devidas comparações.

A Banda Uó, então, que detém o conhecimento dos signos que estão em jogo entre as elites, consegue equilibrar os elementos “ruins” com os “bons” de maneira cômica de forma com que ela não seja considerada brega, mas “*cult*”. Sendo assim, faz todo sentido que a “incompreensão” mencionada por Mateus Carrilho na entrevista venha de outros públicos que conheceram a Banda Uó em seu “flerte” com o *mainstream*, não de seu público original, que tem um consumo musical onívoro e reconhece suas referências ecléticas desde o *indie* rock e se diverte com até o axé e o grupo Rouge, tendo consciência do que essa mistura significa.

Nesse sentido, ainda, nos termos de José (2002), pode-se entender que a banda, ao tentar adentrar conscientemente em um universo kitschificado a fim de que se torne mais comercial para atingir os *mainstreams* culturais, é confundido com o *brega* e se revolta com isso.

Além disso, de acordo com as ideias trabalhadas por Peterson & Kern (1996), apesar da apropriação onívora de muito do que é produzido nas cenas musicais nacionais e internacionais, é nítido certo distanciamento com relação a algumas cenas e que o consumo dessas não é indiscriminado. O que se pode notar no deboche em que são trabalhadas as temáticas bregas e o cenário tecnobrega e quando mencionam os gêneros musicais mais apreciam e que estão presentes no Ipod de cada um. É como se dissessem que, hoje, apesar do estigma que ainda existe, é possível que o brega e o tecnobrega se transformem em algo “*cult*” e a ideia é exatamente trabalhar com essas contradições. No entanto, todo o trabalho da banda caminha para uma direção que permite que ela não seja confundida com uma banda de tecnobrega da cena original, mantendo um distanciamento entre o tecnobrega “*cult*” e o tecnobrega “brega”.

O gradual afastamento do tecnobrega e a utilização de múltiplas referências “uó” em tom de piada, refletem a necessidade que a banda sente em atingir diferentes pessoas, falando outras línguas. Isso porque, sendo membros de uma cena independente, seu público era muito segmentado, restrito ao universo alternativo e ao LGBT.

Sua relação com o público gay parece ter se dado em consequência ao universo alternativo em que circulavam. Isso porque, de uma maneira geral, festas e shows do circuito alternativo toleram manifestação de afeto entre pessoas do mesmo sexo. Além disso, Carrilho e Sabbag são homossexuais e Mel é transexual, o que faz, talvez, com que a identificação

desse público seja maior.

Em Campinas, por exemplo, a banda já esteve presente em vários momentos, tanto para realizar shows, quanto somente para “discotecar” em festas. As casas noturnas nas quais eles normalmente comparecem são a Club88, o Espaço Mog e a Tetriz (essa já encerrou as atividades e, no mesmo lugar existe uma casa com outro nome). Todas localizadas na região central da cidade.

Embora soubesse que desejava aprofundar os estudos sobre gostos de classe na esfera musical e já pesquisasse sobre música brega por passatempo, eu também circulava nesse universo alternativo e frequentava essas casas noturnas de Campinas. Inclusive, foi através de amigas que frequentam o mesmo tipo de festa em Ribeirão Preto que conheci a Banda Uó. Por essas razões, assisti a alguns shows da banda e presenciei um dos momentos em que eles estiveram na cidade para discotecar. Posteriormente, estive presente nessas casas, em datas em que não havia shows da banda, mas que normalmente tem suas músicas tocadas. Destaco, também, a casa Kitnet, que não comporta um show de maiores proporções, mas sempre tem a Banda Uó nas listas de músicas a serem tocadas.

Todas as quatro casas mencionadas fazem parte de um circuito alternativo de Campinas que, em, alguns dias, tem festas voltadas mais ao rock e, em outros, festas mais voltadas à música pop, as quais normalmente atraem também o público LGBT. São também nessas festas que as músicas da Banda Uó são tocadas. É importante mencionar que, mesmo em festas não tão voltadas ao pop, a demonstração de afeto entre pessoas do mesmo sexo é tolerada.

