

Entre cenas e circuitos:

*Breggae, produção musical e hibridismo cultural*¹

Victória COSTA²

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

Enderson OLIVEIRA³

Estácio FAP, Fapan e Fapen, Belém, PA

Resumo

Neste ensaio analisamos o álbum *Breggae* (2013), do cantor paraense Juca Culatra, resultado de mesclas entre bregas paraenses de décadas passadas e o ritmo de *reggae*. Analisamos aqui não as estruturas melódicas das canções, mas sim o panorama contemporâneo em que a produção está inserida e de que modo dialogam. Observando discussões sobre hibridismo cultural, processos de identificação e ressignificação, observamos ainda a apropriação do brega por músicos que levam as características dos gêneros paraenses em suas produções. Através, então, de uma amostra da musicalidade contemporânea do estado do Pará, podemos notar outros tipos de fluxos e ressignificações nas artes, em especial na música e seu espírito de época.

Palavras-chave: *Breggae*; Música; Cultura; Hibridismo; Identidade.

Considerações iniciais

Da fusão do romantismo e saudosismo do *brega* com a cadência do *reggae*, foi criado em 2013 o *Breggae*⁴, álbum contemporâneo e amazônico do produtor e músico paraense Juca Culatra, de Belém do Pará. Em oito faixas, *Breggae* apresenta versões “misturadas” de *reggaes* com *bregas* paraenses de décadas passadas, atualmente considerados

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática 08 – Estudos Interdisciplinares do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 24 a 26 de maio de 2017.

² Mestranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA – UFPA). Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela Universidade da Amazônia (UNAMA/ Pará), e Bacharel em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Realizadora audiovisual. E-mail: victoriaetcosta@gmail.com.

³ Graduado em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade da Amazônia (UNAMA/ Pará); Mestre em Ciências Sociais (Antropologia) pela Universidade Federal do Pará. Professor na Faculdade Estácio FAP; Faculdade Paraense de Ensino (FAPEN) e na Faculdade Pan Amazônica (FAPAN). Repórter no Diário On Line (DOL) e coordenador na Agência Experimental de Comunicação Efe2. E-mail: enderson.oliveira12@gmail.com.

⁴ O álbum está disponível para download em <<http://somdonorte.blogspot.com.br/2013/02/mapeamento-2013-breggae.html>>. Acesso em 20 de março de 2017.

clássicos⁵, como “Ao pôr do sol”, de Teddy Max, “Caprichos”, de Nelsinho Rodrigues e “Minha amiga”, de Mauro Cotta, dando margem à discussão acerca da apropriação de gêneros musicais em produções contemporâneas.

Conhecido na cena musical de Belém, em especial a de *reggae*, o projeto chamado de “Amazônia-Jamaica”, de Juca Culatra, antes vocalista da banda *Juca Culatra e Power Trio*, vai além: passados três anos, no início de 2016 foi lançado o álbum “*Skrega*”⁶, que mistura *ska* e *brega*, e ainda está previsto o lançamento de um álbum da fusão entre *dub* e *carimbó*. A partir das obras do músico, Jamaica e Belém parecem então estar cada vez mais conectadas musicalmente. Estas informações são necessárias para observarmos o contexto em que o álbum está inserido, em que, cada vez mais, cresce o número de versões musicais produzidas ou mesmo novas composições, que dialogam com ritmos mais populares e/ou tradicionais.

Isso remete a Hebdige (*apud* CONNOR, 2000: p.152), ao afirmar que “ninguém é dono de um ritmo ou de um som. Você apenas o pega, usa e devolve às pessoas numa forma ligeiramente diferente... você simplesmente *faz uma versão* dela”. Deve-se notar ainda que estas (re) apropriações não são “inocentes”; ora, é justamente nesta “devolução” realizada pelas versões musicais, na contemporaneidade, que o mercado global marca sua presença indelével, uma vez que apropria-se de bens simbólicos (populares, principalmente), culturais, os transforma e os “devolve” modificados, para consumo da população (JUNQUEIRA, 2006: p.157).

