

“Eu vou samplear, eu vou te roubar”: cena, mercado e música do tecnobrega no videoclipe Xirley¹

Eduardo Dias²

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a noção de cena musical e mercado a partir do universo apresentado pelo clipe Xirley da cantora Gaby Amarantos e de importantes registros documentais e teóricos do gênero musical conhecido por tecnobrega. O clipe se torna elemento importante para entrar nessa discussão, pois é um registro em um momento em que carreiras de artistas do Pará estão ganhando projeção nacional através de festivais de música e programas de televisão. O videoclipe ‘Xirley’ adiciona uma dimensão estética na discussão e coloca em discussão os elementos da cena musical.

Palavras-Chave: Tecnobrega; Cena; Mercado; Música; Videoclipe.

1. Introduzindo Xirley Xarque

Xirley Xarque não é apenas uma personagem fictícia de um videoclipe que relata a busca de uma cantora iniciante pelo sucesso artístico. A história não é tão somente de uma mulher forte e guerreira cantada pelos versos da canção. Por último, Xirley não é uma personagem inspirada e/ou cuja história se confunde com a da cantora que a interpreta, Gaby Amarantos, como um alter-ego midiático. Xirley se define pela capacidade de representar um grande exército de homens e mulheres envolvidos com o tecnobrega, no desenvolvimento de sua constituição estilística, estética, mercadológica e comercial deste gênero musical.

O clipe permite uma leitura maior e mais ampla do que a sua história aparenta transmitir. O tecnobrega está ali muito bem representado sob um filtro *pop* de seu universo musical: a batida eletrônica marcante aliada a instrumentos e letras românticas, a produção caseira de CDs e DVDs, a divulgação informal através de camelôs e comércio informal, o trabalho insistente feito pelo próprio artista e, por fim, o resultado dos anos na batalha.

Dentre muitas particularidades, estes aspectos destacam a música surgida no Pará a partir da mistura das canções românticas com uma batida eletrônica que ganhou o nome de

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM/UFPE, email: eduardodias@gmail.com

tecnobrega e se tornou “a música do Pará” ao lado de manifestações bastante tradicionais como o carimbó. O tecnobrega e suas vertentes como o tecnomelody, eletrobrega, por exemplo, possuem esse caldeirão de referências que conecta dois momentos da história da música brasileira distanciados pelo tempo em uma roupagem popular.

O novo estilo musical se estabelece naquele estado da Região Norte do país e tem alcance reduzido em municípios de estados vizinhos como o Maranhão e países do norte da América do Sul, como a Guiana Francesa. O alcance no restante do território brasileiro ainda é muito restrito, pois seu modelo de negócio (inventado pelos atores desse universo é constantemente recriado e reconfigurado para atender a demandas próprias) não é bem visto pela indústria fonográfica e pelas instituições que lidam com a música popular brasileira. Os artistas são obrigados – praticamente, forçados – a se encaixar em um modelo de negócio que possui uma lógica diferente, herdada de um tempo em que a indústria do disco era mais importante que a indústria da música. Esta última é a dominante na capital do Pará, Belém, local em que o tecnobrega nasce e se desenvolve não apenas em tamanho, mas em outros estilos – o melody é o mais conhecido e alguns artistas já se apresentam como artistas do cybertecnobrega.

O documentário *Brega S/A*³ (2009) fez um importante registro documental e o livro *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* de organização de Ronaldo Lemos e Oona Castro reúne importantes dados e faz uma análise lúcida do fenômeno e de todos os agentes, atores e equipamentos que constituem a cena do tecnobrega. Xirley, por sua vez, leva a discussão para o campo da estética através de uma importante representação visual de uma história que é sintoma de (quase) todas as histórias originadas no Pará.

É objetivo deste artigo investigar as noções de cena musical e mercado no contexto do tecnobrega para discutir as maneiras que ‘Xirley’ interpretou e representou esse universo na encenação da história da cantora Xirley Xarque, mais conhecida pela saia vermelha e camisa preta.

2. A Diva da Periferia

O clipe conta a história da cantora fictícia Xirley Xarque que se transforma em um sucesso de público, apesar de ter suas origens na periferia que, costumeiramente, é carente

³ Documentário dirigido por Vladimir Cunha e Gustavo Godinho sobre a economia do tecnobrega que reproduziu o funcionamento do mercado da música que vai retratar: não obteve nenhum incentivo do governo através de subsídios de financiamentos.

de opções de crescimento. Em falso plano-sequência⁴, Xirley, o vídeo, mostra a dedicação da cantora e de toda sua equipe (ainda que informal) em estar presente nos mesmos locais que seu público. Sem recursos, a personagem encara várias tarefas de produção e distribuição de seu material. O clipe recorta essa tarefa quase diária da cantora para ilustrar em quatro diferentes fases da carreira de Xirley: desde a venda em comércio informal de CDs e DVDs piratas até uma bem-sucedida apresentação em uma aparelhagem. Segundo Lemos e Castro (2008, p. 38), aparelhagens são “empresas familiares que possuem equipamentos de som e fazem a animação das festas bregas no Pará, inclusive as de tecnobrega. Em geral, possuem cabine de controle, torres de caixas de som, telões e diversos aparelhos de efeitos especiais (ascensão da cabine de som, iluminação etc.), DJs e funcionários dedicados a montagem e operação dos equipamentos”.