Com relação aos shows em que estive presente, que se assemelham ao show do DVD da banda, a não ser pela ausência de telões de LED, destaco a vestimenta exagerada dos membros com elementos fashionistas, as coreografias e a interação com o público, que é convidado ao palco para participar de competição de “melhor rebolado” em modelo “twerk”, que concentra movimentos de quadris e agachamentos que ficou famoso entre artistas pop dos Estados Unidos.

Em idas a essas casas em ocasiões que não havia show da Uó, aproveitei momentos em que músicas da banda tocavam para conversar sobre ela com diferentes pessoas, principalmente nos fumódromos, que são áreas externas destinadas a fumantes em que é possível ouvir um pouco do que é tocado internamente. As conversas não tinham uma ordem fixa, até porque não foi elaborado um questionário detalhado e tão conciso, mas as respostas

se aproximaram do que foi respondido na internet.

Na internet, explicava às pessoas que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre a Banda Uó e que gostaria de fazer algumas perguntas básicas sobre a relação delas com a banda. As perguntas foram pensadas no sentido de não direcionar as respostas ao que eu “esperava”, sendo assim, transitavam entre temas mais gerais, por exemplo, como a pessoa conheceu a banda, o que elas procuram ouvindo a Banda Uó, quais eram os tipos de pessoas que ela achava que gostava da banda, e se ela acompanha sua trajetória.

Enfatizo que, ainda que fosse importante lidar com esse tipo de dados de forma quantitativa, a proposta do projeto, bem como o tempo e os recursos disponíveis permitiram somente uma análise qualitativa desses dados. Apesar disso, considero pertinente mencionar que a 14 das 15 pessoas possuem formação universitária.

As perguntas direcionadas aos colegas que curtiram a página da Banda Uó no Facebook foram as seguintes, e nesta ordem: (1) Como e quando conheceu a Banda Uó? (2) O que você busca na audição dela? (3) Que tipo de pessoa você acha que gosta da banda? (4) Você tem acompanhado a trajetória dela?

Das 18 pessoas que entrei em contato no dia 18 de julho de 2015, 15 enviaram resposta, as quais serão transcritas a seguir:

ENTREVISTADO 1

1. conheci a banda uó em 2012 através de uma amiga que me mostrou o videoclip da música "shake de amor".
2. busco músicas agitadas que o ritmo grude na cabeça e faça você querer ouvir repetidamente sem cansar, além de poder ser algo "dançável"
3. acredito que são pessoas mais ou menos do meu "mundo": frequentadores de baladas alternativas/LGBT, de classe média/classe média alta, que gostem de ir para baladas com a proposta de beber muito e dançar muito.
4. faz tempo que não acompanho a trajetória da banda uó, mas sigo todos os integrantes (incluindo o spencer, dj da banda) em redes sociais como instagram e twitter

ENTREVISTADO 2

1. Conheci a banda UO em 2012 por blogs de musica e cultura pop. Eles faziam um pouco de barulho com seus covers divertidos e eu gostava mto da mistura que eles criavam
2. Eu acho que eh uma mescla, eles cantam bem e as letras sao divertidas. E claro, vc ta sempre dançando
3. Gays, basically
4. Sim e olha a coincidencia, eu faço parte do Grupo de amigos do Mateus e da Mel, acho que nos ultimos meses a gente saiu junto umas 4, 5 vezes

ENTREVISTADO 3

1. Conheci através de um amigo do nordeste em uma viagem, em 2011. Ele colocou a "shake de amor" para tocar e amei logo de cara.
2. Além de, obviamente, dançar, as músicas do primeiro EP traziam uma carga "emocional" forte pra mim. Por mais que fosse um eletrobrega zuera, eu gostava de curtir as mágoas de fim de relacionamento ouvindo "o gosto amargo do perfume".
3. Principalmente, público LGBT e mulheres. Pelo menos pelo que acompanhei nos shows que já fui e amigos que são fãs.
4. Agora, nem tanto mais quanto antes. Na época do EP era muito mais fanático e ia a todo show deles em São

Paulo. Mas ainda é uma banda muito querida pra mim.

ENTREVISTADO 4

1. Conheci a Banda Uó no youtube, acredito que há uns 3, 4 anos atrás... Estava vendo vídeos do Bonde do Rolê, e a Banda Uó estava na coluna dos sugeridos, aí cliquei e adorei! haha
2. Gosto muito do ritmo das músicas, do estilo e dos membros do grupo, e as letras são muito divertidas..
3. Acredito que uma pessoa mais "mente aberta" gosta da banda uó. Pelo fato de juntar pop com o brega, com batidas de funk e ritmos de músicas internacionais.
4. Sempre que posso acompanho a trajetória deles e procuro por músicas novas e lançamentos de clipes.

