



Música na periferia: as rotinas produtivas do tecnobrega de Belém, do Pará¹

Mauro Celso Feitosa MAIA
Universidade da Amazônia, Belém, PA

Resumo

Este estudo aborda a emergência da indústria cultural, personificada na música do tecnobrega de Belém, do Pará no cenário cultural local e brasileiro, em que destaca a análise das “rotinas produtivas” de seu processo de elaboração e difusão. Define a expressão *música midiática*, a fim de reconhecer os parâmetros de compreensão para a música no estágio atual da cultura midiática e suas implicações como categoria de análise. Como metodologia, articula as noções de indústria cultural e mediações sociotécnicas e midiáticas, associadas entre si segundo processos comunicacionais. A hipótese é de que o estatuto da *música midiática* representa a versão autonomizada da “música popular de massa”, gênero indicado pela indústria cultural.

Palavras-chave

Comunicação; Indústria Cultural; Música Midiática.

Introdução

O acontecimento de repercussão da indústria cultural da música produzida em Belém, do Pará em sua relação com a mídia pode ser compreendido a partir do ponto de vista das rotinas produtivas dos processos informativos² estabelecidas no espaço social.

O século XX foi afetado por uma nova ordem de transformações, impregnada formalmente por esses processos informativos. A expansão das redes de comunicação através do rádio e da televisão e os impactos sobre a cultura são algumas de suas referências. No caso particular, as intensas transformações da ordem de uma “sociedade da informação”, ocorridas na segunda metade desse século, atingiram o espaço da música e as questões da cultura na Amazônia.

É nos anos 1960 que o movimento de música brega se constitui como importante produto cultural da cidade de Belém. Ele acontece como resultado da aproximação entre

¹ Trabalho apresentado no GP Mídia, Cultura e Tecnologias Digitais na América Latina, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Emprega-se aqui a noção “*routines* produtivas” comentada por Mauro Wolf, como as fases principais da produção informativa cotidiana – (este autor cita o exemplo da notícia) –, ou seja, aquelas que podem ser encontradas nos processos de organização do trabalho de todos os órgãos e meios de comunicação. Essas fases são três: a recolha, a seleção e a apresentação (WOLF, 1995, p. 195). A análise dessas rotinas representa, portanto, a descrição do contexto prático-operativo em que os valores sonoros-musicais adquirem significado.



a produção cultural e os novos espaços midiáticos, que esse tempo promove. Época de “transições mediáticas”, assim definida por Fábio Horácio-Castro (2006).

O brega amazônico é um movimento musical surgido nos anos 1960, através do trabalho de Ari Lobo e Osvaldo Oliveira (sob o nome artístico de Vavá da Matinha), como uma contemporização belenense do movimento da Jovem Guarda, centrado na cidade São Paulo. O estilo belenense acrescentava à Jovem Guarda o ritmo calipso caribenho, bastante disseminado na cidade e um vocabulário local. Momento de síntese, os anos 60 engendrarão um importante produto do encontro entre essa capacidade de aglutinação que representa a indústria midiática e o vitalismo do momento (HORÁCIO-CASTRO, 2006).

Portanto, no Pará se construiu a experiência de aproximação entre produção cultural, mídia e música local, cujas dimensões toma-se como problema a ser estudado. A implantação de estúdios de gravação de discos na própria cidade de Belém é um dos marcos dessa tentativa³. Da idéia em atender a demanda de artistas locais, a gravação de músicas de compositores e cantores do gênero música popular da região notadamente que mais prosperou foi a do segmento associado ao que passou a ser reconhecido como o de música “brega”. Antes, os artistas paraenses gravavam seus discos em estúdios instalados nas regiões sudeste e sul do Brasil.

A vontade de estruturar organizadamente em Belém todas as fases envolvidas no processo de criação, produção e comercialização da música, obedecendo aos critérios de negócios valorizados no mercado, firmou a experiência nos moldes da grande indústria cultural. É assim que o movimento da música brega paraense, considerado em suas variações⁴, edita e divulga seu trabalho. O êxito é confirmado nos anos 1980, auge da primeira “explosão do brega”, com a gravação de LP (*long play*) de seus artistas em estúdios locais, e conseqüente repercussão nas rádios de Belém. Recentemente, a banda Calypso (sinônimo de popularidade, venda e audiência na mídia em geral), banda Tecnoshow, as “aparelhagens” de som e uma gama de produtores e artistas do agora chamado movimento do tecnobrega⁵ são as expressões mais atuais, desenvolvidas no rastro de episódios típicos de uma indústria cultural da música, no Pará. Agora percebe-se a presença massiva do tecnobrega, do melody e do calipso, principalmente, nas programações de televisões e rádios de Belém, do Brasil e em outros países.