A história do clipe se mistura com a da própria cantora Gaby Amarantos, que possui aproximadamente 15 anos de carreira na música paraense e tem origem em um bairro de periferia de Belém⁵. Gaby começa sua história musical como cantora gospel, em seguida canta em bares com a banda Chibantes até fundar a Banda Tecnoshow em 2002 e a partir de 2010 a cantora parte em carreira solo⁶. A cantora já participou de festivais como RecBeat (Recife, 2010), onde ganhou a fama de Beyoncé do Pará após improvisar uma versão de Single Ladies da cantora americana, e Se Rasgum (Belém, 2011), apresentou-se também em programas como Domingão do Faustão, Central da Periferia e Esquenta (todos da TV Globo), De Frente com Gabi (SBT), VMB (premição da MTV)⁷, BBC de Londres. O cineasta Vincent Moon fez uma edição especial no Brasil de seu programa itinerante ‘Temporary’.

O clipe se divide em quatro momentos que refletem o sucesso da cantora-personagem Xirley Xarque. No primeiro, ela ainda é uma cantora em busca de espaço e reconhecimento. Por isso, sai às ruas para distribuir seu CD/DVD nas famosas bancas de discos piratas que mostra um cartaz indicando três unidades de CD por 5 reais. A casa onde toda a sua equipe se reúne para preparar o material demonstra uma limitação de recursos tecnológicos e sofisticação do espaço. O estúdio é isolado acusticamente com caixas vazias de ovos de

⁴ Plano-sequência é uma técnica cinematográfica de gravação sem cortes, que são feitos na pós-produção, simulando uma veracidade dos acontecimentos e aproximando-os da vida real. O falso plano-sequência utiliza truques de câmera para que as interrupções sejam imperceptíveis, como por exemplo, passar a câmera por trás de um móvel ou parede do cenário, fazendo com que a edição seja facilitada e o truque na percepção do espectador dê certo.

⁵ O bairro se chama Jurunas e a cantora reside em sua casa até os dias atuais.

⁶ Disponível em <http://revistatpm.uol.com.br/revista/116/paginas-vermelhas/gaby-amarantos.html>. Acesso em 26 jan 2012.

⁷ Idem.

galinha e neste mesmo espaço vemos computadores cuja aparência revela serem obsoletos, onde seus companheiros se encontram produzindo e embalando os CDs. O figurino demonstra uma grande casualidade, pois todos usam roupas comuns. As condições de conservação da casa revelam uma limitação decorrente da falta de orçamento disponível para investir na melhoria das condições do local.

Na segunda passagem da cantora pelo espaço, já é possível notar algumas diferenças. Os móveis e as paredes da casa já receberam melhorias que eliminaram o aspecto de mal cuidado anterior. O figurino desse segundo momento também está diferente: das roupas casuais anteriores, os personagens vestem roupas e acessórios menos casuais. A roupa da cantora passa a ter mais detalhes brilhosos e acessórios (colar, cinto, brinco) de cor dourada. O seu cabelo já está diferente, possui um penteado, revela que já passou por um tratamento e está mais comprido. O carro da cantora também foi trocado: de um Fusca preto ela passa a usar um modelo de Passat mais espaçoso. Dos poucos CDs que a cantora e seus amigos levam em mãos no primeiro momento, Xirley conta agora com seus companheiros carregando duas caixas de CD para distribuir. No momento em que a música fala “eu vou te samplear/ eu vou te roubar”, um famoso artista dá à cantora um pen drive. Nesse instante, Xirley “dá um golpe” – trapaceando com a confiança do músico, deixando-o de lado e sampleando/ roubando a criação dele que está contida no pen drive.