ENTREVISTADO 5

1. Conheci a banda pela internet. Eu lembro que alguém me enviou um que chama bicha velha ou algo assim hahaha amei
2. Eu não busco nada específico.. Apenas me divirto, principalmente com as paródias
3. Acho que nunca pensei no público deles.. Mas se fosse dizer acho que diria que é uma galera mais descolada ahahah tipo os modernets de sp
4. Nunca fui a nenhum show mas acompanho os videocliques pela internet mesmo

ENTREVISTADO 6

1. Eu conheci a Banda Uó pela MTV, não lembro ao certo a música, mais já faz um tempo
2. Eu busco me divertir quando escuto a banda
3. Acho que pessoas que curtem músicas legais, com letras diferentes e interessantes.
4. Eu não acompanho sempre, apenas quando procuro músicas novas.

ENTREVISTADO 7

1. conheci a Banda Uó através de uma página de humor no facebook, eles usaram uma frase de uma das músicas da banda em um meme. Depois disso, pesquisei sobre a banda e conheci a Candy Mel, foi amor a primeira vista. Esse encontro aconteceu em meados de 2012 (se não me falha a memória)
2. Me apaixonei pelo ritmo alegre das músicas e as letras cheias de trocadilhos e frases de efeito que me deixaram pasma
3. Acredito que o público alvo da banda sejam os jovens e principalmente LGBT (digo isso pelos integrantes pertencerem a comunidade), embora as letras não tenham um teor político.
4. graças ao facebook, acompanho a trajetória da banda mas não com frequência, pq me parece q eles estão tomando um rumo bem diferente do início da banda.

ENTREVISTADO 8

1. Conheci assim que eles postaram Shake de Amor no YouTube. Meus amigos começaram a compartilhar, achei legal e comecei a seguir a carreira. Achei que valeria a pena.
2. Eles são meio trash né? Trash de uma maneira boa. Conseguem trazer o brega pro pop, pro comercial, e isso eu acho muito interessante. Foge um pouco do padrão oferecido pela maioria dos artistas que estão em alta atualmente.
3. Tipo de pessoa eu acho meio difícil de classificar, porque meus amigos gostam e MEUS PAIS gostam. Aí não consigo formular um padrão HAHAAHAHAH
4. Sim, tô acompanhando desde o começo. Ainda mais agora que estou mais próximo deles - por termos amigos em comum. Tenho CD e sempre que dá eu tô indo no show deles (que é muito divertido por sinal).

ENTREVISTADO 9

1. Conheci a banda UÓ em uma balada de campinas, quando eles vieram fazer um show. Acredito que foi em 2012.
2. Na verdade, eu gosto das músicas da banda. É sempre interessante quando uma banda consegue fazer músicas que as pessoas sintam-se a vontade para dançar e cantar.
3. Pessoas como eu. Alternativas, sem "preferências" específicas de músicas. Acredito que a maior parte do público que ouve a música da banda é voltado para os gays, que se encontram identificação nos cantores.
4. Não tenho acompanhado a trajetória da banda.

ENTREVISTADO 10

1. Conheci a Banda Uó no final de 2012...comecei de 2013 quando eu ainda assistia a MTV. Eles estavam com umas três músicas bombando lá na época. a primeira vez que eu vi era lançamento do clipe "shake de amor".

(acho que foi isso)

2. Eu ouço a banda geralmente em momentos que eu estou querendo me divertir, por exemplo em festas, e principalmente quando eu estou fazendo exercícios. Acho que o som deles me alegra e me acelera. É divertido!!!
3. Acho que o público gay é o mais forte, mas não o único. Acho que não sei responder essa pergunta (hehe)desculpa! :(
4. Ultimamente não tenho acompanhado muito a trajetória da banda. Parei de acompanhá-los quando gravaram com o MC Catra, não achei muito legal e acho que já estava em outra vibe. Mas ainda ouço a banda e acompanho eles no twitter.