³ Os projetos de gravação de discos financiados pelo poder público – via programas de incentivo à cultura – e os que contaram (e contam) com o apoio da iniciativa privada não chegaram até o momento a efetivamente desenvolver uma indústria cultural da música no estado.

⁴ Para um glossário das variações e influências do brega, sugerimos a consulta em COSTA, 2007, p. 64-65 e no *site* www.bregapop.com.

⁵ Definição apresentada por Maurício Costa: “tecnobrega constitui uma fusão entre o brega padrão (se é que ele existe!) e elementos eletrônicos do teclado e da mesa de som” (*Ibid.*, p. 66).



Mas, a ascensão do tecnobrega na mídia e na cultura musical brasileira vem com a novidade de, em princípio, não atrelar-se diretamente ao circuito da grande produção comercial e da grande mídia, e sem depender dos incentivos oficiais. Essa é uma das principais evidências do fenômeno das novas indústrias da cultura musical, informal e “independente”; um trabalho de criação, produção e difusão de produtos relacionados à música, associado às festas de aparelhagem e aos veículos de comunicação da cidade de Belém e do país.

É desse modo que a produção musical das regiões periféricas do capitalismo avançado, global se consolida no quadro das novas indústrias culturais locais. Denominada de “indústria das ruas”, nos meios acadêmicos é considerado parte de um grupo de indústrias – o cinema é uma outra – com perfil de economia informal, com modelo de negócio não sustentado pela geração de receitas de direitos autorais e propriedade intelectual (SANCHES, 2007). Entende-se essa experiência, designadamente, pela expressão *música midiática*⁶, cujas rotinas de um produto de consumo massivo constituem e se originariam atrelados aos dispositivos midiáticos de informação e comunicação, deles dependente para existir.

Reprodução técnica, mídia e música

O reconhecimento do tecnobrega como parte das radicais transformações ocorridas no mercado fonográfico brasileiro é peculiar (BURNETT, 2008), o que implica a necessidade de investigação. Por outro lado, no tecnobrega, vê-se também que a música é proposta como linguagem sonora mediadora “[das] tensões do nosso mundo [que] têm colocado sempre em pauta a (velha) discussão de como é possível ligar o regional, o local e o universal” (CHAVES, 2006).

A fim de superar o distanciamento geográfico, econômico e cultural, desconfianças e preconceitos, o brega paraense fincou suas bases na associação ao mercado eficiente de produtos, junto a outro traço marcante da cultura local, as festas de aparelhagem. Partindo desse caso exemplar, é possível dizer que o âmbito da indústria cultural alargou e passou a abrigar áreas conexas. Da expressão elaborada por Theodor

⁶ Nessa categoria poderão estar incluídas as expressões música ligeira, música leve, de entretenimento, informática, eletroacústica, de consumo, tecno e massiva, sem consenso nem uniformidade na utilização do termo. Por aproximações de seus respectivos significados, considera-se o gênero *música midiática*.



Adorno em uma época de livros, rádios, jornais e cinemas, o conceito já incorpora as convergências entre cultura, informática e telecomunicações dos tempos atuais.

Essa atualização do conceito de indústria cultural impõe que se olhe para o processo de feitura do bem cultural, além do fenômeno da mercantilização da cultura como um todo, apontado pelo intelectual frankfurtiano. Martín-Barbero é um dos estudiosos que tem contribuído para esta redefinição, ao propor pensar esse processo em que “a tecnologia deixa de ser compreendida como um mero instrumento para se converter em razão”, em uma dimensão constitutiva de nossas culturas e de nossas sociedades: “(...) una cosa es que el desarrollo de la técnica se halle ligado al capital y otra que no sea más que un instrumento de su acumulación y su dominio” (MARTÍN-BARBERO, 2004). “Tecnicidade” é o termo que adota para referir-se à estratégica mediação que se delineia atualmente. E isso

se dá não só no espaço das redes informáticas como também na “conexão” dos meios – televisão e telefone – com o computador, restabelecendo aceleradamente a relação dos discursos públicos e relatos (gêneros) midiáticos com os formatos industriais e os textos virtuais. As perguntas geradas pela ‘tecnicidade’ indicam então o novo estatuto social da técnica, o restabelecimento do sentido do discurso e da ‘práxis’ política, o novo estatuto da cultura e os avatares da estética (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 18-19).