No início do terceiro momento, Xirley comemora olhando para a câmera a posse do pen drive e o entrega ao mesmo personagem que está desde o primeiro trecho comendo na sala. Agora, já é possível ver uma modificação mais radical na ambientação e, principalmente, no figurino. A imagem de Nossa Senhora que Xirley faz reverência toda vez em que parte para o trabalho de divulgar o CD passa por transformação e nesse momento é mais perceptível: a roupa dela está com mais detalhes dourados numa espécie de altar que tem um candelabro igualmente sofisticado. Notamos um porta-retrato com uma foto antiga da cantora, que faz referência aos primeiros momentos de carreira artística, em que ela não possuía reconhecimento. Sua roupa também está em um estilo mais elaborado, repleta de detalhes dourados e penas. Os brincos estão maiores e mais brilhantes.

Na sala onde antes era um estúdio improvisado, vemos um garçom devidamente caracterizado servindo champanhe para outro personagem vestido de paletó. A câmera exhibe alguns “discos de ouro”⁸ duplos na parede, provavelmente obtidos com o sucesso de

⁸ Os prêmios que as gravadoras ofertam aos seus artistas como certificados de suas vendas são chamados de Discos de Ouro, de Platina e Diamante. As variações de cada categoria são determinadas por órgãos de produtores de discos. No Brasil, a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) determina que os discos nacionais com lançamento a

vendas da música Xirley Xarque. A saída desse ambiente já foi composta por lençóis de dormir no primeiro momento e uma parede improvisada no segundo, agora possui adesivagem com foto e nome da cantora. Ela, então, entra em um espaço exclusivo para divulgação da Xirley que conta com toda sorte de equipamento eletrônico e luzes coloridas.

Após mostrar uma boa quantidade de dinheiro que recebeu com as vendas, chega-se ao último momento do clipe. Xirley Xarque entra com uma “roupa tecnológica” cheia de led e luzes piscantes. A casa foi decorada com mais exagero e exhibe cores e luzes por todos os lados (inclusive na santa), penas penduradas. O corredor em que ela faz sempre caminha para a última sequência de cada cena do clipe agora está repleto de luzes com uma forte iluminação. Os companheiros que antes carregavam seus CDs agora a acompanham como dançarinos. Nesse momento, ela canta sua música em meio a uma festa de aparelhagem que se mostra em plena ebulição.

O epílogo, por assim dizer, do vídeo é uma mensagem irônica que brinca e discute a própria constituição da música e da carreira da Gaby Amarantos. Os artistas paraenses e, principalmente, aqueles que fazem parte das aparelhagens, ainda não estão inseridos numa lógica de mercado de grandes gravadoras e no mercado de CDs e DVDs. Por isso, eles precisam apelar pela independência de esquemas mercadológicos e criar os seus próprios através de bancas de camelôs, vendas em apresentações nas festas em que se apresentam. A mensagem, então, mistura o artigo do código penal que se refere aos direitos autorais e de propriedade intelectual à uma mensagem religiosa que envolve o pecado àqueles que não respeitarem a obra do outro ao praticarem a pirataria, que a própria Xirley executa ao se apropriar do pen drive na segunda passagem do clipe.

3. ‘Xirley’ e a cena do tecnobrega

Para compreender a constituição da cena tecnobrega do Pará e levá-la até a presença no videoclipe, é preciso investigá-la através da conceituação fundamental de William Straw (1991; 2006) que conecta práticas musicais a um espaço geográfico determinado. Straw (1991, p. 373) diferencia, então, “cena” de “comunidades musicais”, pois para ele esta segunda supõe

“um grupo populacional cuja composição seja estável e seu envolvimento com a música tome corpo de uma exploração contínua de ou mais idiomas musicais

partir de janeiro de 2010 recebem disco de ouro por 40 mil unidades, de platina por 80 mil, platina dupla por 160 mil, platina tripla por 240 mil e diamante por 300 mil. Há valores diferenciados para discos internacionais, DVDs nacionais e internacionais de acordo com a associação.

designados a serem enraizados dentro de uma herança histórica geograficamente específica”.

A cena seria um espaço de relação entre um grande número de práticas que coexistem e interagem entre si em um processo que envolve diferenciação e mudanças, sendo um espaço de troca que insere a vida urbana através de um ou mais espaços físicos em práticas sociais que envolvem e são baseados na música (JANOTTI JR, PIRES, 2011) e adicionam dinamismo às comunidades musicais (SÁ, 2011). Os processos de sociabilidade transformam o indivíduo em um ser social que se conecta, interage, disputa e articula com outros pares e com a tessitura urbana processos que são desencadeados a partir da sua relação com a geografia da cidade.

Para Straw (2006, p. 6), as cenas são designadas frequentemente como: congregação de pessoas em um espaço; movimentação de pessoas em determinados espaços de congregação; ruas/áreas nas quais esses movimentos acontecem; lugares e atividades que circundam e ao mesmo tempo alimentam uma preferência cultural particular; os fenômenos mais gerais e geograficamente dispersados dos quais este movimento; ou preferências são exemplos locais ou as redes de atividade microeconômica que alimentam a sociabilidade e relaciona esta à contínua autoprodução da sociedade.