ENTREVISTADO 11

1. sou de goiania, eu conheci a banda uó indo nas baladas de cidade e convivendo com varios amigos que eram apaixonados pela banda desde quando ela estava começando e que conheciam alguns integrantes também...
2. eu busco escutar hoje com uma criticidade diferente do que quando eu escutava quando eu conheci, com meus 14/15 anos de idade (hoje eu tenho 20). alguma letras eu gosto mais porque retratam de maneira bem crua algumas coisas bem pesadas que é interessante de se analisar. Outra coisa que acontece é que é um estilo musical bem dançante e inclusive chegou primeiro às baladas mais dançantes de goiânia, pelo que eu me lembro, a a maioria bastante voltada pro público lgbt
3. eu ja me surpreendia bastante com com pessoas que eu nunca imaginaria gostar de banda uó, mas acho que é uma banda que tem um público bastante fiel que é o lgbt... mas nao necessariamente, acho que basta ser uma pessoa que gosta de dançar e se divertir com musica animadas e muitas vezes até "experimentais" rs
4. eu acompanho desde que eu a conheci... nao sou um graaande fã, mas como sempre esteve muito presente na minha vida por ser uma banda muito famosa na cidade, eu sempre soube de alguns fatos da carreira... e depois quando eu me mudei pra campinas descobri que varias pessoas tambem gostavam e dai nao me afastei, pelo contrario, acho que ate me aproximei mais e agora acompanho de maneira mais assidua

ENTREVISTADO 12

1. Conheci a Banda Uó em 2013, enquanto assistia MTV e eles estavam apresentando o álbum Motel.
2. Eu busco me divertir, enquanto estou me arrumando para ir para algum lugar ou quando estou com meus amigos.
3. Um público mais jovem, mente aberta e liberal. Pessoas que estejam mas integradas na noite alternativa.
4. Fui ao show deles ano passado mas não acompanho as novidades da banda, gosto bastante das músicas antigas e ainda ouço as mesmas de 2013.

ENTREVISTADO 13

1. ha uns 4 anos em uma boate
2. acho divertido
3. gls rsrs
4. não acompanho

ENTREVISTADO 14

1. acho que foi de ouvir em festas ou boate
2. gosto do humor, das batidas
3. pessoas sem preconceito e que escutam musica com bom humor
4. não muito, só conheço o que divulgado no face e tal

ENTREVISTADO 15

1. Conheci via face, e depois youtube
2. Busco descontração, visto que o ritmo é animado sobre tudo para festas
3. Acredito que quem gosta da banda uó em geral faz parte de uma classe menos favorecida.... Conduto sabe-se que a banda tem uma forte identificação com o público lgbt (como no kit net bar em campinas, uma vez por semana tem brega ao som de banda uó)
4. tenho acompanhado a banda de longe, somente via face

De um modo geral, as respostas seguiram uma linha parecida. A maior das pessoas conheceu a banda pela internet, através de links que amigos enviaram, de blogs

especializados, ou no Youtube, na sessão de “vídeo sugeridos”; outros conheceram em baladas e pela televisão, sobretudo pelo canal MTV.

Muitos mencionam o caráter engraçado da banda, e que buscam diversão e descontração quando ouvem. Uma colega colocou que gosta de ouvir quando faz exercícios e outro colocou que eles conseguem são muito “trash”, ou seja, ruins, mas de uma forma boa, porque cantam muito bem e conseguem trabalhar com o pop e com o brega de um jeito único, diferente de tudo que se vê no mercado.

A maioria acredita que quem gosta da banda são pessoas ligadas à comunidade LGBT e pessoal alternativas e “descoladas”; apenas um dos entrevistados acredita que o público-alvo da Banda Uó são pessoas de classes sociais mais desfavorecidas. Um rapaz colocou que não consegue classificar, porque até os pais dele gostam.