Como proposta metodológica inovadora, conforme sugere a pesquisadora da comunicação Maria Immacolata V. de Lopes, a noção de tecnicidade nos permite refletir sobre as complexas relações que hoje se produzem na América Latina entre “a oralidade que perdura como experiência cultural primária das maiorias e a visualidade tecnológica, tecidas e organizadas pelas gramáticas tecnoperceptivas do rádio, cinema, vídeo, música, computador” (*Ibid.*).

A força da representação econômica da lógica capitalista nos produtos desta indústria, confirmada pela característica da essência mercadológica de seus produtos, aparece assim mediada por uma “razão técnica”, que articula a relação de proximidade entre linguagem sonora e público consumidor e dota de sentido as manifestações midiáticas.

O conjunto de transformações aqui referidas identificam a crescente presença hegemônica da informação na estruturação das representações e ações sociais, provocando uma importância maior à questão comunicacional no âmbito das sociabilidades. “As práticas sócio-culturais ditas comunicacionais ou midiáticas vêm se instituindo como um campo de ação social correspondente a uma nova forma de vida,



que propomos chamar de *bios midiático*” (SODRÉ, 2001, p. 111). Esse entendimento soma-se às idéias de uma sociologia e sua análise das relações sociais como interações comunicativas, indica a proposta de estudar os fenômenos e os processos comunicativos provocados pela concentração urbana e industrial e os novos meios de organização, que são os dispositivos físicos de informação e comunicação⁷. A formação dos usos sociais das máquinas de comunicar e as transformações das inovações tecnológicas em mercadorias renovaram as bases de uma história da técnica. A partir de então, os progressivos deslocamentos têm operado alterações na comunicação, de uma significação centrada na mídia, para assumir uma definição totalizante, mesclando em seu interior a questão de tecnologias múltiplas destinadas a estruturar uma “nova sociedade”. É fato que a técnica passara do estatuto de meio ao de criadora de um meio artificial, tornando-se um “sistema”, graças à conexão intertécnica possibilitada pela informática.

Umberto Eco, em seu “Apocalípticos e Integrados”, nos conta como nasceu esse mundo da indústria cultural, que ele chama também de “nosso mundo”, cujo fenômeno indicava tratar-se de acontecimento de caráter multifacetado, com dimensões econômicas, sociais, culturais, políticas e estéticas interligadas de modo complexo (ECO, 2001, p. 11).

Em outra história particular, a da música voltada à cultura de massa, se perceberá como o elemento do registro fonográfico em um suporte físico se constituirá em fator central na dimensão de indústria cultural da música⁸. Mas, a repercussão desse panorama histórico na realidade da América Latina obedeceu a um processo típico, de incorporação de formas e técnicas musicais europeias associadas aos valores musicais criados a partir de tradições não europeias, expressos em gêneros influentes, como o samba brasileiro, o bolero mexicano, a rumba cubana, o tango argentino, o jazz norte-americano etc. Então, o campo musical popular desenvolvido no continente americano se consolidou por um outro processo de síntese cultural, coincidente em muito com a expressão de especificidades nacionais e regionais (NAPOLITANO, 2002, p. 20).

Por sua vez, a história da música brega paraense⁹ haveria de registrar fatos associados a essas mudanças, cujas características dão a conhecer seus traços essenciais.

⁷ MATTELART, A. e M. (1999). *História das teorias da comunicação*. São Paulo : Loyola.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. (2002). *História & Música*. Belo Horizonte : Autêntica.

⁹ As referências dessa história são baseadas no trabalho de Maurício Costa (COSTA, 2007) e na série de reportagens, publicadas no jornal *O Liberal*, período de 12 a 15 de março de 2006, assinada pelo jornalista Edson Coelho de Oliveira, Belém.



São alterações no significado de produzir e gravar música em Belém. Em seu resultado prático, no espaço doméstico do lar se realiza todo o serviço da cadeia de produção musical de um CD ou um DVD: da produção musical à *performance* artística, das letras das composições aos arranjos, da logomarca à arte final da capa e do encarte, e, principalmente, o serviço de divulgação dos produtos para os programas das grandes rádios e televisões, festas, aparelhagens de som, na publicidade de rua (carros, motocicletas e bicicletas), as rádios comunitárias e de “poste” das feiras e mercados, bancas dos camelôs e o comércio em geral. Esse acontecimento é que gerou a compreensão de que o desenvolvimento do que se conhecia por indústria cultural utiliza atualmente canais diferentes de comunicação, uma vez que ele não passa necessariamente pelo circuito da grande mídia para existir como tal.