As cenas também refletem as localidades e influenciam os locais onde são produzidas e consumidas (JANOTTI JR, PIRES, 2011). Elas estão em constante negociação com o espaço urbano através das práticas de escuta ou processos de criação, por exemplo. Assim, a cidade e as cenas se refletem na música que é produzida ou consumida, tendo a possibilidade de desdobramentos, como, por exemplo, refazer a paisagem urbana ou a ocupação de lugares antes não utilizados pela população.

Janotti Jr e Pires (2011, p. 11) destacam que as maneiras que a música se faz presente na sociedade não se dá apenas pelas práticas executadas pelas cenas musicais, mas também pelos “processos de criação, distribuição e circulação, além de relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos”. Dessa forma, o consumo de música deve ser destacado como um importante fator para a constituição e estabilização da cena tecnobrega no Pará, pois impulsiona e retroalimenta a sua cadeia produtiva.

Em todos os aspectos elencados destaca-se a prática do movimento que transporta uma afinidade, uma eleição e, principalmente, uma relação de gosto entre os grupos de indivíduos e os espaços urbanos (SÁ, 2011). O movimento é, então, uma ação importante que alimenta a relação do homem com os locais de sua preferência e que o torna motivado a

retornar, já que somente naquele lugar é possível encontrar afinidades relacionadas às práticas musicais. Por outro lado, o movimento também tem a capacidade de estender a espacialização da cena quando as práticas estão fragmentadas em diversos locais separados geograficamente (STRAW, 2006). Com isso, torna-se importante a circulação entre estes espaços, pois o itinerário da cena demanda que as práticas sejam realizadas em diversos lugares. Assim, uma cena se amplia e se torna mais abrangente por ter multiplicado as áreas de atuação de suas práticas.

A cena vai evocar uma intimidade construída entre a comunidade e o “fluido cosmopolita da vida urbana” (STRAW, 2006, p. 6) e influir não somente nos espaços determinados nos quais as práticas musicais se concentram, mas também vão efetuar trocas e articular processos sociais com o entorno de seus focos de concentração. A modificação que a cena traz para a vida de uma cidade, então, se estende a pessoas que não pertencem diretamente à cena por meio de suas práticas musicais, mas que se relacionam com estas pelas inter-relações produzidas a partir das afinidades que os indivíduos da cena mantêm com o espaço. A essas pessoas, é requisitada uma compreensão do funcionamento daquele grupo social, de seus códigos, gostos e, principalmente, comportamentos. A cena se enreda com relações econômicas e regimes de regulação mais amplos que pertencem aos espaços em que elas acontecem, destacam a relação da figura humana com as formas que a circundam (STRAW, 2006) exigindo uma contrapartida de dentro da cena para compreender o seu entorno.

As práticas de difusão e consumo de música que acontecem no espaço urbano não são as únicas. Os costumes de se alimentar, de beber, de dançar e de conversar em público (STRAW, 2006) também concorrem ao largo das redes de sociabilidade criadas através das cenas musicais. Esses tipos de atividades demonstram que as formas de interação surgidas com o consumo de música dão origem a outras demandas de relações sociais complementares que envolvem ações comuns do homem executadas em torno de um lugar que se mantém afinidade e preferência por um espaço geográfico determinado.

Apesar de toda a efervescência que uma cena pode se mostrar, ela pode ser usada como artifício para organizar os movimentos de um grupo social e, também, “realinhar a cartografia da vida urbana” (STRAW, 2006, p. 9), ao resgatar espaços esquecidos e dar novas funções a eles. É possível que uma cena atraia uma permanência de pessoas para determinadas áreas, exija que as pessoas se locomovam para regiões distantes ou até reavivem bairros, prédios, espaços públicos desertos com a frequência de reuniões.

Ao discutir a contribuição da noção de cena de Will Straw para a compreensão das culturas juvenis urbanas do séc. XX, Sá (2011) destaca a importância dessa noção para a compreensão e registro dos momentos em que os agrupamentos se adensam (SÁ, 2011) revelando que naquele grupo há identidades partilhadas a partir de objetivos comuns, práticas musicais e atividades econômicas e sociais que se interrelacionam.

As cenas também tem o poder de forjar uma “identidade partilhada” (JANOTTI JR, 2011, p. 15) entre os indivíduos participantes ou reavivam traços identitários perdidos ou fora de uso, reunindo em grupos maiores os mesmos membros de uma comunidade que agem de maneira desarticulada ou distante desse sentimento coletivo. O público paraense tem tornado o tecnobrega um forte traço de sua cultura, afirmando-o como uma música do povo e destinada a si mesmos. Os artistas exercem um papel importante nesse processo em dar amplitude à voz do povo em programas de TV e aparições na mídia em geral, redes sociais e nas próprias músicas⁹.