Sobre acompanhar os passos da banda, a maioria acompanha sem grandes detalhes o que acontece via redes sociais como Facebook, Instagram, Twitter. Alguns disseram que a banda está seguindo um rumo diferente do início da carreira, provavelmente por ter uma música parte da trilha sonora de uma novela da Rede Globo e também por terem se distanciado do tecnobrega e passarem a fazer uso de referências mais pop, a fim de que consiga adentrar nos *mainstreams* culturais, na contramão dos artistas da cena independente paulistana; pois, em alguma medida, artistas da cena independente paulistana procuram manter certo distanciamento dos *mainstreams* não só a fim de que tenham controle pleno sobre o que produzem, mas para conseguirem manter afastamento de uma classificação que desprestigia a arte quando inserida em contextos demasiadamente mercadológicos. Faço uso da expressão “demasiadamente” por ser complicado pensar em músicos que consigam viver de sua arte sem que estejam minimamente inseridos em um contexto mercadológico, seja ele da grande indústria fonográfica ou modelo alternativo. No entanto, essas são suposições na medida em que essas questões não foram problematizadas pelos entrevistados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de uma compreensão do que pode ser compreendido como *brega*, concluímos que se trata de uma categoria que pode vir tanto da perspectiva das elites quanto das pessoas que são julgadas como bregas, e que é repleta de ambiguidades quando pensada de ambos os lados.

Na primeira instância, colocamos que ser *brega* diz respeito a uma inconformidade com seu padrão estético, bem como a um afastamento às vertentes “tradicional” ou “moderno” em termos de música, e a um comportamento massificado de consumo.

Partindo de um pressuposto de que são as classes mais altas que ditam as regras e os modelos que circulam na sociedade, tendo a permissão de classificar o que pode ser considerado “bom” ou “ruim”, pode-se compreender o *brega* enquanto um preconceito de classe que não reconhece as diferentes formas de se fazer arte, assim como tem dificuldade de aceitar que sujeitos das classes mais baixas, dentro de um aparente relação de dominação com o fetichismo da mercadoria, são incapazes de deter e produzir cultura.

Sob o ponto de vista de quem consome e produz o *brega*, no entanto, trata-se de um estilo em que a atribuição de mau gosto não se adéqua.

Quando defendemos que as diferentes formas de arte devam ser analisadas no contexto estético, simbólico e social em que é produzido, a fim de que se reconheça a existências de diferentes estéticas, atentamos para os perigos de o capitalismo apropriar-se desse discurso para legitimar a exclusão, possibilitada por um sistema classista que não garante o acesso democrático e igualitário das diferentes artes que são produzidas, sobretudo do que é produzido pelas elites. Nesse sentido, o capitalismo continuaria não garantindo tal acesso sob o argumento de haver diferentes formas de fazer arte, como se toda a cultura produzida não devesse ser acessível ao conjunto das pessoas.

Notamos que o que o fato de artistas das elites culturais se apropriarem de elementos do universo *brega* pode ser compreendido por vários fatores, dentre eles, o fato de esses artistas terem acesso e compreenderem a estética e os signos que estão em jogo nas cenas bregas, o que não necessariamente ocorre ao contrário quando, por exemplo, os artistas bregas desejam ter prestígio entre as elites, o que demonstra a noção de superioridade dos padrões

hegemônicos em detrimento dos demais.

Além disso, trabalhamos com a tese defendida por Peterson & Kern (1996) de que houve uma mudança na base que marca o *status* das elites. Dessa maneira, um consumo musical que antes era pautado pela exclusão esnobe, passou a ser pautado pela apropriação onívora, o que significa que essas elites têm se mostrado muito mais abertas para conhecerem e se apropriarem de tudo o que é consumido, o que não significa, no entanto, que elas gostam de tudo indiscriminadamente. Disso, pode-se concluir que, apesar do grande avanço, é possível que se mantenha, ainda, um preconceito de classe que faz com que permaneça um distanciamento através do discurso do “*cult*”.

Afinal, ainda que se tenha consciência das diferentes estéticas e do que as norteia, mantém-se a ideia de uma superioridade dos padrões da elite.

Nesse sentido, o que o trabalho de campo revelou até agora é que o interesse do público alternativo pelo tecnobrega da Banda Uó já é um interesse estatutariamente diferenciado em relação ao interesse popular pelo tecnobrega paraense, uma vez que banda e público praticam o tecnobrega como diversão, estabelecendo um distanciamento humorístico em relação ao sofrimento amoroso e à exaltação às características da cena, como as festas de aparelhagem, temáticas recorrentes do tecnobrega que constituem para os outros motivos de envolvimento afetivo com a música.