Paisagens midiáticas da linguagem sonora, a estetização da realidade

Nos termos proferidos por Muniz Sodré (1996), os domínios de uma esfera de comunicação midiática se desenvolve em meio à condição reconhecida, da impossibilidade de acesso imediato às coisas, dada a existência de algo sempre entre nós e o objeto de conhecimento, entre nós e os acontecimentos. Desse modo, na Comunicação denomina-se de “midiática” a representação do processo que articula as instituições sociais com os meios de comunicação. Situando, então, sócio-historicamente a época atual, se diz viver numa “sociedade midiaticizada”, cujo momento seria “tecnocultural” (a preferência aqui é pela expressão cultura midiática), de imagens estetizantes disseminadas por toda parte, que não se definem mais a partir do âmbito da “indústria”, nem do público “massa”.

Na sociedade midiaticizada, *tecnocultura* é uma designação, dentre outras possíveis, para o campo comunicacional enquanto instância de produção de bens simbólicos ou culturais, mas também para a impregnação da ordem social pelos dispositivos maquímicos de estetização ou culturalização da realidade. Isso tudo sugere uma espécie de “reinvenção” da cultura (SODRÉ, 1996, p. 7).

O fascínio agora se dirige para os computadores, à computação gráfica e às redes computacionais, disponibilizados no ciberespaço e na realidade virtual. O mundo das máquinas se constitui, então, em referência teórica e prática para o domínio da comunicação. Tudo isso representa a consolidação da aliança entre comunicação e tecnologia, há tempos tramada. Portanto, a cultura midiática contemporânea seria a



universalização sgnica da associação entre comunicação e tecnologia, mas necessariamente incluindo a função do mercado, elemento essencial na formação econmica da sociedade de modo capitalista. Uma cultura impregnada dos já considerados meios “tradicionais” de comunicação (jornal, fotografia, revista, publicidade, cinema, disco, rádio, televisão), e reforçada, principalmente, pelas variadas formas comunicacionais do presente tecnológico.

Atribui-se, então, uma espécie de viés comunicacional ao tratamento dos temas da cultura midiática contemporânea, e dentre os problemas há o empenho em atribuir qual seja o objeto específico para a pesquisa e  reflexão nesse campo. As mutações técnicas confirmam a hipótese não tão nova de que a sociedade contemporânea rege-se pela midiatização, quer dizer, “pela tendência  virtualização das relações humanas. (...) A estas devem-se a multiplicação das tecnomediaes setoriais” (*Id.*, 2006, p. 20).

Para precisar os termos midiatização e mediação, esclareça-se um e outro, na distinção sugerida por Muniz Sodre. Operada mediante a forma de interação, mediação é construção simbólica de toda e qualquer cultura, cujo resultado concretiza-se em linguagens, leis, artes, etc. Como ponte, faz duas partes comunicarem-se, ocasião em que são estabelecidas distinções; portanto, se constitui em lugar simbólico, fundador de todo conhecimento. Vem desse modo considerar que a linguagem é a mediação universal. Já midiatização é o processo que converte as mediações socialmente realizadas em uma ordem, em “um tipo particular de interação, portanto, a que poderíamos chamar de tecnomediaes – caracterizadas por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada *medium*” (*Ibid.*: 20). Quer dizer, o aparelho midiático corresponde ao dispositivo cultural historicamente emergente no momento em que o processo de comunicação  técnico e mercadologicamente redefinido pela informação, e  prótese, pois tanto designa uma extensão especular que se habita, como se aplica ao mesmo sentido dado a *medium*, de canalização e ambiência estruturadas com códigos próprios, como um novo mundo, que tem, portanto, um potencial de transformação da realidade vivida.

Isso implica atribuir  midiatização uma qualificação particular da vida, num *bios* específico, o “*bios* midiático”, assim definido por Muniz Sodre, um acréscimo que propõe  classificação aristotélica das formas de vida. Esse acréscimo possibilita  midiatização ser pensada como uma espécie de quarta esfera existencial, como aquela qualificação cultural própria de cultura midiática, historicamente redefinida no espaço



público burguês. Logo, a convicção que estabelece nesse sentido é de que a mídia é estruturadora ou reestruturadora de percepções e cognições.

Assumir a ligação entre comunicação e tecnologia como parte de uma idéia que está preocupada em explicar algumas evidências do acontecimento de uma “nova” indústria cultural da música é, portanto, incontornável, dada sua correspondência à natureza do próprio processo de criação e composição musical contemporânea, condicionada e determinada pelo domínio do dispositivo técnico midiático.