A cena do tecnobrega também se constitui através das festas de aparelhagens que são montadas em diversos bairros de periferia da capital paraense. Devido à potência de seus equipamentos de som, as festas precisaram se afastar das áreas residenciais para serem realizadas. As áreas do centro também não ofereciam condições para abrigar os potentes equipamentos e a grande quantidade de pessoas nas festas, pois as festas mais disputadas conseguem reunir alguns milhares de participantes por noite (LEMOS, CASTRO et al, 2008). Aqui, a noção de cena é importante para cartografar as sociabilidades (SÁ, 2011) que envolvem as práticas de escuta musical contemporânea e suas conexões com o tecido urbano, dinamismo das cidades e relações interpessoais.

Ao se localizar em zonas periféricas da cidade de Belém, é também uma questão estratégica: o público alvo do tecnobrega não reside em bairros de alto poder aquisitivo nem circula em meio à elite intelectual, pois são pessoas que pertencem às classes C e D (LEMOS, CASTRO et al, 2008). Além desse fato, a maioria de seus artistas, produtores e DJs são originários destes mesmos bairros onde a venda de CDs e DVDs é feita por camelôs e comércio informal de discos.

Ao sair do circuito de entretenimento que privilegia espaços centrais da cidade, as aparelhagens movimentam áreas de baixa densidade demográfica, nas quais se veem surgir

⁹ Gaby Amarantos tem, de maneira recorrente, acedido a esse discurso em seus perfis em redes sociais e também para afirmar outros artistas iniciantes como Felipe Cordeiro e Lia Sophia que estão em processo de lançamento de seus primeiros trabalhos. De maneira similar, a Banda Calypso afirmou-se como paraense desde suas primeiras incursões na mídia nacional, colocando sua origem natal como um elemento importante em sua formação artística, musical e pessoal.

os problemas sociais comuns a toda grande capital, que são decorrentes da falta de acesso da população a segurança, emprego, educação, saúde, saneamento. Ao servir de palco para as festas, estas áreas se valorizam, buscando oferecer uma boa estrutura para abrigar a população que irá circular no entorno da aparelhagem em toda a duração da realização da festa. Com isso, os representantes do governo estadual e municipal se veem impelidos a investir em policiamento e controle urbano, por exemplo, para ordenar aquela ocupação.

Com isso, o tecnobrega refaz a cartografia da capital paraense, que, assim como outras capitais do país, possui o vício de privilegiar os pontos turísticos, monumentos históricos e o centro comercial da cidade com a expansão de seus espaços onde ocorrem o consumo e circulação da música nos bairros de periferia. A cena, assim, se torna mais abrangente por não estar restrita a uma única festa em determinado bairro.

‘Xirley’ mostra os espaços sociais de práticas musicais relacionados ao tecnobrega em diversos ambientes. No início do clipe, vemos os locais – camelôs e comércio informal – em que a música circula e é divulgada antes de fazer sucesso até alcançar as aparelhagens (última cena do clipe) e sua sofisticação tecnológica com o reconhecimento popular. Mesmo em cenários de estúdio, notamos a diferença de ambientes que vai desde uma casa humilde a uma casa de periferia bastante equipada após o sucesso da artista. O clipe faz um registro visual e narra as modificações ocorridas com aqueles espaços de habitação, trabalho e descanso.

4. Mercado da música da cena do tecnobrega em Xirley

O surgimento de um novo estilo musical demandava a criação de uma estrutura de mercado que suportasse as características dessa música e atendesse ao seu público. Durante uma crise da indústria fonográfica, ainda iniciante, que lutava contra a pirataria de CDs e, posteriormente, contra os arquivos digitais, MP3, o tecnobrega surge e se firma no Pará. Aliada às dificuldades com a vendagem e a mudança de cultura de consumo de música, o estilo musical sofria com a distância dos grandes centros. Era preciso, então, a criação de um mercado local sólido, estável e auto-sustentável que tivesse características próprias para atender às suas peculiaridades.

A principal característica do mercado é a postura incentivadora da produção de cópias não autorizadas (MELO, CASTRO, 2011, LEMOS, 2008) que são vendidas no comércio informal através de camelôs e carrinhos de CDs e DVDs piratas. Há de se pontuar que a pirataria no contexto do tecnobrega não possui o mesmo sentido pejorativo e ilegal

que o termo carrega no mercado fonográfico tradicional (LEMOS, 2008). Esse incentivo é dado porque os atores do gênero que estão envolvidos com os processos de criação, produção e distribuição sabem que a divulgação é o fator mais importante naquela cadeia de produto (MELO, CASTRO, 2011, LEMOS, 2008). É relatado pelos compositores e produtores que a pirataria tomou uma proporção muito grande, pois é comum que cópias dadas a um DJ estejam disponíveis em menos de 24h por diversas bancas de CDs da cidade. Por isso, é importante possuir uma boa rede de distribuição, pois é ela que impulsiona o nome do artista até o público e que por meios tradicionais da indústria fonográfica dependeria altas somas do orçamento do cantor ou banda.