Sendo assim, esse distanciamento faz com que a tendência de um consumo mais onívoro e menos esnobe dessas elites culturais seja capaz de dar visibilidade a gêneros periféricos, desde que, contudo, estes se mostrem mais próximos de seus padrões estéticos.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. **O réu e o rei**: Minha história com Roberto Carlos, em detalhes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ARAÚJO, Samuel. “O fruto do nosso amor”. IN: Nestrovsky, A. (org) **Lendo a música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.
- APPADURAI, Arjun. “Introdução: Mercadorias e a Política de Valor”. IN: **A Vida Social das Coisas**: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical independente paulistana – início dos anos 2000**: a “música brasileira” depois da internet. Campinas, SP: [s.n.], 2013.
- GONZAGA, Rafael. Levamos a Banda Uó para jogar fliperama e rolou até música inédita. Elástica, 2015. Disponível em: <<http://elastica.abril.com.br/levamos-a-banda-uo-para-jogar-fliperama-e-rolou-ate-trecho-de-musica-inedita>>. Acesso em 05. ago 2015.
- GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Porto Alegre, RS: [s.n.], 2009.
- _____. **Identidade, localidade e universalidade: O regionalismo cosmopolita do brega eletrônico de Belém do Pará**. In: LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.
- JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002.
- LEMO, Ronaldo & CASTEO, Oona. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- NICOLAU NETTO, Michel. **Discursos identitários em torno da música popular brasileira**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

ORMNEWS. **Governador do Pará quer novo projeto sobre tecnobrega.** Pará: 2011. Disponível em: <http://www.ormnews.com.br/noticia.asp?noticia_id=527782>. Acesso em 06 ago. 2015.

PETERSON, Richard A.; KERN, Roger M. **Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore.** In: American Sociological Review, vol. 61, No. 5 (Oct., 1996), 900-907.

SANCHES, Pedro Alexandre. **A índia negra branca do Pará.** Farofafá. 2012. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/06/28/a-india-negra-branca-do-para/>>. Acesso em 05 ago. 2015

RIEPEER, Ana. **Vou rifar meu coração.** Paladina Filmes, Brasil, 2011, 76 minutos.

SAT, Amazon. **Confira uma entrevista com a Banda Uó.** 2012, 6 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LuywiTypFN8>>. Acesso em: 05 ago. 2015.

SBT Online. **Entrevista com Gaby Amarantos – Parte 1.** 2012, 13:06 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nv0vmGWC2Qc>>. Acesso em: 05 ago.2015.

OBAOBA. **O brega/pop/indie/cafajeste da Banda Uó:** Trio goiano lança disco de estreia ainda este ano; leia entrevista com o vocalista Mateus Carrilho. Portal Oba Oba, 2014. Disponível em: <<http://www.obaoba.com.br/brasil/magazine/o-bregapopindiecafajeste-da-banda-uo>> Acesso em: 05.ago.2015.

SHIRAI, Mariana. **E o brega virou cult:** como a Banda Uó, de Goiânia, transformou canções populares em sucessos alternativos. Época, 2011. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Mente-aberta/noticia/2011/10/e-o-brega-virou-cult.html>> Acesso em: 05 ago. 2015.

TINOCO, Pedro. **Treme treme além de Gaby Amarantos – Gang do Eletro.** Solta o Som. 2013. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/blog/solta-o-som/uncategorized/treme-treme-alem-de-gaby-amarantos-gang-do-eletro>>. Acesso em: 05 ago. 2015.

VICENTE, Eduardo. **Musica e disco no Brasil:** a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP.

VICTROLA, Projeto. **Jogo rápido com Banda Uó.** 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DdAMsUggTI8>>. Acesso em: 05. ago. 2015.