As posições de Adriano Rodrigues e Jesús Martín-Barbero (já referido a pouco) tendem a confirmar o atual regime da tecnicidade como dotado de uma racionalidade relacionada à dimensão tecnológica da comunicação, fator transformador da nossa experiência individual e coletiva.

Ao pensar o lugar e a função da arte na sociedade, Martín-Barbero enxergou nas “atmosferas culturais” do final do século XX um processo de profundas transformações há tempos em curso. O entrelaçamento das formas de simbolização e ritualização do vínculo social com as redes de comunicação e os fluxos audiovisuais é cada dia mais denso: “As fraturas nas fronteiras espaciais e temporais por eles introduzidas deslocam, no campo cultural, os saberes e deslegitimam as fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, saber especializado e experiência profana” (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 14). Emergem daqui, portanto, as modificações geradoras de um novo estatuto institucional sobre as “condições do saber” e as “figuras da razão” em sua conexão com as novas formas de sentir e as novas figurações da sociabilidade.

Dizendo de outra maneira, são deslocamentos e conexões onde as “condições do saber” e as “figuras da razão” articulam-se às novas formas de sentir e às novas figurações da socialidade tornadas institucionalmente visíveis. No campo da arte correspondem a um novo impulso, que tem subvertido a tradicional concepção e percepção do trabalho artístico e revalorizado as “práticas” e as “experiências” construídas por fronteiras difusas, por intextualidades e “bricolages”. Referindo A. Renadeau, “Videoculturas de fin de siglo”, Martín-Barbero conclui que se

já não se escreve nem se lê como antes, é porque tampouco se pode ver ou representar como antes. E isto não se reduz ao fato tecnológico (...) pois, o que hoje passa por uma série reestruturação é a existência de uma axiologia das lugares e das funções das práticas culturais da memória, do saber, da imaginação e da criação, que produz uma visualidade eletrônica que compõe parte constitutiva da visibilidade cultural que é, por sua vez, um entorno tecnológico e um novo imaginário capaz de falar culturalmente, e não só de



manipular tecnologicamente, e de abrir novos espaços e tempos para uma nova era do sensível (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 14).

Enxerga-se nas mudanças tecnológicas de hoje um tipo de conhecimento em que a construção da verdade passa pela “numerização do sensível e do visível, base da experimentação científica que possibilita a simulação em computador” (*Id.*, 2004, p. 22). Seria, pois, a racionalidade que torna possível construir as mediações lógicas entre o sensível e o inteligível, entre o visível e o pensável, segundo séries de interfaces, o que possibilita formas fecundas de interação entre uma e outra. Deste modo, a essência da técnica deixa de ser atribuída meramente à esfera da fabricação, da manipulação, para ser reconhecida como pertencente ao âmbito da produção. E no “producir (...) se desoculta la dimensión humana del innovar, del hacer existir lo nuevo” (*Ibid.*).

Adriano Rodrigues desenvolve a noção de performatividade dos dispositivos eletrônicos de informação. Aborda a idéia de uma racionalidade técnica como determinante da realidade tecnologicamente mediatizada, para o que afirma tratar-se da “conversão do mundo da linguagem em dispositivo logotécnico” (RODRIGUES, 1990, p. 121). Assim, diz esse autor, as transformações que se operam em nossa experiência individual e coletiva são explicadas nos termos dos atuais dispositivos tecnológicos de informação, explicação que extrai da questão da instrumentalidade da ciência moderna, muitas vezes confundida em sua designação por dois sentidos diferentes: o sentido operativo e o sentido performativo. Se o sentido da instrumentalidade operativa tem a ver com a relação que as ciências modernas estabelecem com os instrumentos de percepção, de medida, de experimentação e de confirmação ou validação dos conhecimentos, “a instrumentalidade performativa, por seu lado, designa uma modalidade de legitimação do saber inversa, na medida em que assenta na eficácia ou na eficiência que os conhecimentos proporcionam em ordem à transformação do mundo” (*Ibid.*, p. 122). Dessa distinção se originaria o fato da modalidade performativa da instrumentalidade atingir os domínios da linguagem e da comunicação: “depois de associada, predominantemente, à performatividade técnica de intervenção no mundo físico, a instrumentalidade performativa estende-se hoje ao mundo da experiência intersubjetiva, ao mundo intra-subjetivo, ao mundo da linguagem e ao mundo da comunicação” (*Ibid.*).