A divulgação das novas canções do tecnobrega é feita de maneira pouco planejada, pois os donos das bancas de CDs ficam responsáveis por tocar aquela nova música em meio aos grandes sucessos do momento para chamar atenção e, assim, conseguir o mesmo destaque para que desdobramentos sejam gerados com o “estouro” da música: as aparelhagens passem a tocar a canção em suas festas, as pessoas comecem a pedir para tocar nas emissoras de rádio.

O barateamento da tecnologia permitiu que os computadores tivessem se tornado uma constante na produção caseira do tecnobrega (MELO, CASTRO, 2011, LEMOS, CASTRO et al, 2008). Com um computador, softwares obtidos sem licença por meio de pirataria, muitos compositores estão gravando e distribuindo a própria música a partir de suas casas. A Internet tem exercido um papel importante – apesar de seu alto custo e qualidade deficitária –, pois os sites de compartilhamento, como o 4shared, são utilizados com frequência para a distribuição dos arquivos digitais dentro e fora do estado do Pará. As redes sociais (Orkut, principalmente, Twitter e Facebook) são canais que passaram a serem utilizados com assiduidade pelos artistas para a divulgação de músicas, shows e também para entrar em contato direto com o seu público¹⁰.

O modelo de negócio do tecnobrega é visto sob a lógica de arrecadação baseada nos shows e nas festas (MELO, CASTRO, 2011, LEMOS, 2008). A tradição das festas de aparelhagem e os convites para se apresentar em cidades vizinhas, do interior do estado até o Maranhão são vistos como mais importantes e como mais rentáveis do que a cobrança de preços mais altos nos CDs e DVDs (eles são vendidos a preço de custo), afastando o público do produto e, principalmente, deixando uma produção musical desconhecida.

¹⁰ Gaby Amarantos é uma usuária bastante ativa em sua conta, www.twitter.com/gabyamarantos.

A venda não fica restrita ao comércio informal. Em shows e festas de aparelhagens que contam com a presença dos artistas, encontram-se os seus produtos disponíveis. A estratégia que os artistas montam serve para dividir uma fatia do mercado de vendas de CDs e DVDs dominado pelos comerciantes informais. O argumento para ganhar a disputa pela preferência do consumidor é agregar valor ao produto “original”, que possui capa e encarte em boa qualidade. O dinheiro da venda de CDs fica, então, retido junto ao artista e ao empresário da banda que decidem investi-lo na produção de mais cópias para venda em outros shows (CASTRO, MELO, 2011, LEMOS, CASTRO et al, 2008). Assim, a sustentabilidade do negócio do tecnobrega não é mantida pela propriedade intelectual (LEMOS, CASTRO et al, 2008).

Outro fator que impulsiona a venda de CDs é o constante lançamento de novas canções. A renovação do repertório é importante para manter o público envolvido com a cena, consumindo seus produtos e sua música, fazendo-os retornarem às aparelhagens. É comum encontrar artistas de projeção na cena sem um CD gravado ou aqueles que gravaram um disco após colecionarem uma dezena de canções de sucesso¹¹. Para impulsionar essa circulação de CDs e DVDs, foi preciso abrir mão dos lucros decorrentes desses produtos para que eles possam circular.

As festas de aparelhagens não são apenas o principal palco do tecnobrega, mas é o elemento da cena musical que se apresenta como um objetivo para todos os atores por causa da valorização do presencial, da performance do artista (CASTRO, MELO, 2011, SÁ, 2011). Por isso, a maioria dos compositores são também intérpretes das suas próprias músicas, pois com a liberação da arrecadação de direitos autorais, a posição de quem compõe a música fica fragilizada e não obtém retorno financeiro suficiente para sustentar o indivíduo naquela atividade. Assim, foi criado um sistema de cobrança por composição que não pode ser considerado direito autoral porque não leva em consideração a quantidade de execuções ou vendagens, cobra-se apenas o trabalho de composição a partir das exigências feitas.