ANEXO

Trilha Sonora para escuta online, por ordem de menção:

p.9 “Amor Perfeito”, Amado Batista: <https://www.youtube.com/watch?v=RpX-iRUvq8>

p. 21 “Pare de tomar a pílula”, Odair José: <https://www.youtube.com/watch?v=E9uVeecg1ZI>

p. 21 “Eu vou tirar você desse lugar”, Odair José: <https://www.youtube.com/watch?v=m1uPVgNB75E>

p. 21 “O Caminhante”, Dom e Ravel: <https://www.youtube.com/watch?v=Wd2LMyPgmlI>

p. 21 “Moça”, de Wando: <https://www.youtube.com/watch?v=lQ1Wcyw30Xo>

p. 27 “Coração Materno”, Caetano Veloso: <https://www.youtube.com/watch?v=y0ySUT0yTzo>

p. 27 “Lindoneia”, Nara Leão: <https://www.youtube.com/watch?v=C2dbCiH3nrc>

p.31 “When You're Gone”, Avril Lavigne: https://www.youtube.com/watch?v=0G3_kG5FFfQ

p.31 “Anjo Bom”, Banda Açaí Pimenta: <https://www.youtube.com/watch?v=7hpHfbyjt4Y>

p. 33 Exemplo de coletânea: <https://www.youtube.com/watch?v=mdfxHMMmuTc>

p. 46 “Faz o T”, Gaby Amarantos: <https://www.youtube.com/watch?v=pPwKye9g6iA>

p. 48 “Hoje eu tô solteira”, Tecnoshow: <https://www.youtube.com/watch?v=wd-RH0dAOVE>

p. 48 “Single Ladies”, Beyoncé: <https://www.youtube.com/watch?v=4m1EFMoRFvY>

p. 48 “Dançando no Salão”, Gang do Eletro com Felipe Cordeiro:

<https://www.youtube.com/watch?v=ABPbQv2gDuE>

p.48 “Declaração de Amor”, Gang do Eletro: <https://www.youtube.com/watch?v=mYSTXmNmzKc>

p. 50 “Não Quero Saber”, Banda Uó: <https://www.youtube.com/watch?v=BgdysJpX8Is>

p. 50 “Teenage Dream”, Katy Perry: <https://www.youtube.com/watch?v=98WtmW-lfeE>

p. 50 “Whip My Hair”, Willow Smith: <https://www.youtube.com/watch?v=ymKLyvmvD2U>

p. 50 “Shake de Amor”, Banda Uó: <https://www.youtube.com/watch?v=7DYNuUMDLf4>

p. 50 “Louca Paixão”, Banda Uó: <https://www.youtube.com/watch?v=FQfnAvRsZVg>

p. 50 “S&M”, Rihanna: https://www.youtube.com/watch?v=KdS6HFQ_LUc

p. 50 “Foi você quem trouxe”, Banda Uó: <https://www.youtube.com/watch?v=NX1cN0sjHFE>

p. 50 “I wanna know what love is”, Mariah Carey: <https://www.youtube.com/watch?v=gCadlN8fexk>

p.51 “Rosa”, Banda Uó: <https://www.youtube.com/watch?v=AaPNGJUPteA>

p. 51 “Last Nite”, The Strokes: <https://www.youtube.com/watch?v=TOypSnKFHrE>

p. 51 “O Gosto Amargo do Perfume”, Banda Uó: <https://www.youtube.com/watch?v=i5Pu5-2D5Z0>

p. 51 “Something good can work”, Two Door Cinema Club: https://www.youtube.com/watch?v=Wxu02vp_Vm0

p. 53 “Rubi”, Banda Ravelly: <https://www.youtube.com/watch?v=ct2DSqdLQgQ>

p.59 “Faz Uó”, Banda Uó: <https://www.youtube.com/watch?v=JCThfoKkX20>

p.62 “Faz a Pedra do Rubi, Banda AR-15: <https://www.youtube.com/watch?v=Sp9Jbb3JqYc>

Todas da Banda Uó:

p.62 Cowboy: https://www.youtube.com/watch?v=S2cBwOf_Uww

p.62 Buzios do Coração: <https://www.youtube.com/watch?v=aFmbvTgxlsW>

p.62 Malandro: <https://www.youtube.com/watch?v=nfk4wjt6hGM>

p.62 Show da Rita: <https://www.youtube.com/watch?v=lsEuLfRqbDc>

p.62 Gringo: <https://www.youtube.com/watch?v=LH2uyBWsuHg>

p.62 Cremosa: https://www.youtube.com/watch?v=5iUy_6WKGJ8

p.62 Sauna: <https://www.youtube.com/watch?v=EpTNjCHopWA>

p.62 Dá1Like: <https://www.youtube.com/watch?v=0Vpxp538vfs>

p.62 Catraca: <https://www.youtube.com/watch?v=uIkoBKwYsWg>