Adriano Rodrigues enumera três aspectos de natureza técnica, relacionados à extensão da tecnicidade ao domínio da linguagem e da comunicação, e que tem como



consequência a sua conversão em processo informativo instrumental: “a cobertura em simultâneo do planeta pelos dispositivos logotécnicos, a sua miniaturização e a instalação de um sistema reticular de informação” (*Ibid.*, p. 122).

Estes dispositivos logotécnicos de informação e comunicação possuem características e mecanismos de funcionamento semelhantes aos dos dispositivos técnicos. Seriam, então, dispositivos equivalentes à idéia mencionada, como partes integrantes dos nossos próprios órgãos de percepção – tais como as próteses, com sua natureza e modo de funcionamento análogo ao dos dispositivos biológicos, i.e, uma natureza de objetos técnicos que tende a confundir-se com a dos objetos naturais. Isso faz com que o resultado da realização técnica desses dispositivos, e, por sua vez, o das tecnologias do condicionamento midiático passe a definir as capacidades performativas do homem. Performatividade técnica que no caso da arte dificulta cada vez mais a distinção entre a representação e a coisa representada, cujos exemplos eloqüentes sugeridos por ele podem ser a arte por computador, os efeitos especiais, a produção em estúdio e por sintetizadores de concertos “ao vivo”. É a “simulação” da realidade por computador, tal qual a ordem empregada na experimentação científica em biologia, física, medicina. Mais do que nunca,

são os complexos e sofisticados dispositivos de informação (...) que definem novos horizontes da nossa experiência, alargando a esfera de percepção e de intervenção no mundo, elaborando a nossa (...) representação da realidade. É por isso que dificilmente poderíamos hoje imaginar a nossa vida sem estes dispositivos mediáticos que passaram a fazer parte integrante dos nossos próprios órgãos de percepção. O telefone e o rádio são autênticas próteses auditivas do homem do nosso tempo, a televisão projeta a nossa visão até os confins do planeta, os computadores substituem cada vez mais a componente mecânica da nossa memória. (RODRIGUES, 1990, p. 23).

Portanto, diante dos avanços da comunicação via satélite, da telefonia digital e da informática de hoje, expandiram-se ainda mais as possibilidades de difusão da arte e da cultura, sucedâneos que são dos meios tecnológicos de reprodução da primeira década do século XX. Ademais, o caráter e a proporção dessas inovações aprofundaram a compreensão do tema do domínio técnico, determinando a experiência coletiva e individual. Afinal, elas tornaram possível a existência de uma rede de comunicação em escala mundial, a *internet*. Logo, a facilidade de acesso e o desfrute de bens culturais potencializaram as possibilidades de conhecimento e de afirmação, reconhecimento e trocas culturais. E o interesse em interpretar os atuais processos de produção e difusão



sonoras que se insurgem no campo do saber musical, domínio onde se configuram formas sensíveis do sonoro, combina-se com o que é denominado de cultura midiática (ou práticas midiáticas).

A relação atual entre música e mídia desperta ainda muito mais interesse em ser compreendida, principalmente em função da efervescência de acontecimentos relacionados aos materiais e às suas aplicações práticas, em um contexto que inclui necessariamente os suportes e produtos digitais. Lembra-se que a associação da mídia com a música vem desde seu advento. Filmes, programas de rádio ou de televisão, e mais recentemente a *internet* a tem como elemento constitutivo. Esse fato, portanto, denota a presença da música nas linguagens da mídia.

A renovação das tecnologias permitiu a mudança na forma de organizar a prática de composição musical. E esta renovação construiu uma história de coerência entre técnicas, formas sonoras e práticas sociais: da “tradição oral”, passando pela prática de composição musical escrita sobre um suporte de papel(a partitura) até alcançar as tecnologias eletroacústicas e informática. Nessa mais recente fase, a democratização e miniaturização dos equipamentos cresceram em proporções inimagináveis, provocando um desenvolvimento exponencial do amadorismo na criação musical. Assim, microcomputadores, estúdios de gravação digitais e seus periféricos constituíram um mercado promissor para os mais novos profissionais e entusiastas da música, além de possibilitar o crescimento da música diletante. O que faz da criação musical ser, hoje, um procedimento bastante natural.