Por outro lado, os atores participantes da cena do tecnobrega possuem a flexibilidade de executar mais de uma função (LEMOS, CASTRO et al, 2008). O compositor é produtor e responsável pela agenda de shows e ainda negocia a distribuição de CDs com exclusividade para alguns comerciantes, como forma de estabelecer os laços de

¹¹ Depoimento do DJ Dinho no documentário Brega S/A (2008)

confiança comercial com quem eles já possuem relações pessoais¹². O DJ de estúdio¹³ é o mesmo que produz as coletâneas¹⁴ e faz as cópias piratas para serem vendidas por camelôs.

É na festa que se pode notar a popularidade das canções, o apelo popular dos artistas, as novas tendências do estilo, pois ao mesmo tempo em que elas trazem o sucesso “estourado” da venda de CDs, fazem o papel de apresentar músicas e artistas novos como forma de se diferenciar das outras festas semelhantes. Diferenciação que também é buscada através da escalação de DJs de estúdio e os apresentadores dos programas de rádio e televisão específicos da música tecnobrega. Algumas músicas possuem vinhetas – pequenas falas dos cantores – que exaltam um DJ ou uma festa da aparelhagem como forma de manter vínculos de prestígio que podem ser transformados, no futuro, em apoio comercial ou artístico entre os produtores e divulgadores da música.

O contrato com gravadora é visto como um símbolo de status (LEMOS, CASTRO et al, 2008), um capital simbólico em meio à cena do tecnobrega que atesta o reconhecimento externo obtido pelas qualidades daquele artista. Porém, esse mesmo contrato não se mostra produtivo, pois como aponta Ronaldo Lemos (2008): o artista se afasta ainda mais do controle total da quantidade de CDs produzidos e vendidos; os lançamentos são prejudicados pela quantidade de planejamentos e agendamentos que burocratizam a produção dentro de um esquema de grande gravadora multinacional; os pontos de vendas são limitados, pois os discos saíram apenas para lojas físicas e virtuais que mantêm relações comerciais com a gravadora; a rede de contatos é prejudicada, pois o produto se distancia daqueles que fazem circular a música e contribuem para divulgá-la entre seus pares. Uma possibilidade é o acerto de contrato feito para distribuição do produto no mercado nacional que exclua o Pará como praça de distribuição (LEMOS, CASTRO et al, 2008), deixando a cargo do artista e empresário a tarefa de divulgar no seu estado de origem.

Os processos de produção da música na cena tecnobrega possuem uma “atitude independente” (TROTТА, 2010) por se oporem ao poder controlador, em tese, que uma grande gravadora exerce sobre os seus contratados. A intenção desse tipo de produção é se distanciar do controle da *major* para poder executar sua relativa autonomia criativa, ter

¹² Os atores do mercado do tecnobrega não veem as relações e contratos serem firmados na informalidade e na confiança no comprometimento do outro.

¹³ É o DJ que produz as bases para as músicas e compõe as batidas como atividade principal e ocasionalmente ele se torna DJ de aparelhagem, sendo o funcionário responsável pela animação da platéia presente na festa.

¹⁴ São reuniões dos melhores tecnobregas feitos pelas equipes parceiras comerciais (e pessoais) do DJ. Como os artistas não gravam CDs habitualmente, as coletâneas servem para a divulgação do trabalho desses artistas em outras cidades e estados para fechar contrato de apresentações.

liberdade estética e comandar o processo de produção sem necessariamente se encaixar nas engrenagens da gravadora. Trotta (2010) ainda destaca que algumas gravadoras independentes institucionalizaram-se de maneira similar às *majors* ao celebrar modos de operação semelhantes ao repetirem esquemas de prestígio na valoração musical herdados das grandes gravadoras. Entretanto, o que se destaca no tecnobrega é a “produção autônoma” (TROTТА, 2010) que compreende a ação de empreendedores particulares ao tomarem iniciativas isoladas de investir na produção de música sem estabelecer antes um circuito alternativo de produção fonográfica que possa ser utilizado posteriormente por potenciais novos empreendimentos de mesma natureza.

O tecnobrega do Pará está fazendo uso das ferramentas que lhe chegam às mãos e que consegue uma resposta positiva de seu público. Ainda investe com intensidade na produção de CDs e DVDs por depender de um serviço de Internet instável – os provedores de acesso à Internet tem dificuldades geográficas e financeiras de expandir e aprimorar a qualidade e velocidade de serviços de banda larga para a população da Região Norte do país¹⁵. Porém, marca presença no ambiente digital para aqueles que dispõem de condições de acesso melhores ou se encontram fora do estado com dificuldade de acesso aos CDs lançados ininterruptamente. Ao conseguir se sustentar na periferia e transportar seus artistas para o mundo, o mercado do tecnobrega desbrava caminhos e envia recados para diversos setores da sociedade a respeito do sucesso de sua empreitada ousada, arriscada e de ruptura executada como uma alternativa e em paralelo a um esquema dominante na indústria fonográfica. Ainda que precise de ajustes e profissionalização de algumas tarefas, o tecnobrega pode servir de modelo para o desenvolvimento de outros novos caminhos para cenas musicais antigas ou iniciantes.