A prática de compor a obra musical com o apoio das informações contidas nos aparelhos eletroacústicos desenvolveu uma outra forma de percepção mais intervencionista, interativa, que modifica o objeto a partir do instante que o tem nas mãos. O disco vinil, o CD e os registros digitalizados das músicas nos *sites* e seus acessórios permitem que se interrompa, re-escute ou se remixe um fragmento. São muito mais técnicas de apropriação de som do que de escuta atenta, já que decompõe e analisa para recompor de outra maneira. É a prática de criação do “fazer escutando”, conforme sugere Delalande (2007); de músicos que remixam sons capturados na *internet*, para em seguida misturá-los. Interessante ressaltar que os programas de produção, edição e gravação de música, disponíveis nos *sites* e em bancas de revista, portando CD em anexo, ao permitirem que se navegue pela música, informam e instruem, via cursos e comentários da ferramenta “ajuda” possibilidades para agir e explorar o momento dessa forma de “criação” musical.



Um outra característica essencial de um som midiaticizado tecnicamente é extraída do conceito de “performance”. O termo refere-se tanto ao ato de tocar música, quanto aos elementos que participam da ação cênica, ou seja, os gestos, o teatro, as reações da audiência. Entretanto, o significado dessa expressão também mudou, após o advento dos sistemas de fonofixação; pois até então a única relação que um ouvinte tinha com a música era através da “performance ao vivo”, em ambientes acusticamente preparados para essa finalidade. Atualmente se verifica que, nos novos modelos de criação e de composição da *música midiática*, essa condição sofreu significativas alterações, como, por exemplo, a eliminação da presença física do músico, conservando em muitos casos apenas a presença do DJ.

Diante do objeto empírico desse estudo, o processo básico de composição eletrônica do tecnobrega, adotado por seus produtores musicais em geral¹⁰, inicia-se pela atitude da “escuta”, quase sempre causada por uma música já conhecida, às vezes “cantarolada” naturalmente. O passo seguinte é a procura ou identificação desse som, (que pulsa na mente), na memória dos bancos de dados sonoros dos instrumentos e/ou em *sites* de programas de gravação de áudio da *internet*. São as “batidas” pré-fabricadas dos instrumentos e dos *sites*. Para concretizar a “criação” e o registro de um som musical, conectam-se instrumento musical eletrônico, mesa de som e computador, ou diretamente instrumento e computador. Os programas de computadores fornecem uma “pista” para produzir e gravar o som de cada instrumento e da voz.

Depois da música editada, vem o tratamento de qualidade do material, realizado pelo masterizador, onde todos os parâmetros de volume e equalização (agudos, graves, etc.) são ajustados.

A música finalizada é arquivada no computador, e a partir daqui são geradas as gravações e reproduções de CDs e *pen drives*, e/ou enviadas diretamente, através de *e-mail* aos DJs, rádios, gravadoras e *sites* de música, para divulgação e distribuição. É nessa etapa que também são confeccionados em computador os *layouts* dos rótulos que serão colados nos CDs e nas capas.

Enfim, são esses procedimentos que têm provocado a superação da forma tradicional e consagrada de produzir, gravar, editar e difundir a música. No tecnobrega paraense, os procedimentos utilizados vão desde a operação sobre as informações contidas no teclado musical, seguem em direção ao computador, prosseguem ainda na

¹⁰ Descrição elaborada de acordo com as informações fornecidas pelos produtores musicais de tecnobrega Jonhy Kléber (bandas Amazonas e Tecnoshow) e Beto Metralha (estúdio Áudio e Vídeo Digital).



via do disco *laser* compacto e do *pen drive* até chegar às festas de brega de aparelhagem, os veículos de comunicação e a variedade de suportes multimídias.

Conclusão

Refletir sobre as rotinas de produção e difusão da *música midiática*, notadamente numa era em que as tecnologias informacionais assumem um significado inédito na vida cultural do mundo, exigiu a compreensão de inúmeros fatores que o tema requisitou. Instigados pela suposta “novidade” e a forma “independente” que movimentos constituídos na periferia do capitalismo contemporâneo, caso da música do circuito de festas do tecnobrega de Belém, do Pará, estariam realizando na “contramão” das grandes corporações da indústria fonográfica, percebeu-se que o objeto tinha implicação com a intermediação entre as esferas da cultura midiática e indústria cultural. Ou seja, tratava-se de uma temática relacionável à mídia, tecnologia, massa, mercado; produtores artísticos e culturais, cantores, músicos, DJs, vendedores; e comércio e entretenimento, idéias mobilizadoras de um conjunto de expressões e referências aqui apresentadas.

Partiu-se, então, de alguns fatos “originários” para a constituição da indústria cultural do tecnobrega paraense até seu amplo espectro atual, que abarca desde a produção musical em massa até o consumo nas festas, local em que torna-se visível o encontro de produtores fonográficos, estúdios de gravação, rádios, televisões, artistas, aparelhagens sonoras, casas de festas, promotores culturais e público apreciador, ligados entre si através de um conjunto de relações típicas que se implantaram no espaço urbano da cidade de Belém (COSTA, 2007, p. 303). E no meio desse conjunto, identificam-se as rotinas de produção sonora dessa *música midiática* do tecnobrega. Rotinas que se caracterizam por um processo informacional que se estabelece historicamente como forma simbólica e de comunicação na sociedade.

Estabelecendo aqui um paralelo com o objeto estudado por Maurício Costa (2007), se as festas de brega fornecem a matéria-prima para o surgimento do circuito bregueiro, o aparelho midiático – núcleo de onde se origina a produção musical do brega paraense – favorece a condição de emergência da *música midiática* do tecnobrega, variação rítmico-sonora do estilo que foi adotado como marca identitária regional, “ritmo da Amazônia”, do “Norte do Brasil”. Correlacionada ao acontecimento das festas de aparelhagem, a *música midiática* se estabelece a meio caminho entre a



indústria cultural local e as práticas culturais que transitam na cidade belenense (*Ibid.*, p. 308).

A pertinência de alguns aspectos do conceito de indústria cultural, centrada na idéia de técnica empregada na industrialização de produtos culturais da música, localizou seu modo próprio produção; este é um dos traços mais característicos que compõe o processo de criação e realização material da música do tecnobrega paraense. As noções principais desse conceito forneceram, portanto, elementos para uma descrição do que é a *música midiática*.

Desse modo e confirmando a hipótese proposta pela pesquisa, entende-se relevante questionar a apropriação que esse gênero de música estaria realizando em sentido inverso ao das regras da indústria tradicional e da grande mídia, solucionado sob o aspecto da informalidade. Ainda que as ocorrências da *música midiática*, posicionada na contramão ao que se demanda oficialmente (indústria fonográfica, comércio formal, direitos autorais, grande mídia, política de incentivo à cultura etc.), confirmam-lhe assim as características de um objeto inovador, seu processo e termo final, porém, fazem com que ela se reencontre em uma relação direta com certos princípios fundamentais, estruturados no conceito de indústria cultural.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. (1971). *A indústria cultural*. In Comunicação e Indústria Cultural. Gabriel Cohn (org.). São Paulo : Cia. Ed. Nacional/Edusp.

BURNETT, Henry. (2008). *O falso movimento*. Disponível em: <http://www.uol.com.br/revistas/trópico>. Acessado em 02.01.08.

CHAVES, Ernani. *Cartas do exílio, hoje, em São Paulo*. O Liberal. Belém, 31 de out. 2006.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. (2007). *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: [s.n.].

DELALANDE, François. (2007). *De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas conseqüências estéticas, sociais e pedagógicas*. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.) - Gil Nuno Vaz et al. *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo : Via Lettera/Fapesp.



- ECO, Humberto. (2001). *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo : Editora Perspectiva.
- HORÁCIO-CASTRO, Fábio. (2006). *Identificações amazônicas*. Belém : Papers do Laboratório de Sociomorfologia, UFPa. Série, nº 2.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. (1998). *Arte, comunicação, tecnididade no final do século*. São Paulo : Revista Margem, Nº 8.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. (2001). *Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo : Senac São Paulo.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. (2004). *Razón técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados*. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación. ALAIC, jul/dec.
- MATTELART, A. e M. (1999). *História das teorias da comunicação*. São Paulo : Loyola.
- NAPOLITANO, Marcos. (2002). *História & Música*. Belo Horizonte : Autêntica.
- OLIVEIRA, Edson Coelho de. (2006). *O Liberal*. Belém: de 12 a 15 de março.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. (1993). *Comunicação e Cultura – a experiência cultural na era da informação*. Lisboa : Editorial Presença.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. (1990). *Estratégias da Comunicação – Questão Comunicacional e Formas de Sociabilidade*. Lisboa : Editorial Presença.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *A indústria das ruas*. São Paulo : Carta Capital, abril de 2007.
- SODRÉ, Muniz. (1996). *Reinventado a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- SODRÉ, Muniz. (2001). *Comunicação, um novo sistema de pensamento? In: Campo da comunicação*. Antônio F. Neto, José L. A. Prado, Sérgio D. Porto(orgs.). João Pessoa : Editora Universitária/UFPB.
- SODRÉ, Muniz. (2006). *Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: Sociedade midiaticizada*. Denis de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Mauad.
- WOLF, Mauro. (1995). *Teorias da comunicação*. Lisboa : Presença, 4ª ed.