‘Xirley’ mostra em cada uma de suas passagens a atuação dos personagens do mercado do tecnobrega. Os papéis de copiadores, a distribuição dos CDs feita pela cantora em bancas, as múltiplas tarefas paralelas que os indivíduos executam estão presentes no início do clipe. O sucesso popular e a entrada numa festa de aparelhagem como convidada especial encerram o clipe demonstrando como aquele mercado funciona. O videoclipe encena, mas também ensina como aquele universo funciona e põe em jogo as percepções de funcionamento das engrenagens da música.

¹⁵ Indicadores apontam que a utilização da tecnologia móvel de acesso à Internet está presente em 43% dos lares da Região Norte, enquanto que 36% dos domicílios utiliza da banda larga fixa. A maior parte do acesso é feito por lanhouses, pois 78% dos lares não possuem acesso à Internet (LOBO, 2012).

5. Considerações Finais

‘Xirley’ recorre à representação e à encenação para contar uma história de sucesso de um personagem. Porém conseguiu fazer um registro do universo que originou a personagem fictícia e a artista que interpreta a música. A dimensão estética neste clipe exerce um importante porque explora todas as possibilidades de expressão e sentido que se originam na cena do tecnobrega e ultrapassam a simples representação para se tornar um documento.

O vídeo musical se torna um documento histórico não apenas por ter sido lançado em uma época que a cantora e o gênero musical tem ganhado projeção no mercado fonográfico do país, mas por captar as nuances das importantes relações entre os atores da cena musical do tecnobrega para construir a narrativa.

O clipe ‘Xirley’ se alinha a importantes registros do tecnobrega como o documentário *Brega S/A* (2008) e o livro *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* (2008) por ter realizado uma contextualização dessa nova ordem da música que rompeu com o modelo de negócio da indústria fonográfica dominante no país, instaurando um modelo próprio, que atende às demandas que ele dá origem e que está em constante renovação para acompanhar as modificações da sociedade e das práticas de consumo de música.

O mais importante é que uma leitura mais aprofundada do clipe consegue ultrapassar os limites da canção e da cantora, pois se identifica nele uma gama de personagens que refletem uma realidade. Com isso, o clipe chega a exercer uma espécie de apresentação – e até de ensino – da música tecnobrega para aqueles que desconhecem as particularidades do gênero, sua produção, distribuição e divulgação. Neste ponto, *Xirley*, *Brega S/A* e *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* convergem forças para relatar, ensinar, celebrar, exaltar e difundir uma história que surge com a música e seu mercado, mas foi além ao transformar uma cidade e a vida das pessoas.

REFERÊNCIAS

BARROS, Lydia Gomes de. **Tecnobrega**: a legitimação de um gênero musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical. 2011. 226 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação/PPGCOM – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria Fonográfica Independente Brasileira: Debatendo um Conceito. In: Anais do XXVIII Intercom 2005. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em http://www.labmundo.org/disciplinas/Leonardo_De_Marchi.pdf. Acesso 15 jan 2012.

JANOTTI JR, Jeder, PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: _____, LIMA, Tatiana Rodrigues (orgs). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LE MOS, Ronaldo, CASTRO, Oona et al. **Tecnobrega**: o Pará reinventando negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. Disponível em <http://hdl.handle.net/10438/2653> Acesso 20 jan de 2012.

LOBO, Ana Paula. Banda larga móvel surge como opção para os sem Internet no Brasil. Disponível em <http://nic.br/imprensa/clipping/2012/midia613.htm>. Acesso 06 jun 2012.

MELO, Olivia Bandeira de, CASTRO, Oona. Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte. In: HERSCHAMNN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, FAPERJ, 2011.

SÁ, Simone Pereira de Sá. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR, Jeder, GOMES, Itania Maria Mota. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

STRAW, Will. **Systems of articulations, logics of change**: communities and scenes in popular music. Disponível em <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/systemsofarticulation.pdf>. Acesso 10 de nov 2011.

STRAW, Will. **Scenes and sensibilities**. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83> Acesso 10 de nov 2011.

TROTTA, Felipe. Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. In: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

Videografia

Brega S/A (2008). Direção: Vladimir Cunha e Gustavo Godinho. Disponível em <http://youtu.be/7srAWUecsio>. Acesso 09 jan 2012

Xirley (2011). Direção: Priscilla Brasil. Disponível em <http://youtu.be/niGt6fhwMtA>. Acesso 10 jan 2012