Para discutirmos tal processo, é necessário ainda observar que o projeto de Juca se insere no panorama da música paraense contemporânea em que notamos uma constante: a revisitação aos gêneros surgidos em décadas passadas e a maior incidência do *brega*⁷. Com registros de sua origem na década de 1960 como uma música romântica, o *brega*, resultado das misturas entre Jovem Guarda, Bolero e presença das *picarpes* (o que hoje seriam as *pick-ups* de DJs)⁸, antes estava distante do gosto das classes mais altas, por ser considerado

⁵ Atualmente em Belém há um fortalecimento não somente da cena como do circuito musical de *brega*, com programas de rádio direcionados ao ritmo, festas exclusivas e ainda programações mensais e semanais que ajudam a “retomar” músicos e bandas que tiveram seu “primeiro auge” na década de 1990, antes do surgimento das aparelhagens e festas de *tecnobrega* e *melody*, o que ocorreu na primeira metade dos anos 2000. Exemplo disto é o “Bregaço”, festa que resgata mensalmente os *bregas* “clássicos” com grande público, prioritariamente universitário.

⁶ O álbum está disponível para *streaming* em: <<https://soundcloud.com/jucaculatra/sets/skrega>>

⁷ Como na faixa “Eu te amo, meu amor”, de Frankito Lopes, interpretada pela cantora paraense Lia Sophia: <https://www.youtube.com/watch?v=eHOekQ4boI8> e “Proposta Indecente”, que foi regravada por Aila, cantando a música de Dona Onete com a mesma: https://www.youtube.com/watch?v=_ms4zu3jiQg.

⁸ Discutido em COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 32, n. 63, p. 381-402, 2012.

“cafona” e mesmo mais “popular”. Até mesmo sua produção e veiculação se associava a isto, já que seu desenvolvimento ocorreu de forma independente de grandes estúdios e gravadoras de fora do estado.

A iniciativa de criar uma indústria musical regional fora dos moldes de capitais que já têm seu mercado fonográfico desenvolvido acabou gerando um embrião do que seria acentuado nas festas de aparelhagem de tecnobrega, hoje analisadas por sua estrutura autônoma e independente⁹. Algo semelhante ocorreu com o *reggae*, criado na Jamaica e que ganhou o mundo na década de 1970. O gênero, bem como sua “cultura”, segundo Paulo de Oliveira,

traz no seu legado histórico uma carga de simbologias assentadas nos ideais do rastafarianismo, um movimento religioso idealizado pelo pastor Marcus Garvey, que pregava o retorno de todo o povo negro para a África, que era considerada a terra prometida do Evangelho. Esse movimento se fortaleceu a partir da ascensão ao trono, em 1928, de Haile Selassie I, aclamado imperador da Etiópia, considerado a reencarnação de Deus na terra. Diante disso, juntando a situação política jamaicana, a emergência de um movimento religioso radicalizado, embora pacífico e a ânsia de tempos melhores para o povo da Jamaica, o *reggae* não obteve outro rumo que não os palcos do mundo (OLIVEIRA, 2008, p. 02).

Em seguida, o pesquisador maranhense complementa esta passagem afirmando que

O *reggae*, portanto, é um meio composto de experiências e sensações individuais, que na soma de manifestações iguais, permite a textura necessária para as interpretações emergidas das relações sociais que se constituem com a convergência dos indivíduos integrantes desse meio (OLIVEIRA, 2008, p. 02).

A partir destes diálogos, podemos compreender que, aliado ao espaço, ao tempo e às vivências da sociedade em questão, o surgimento do *Breggae* sinaliza um grupo de pessoas da sociedade e hábitos de consumo particulares, que caracterizam os gêneros em questão com lugares e festas características. Não por acaso, há em Belém o fortalecimento de um circuito

Ver mais em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882012000100018&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 19 de junho de 2014.

⁹ Observar o brega hoje nos faz observar ainda fenômenos ocorridos com o ritmo no decorrer dos anos. Suas derivações como o *melody*, o brega *calypso* e o *tecnobrega* (Maia, 2011, p.10) ganharam destaque no cenário local na divulgação de modo “pirata”, com produção caseira de músicas e CDs e venda nas festas de aparelhagem, espetáculo característico de shows do ritmo. Consumidos pelo público da periferia na sua origem, hoje algumas destas versões já são amplamente aceitas em casas de shows de outros ritmos e festas específicas em Belém. Sobre isto, é interessante observar o livro “Tecnobrega – O Pará reinventando o negócio da música” (2009), de Ronaldo Lemos e Oona Castro, assim como o documentário “Brega S.A.”, de Vladimir Cunha, mostram a produção do brega por outros vieses.

em que *brega* e *reggae* (e ainda outros ritmos, como o *rock*) encontram-se em diversas festas que misturam os ritmos e são realizadas em especial aos domingos (OLIVEIRA, 2012), atraindo grande público.

O *Breggae*

Como já foi dito, o álbum *Breggae* (2013) é resultado da mistura do *brega* e do *reggae*, produzido pelo cantor e produtor Juca Culatra, que deu início a sua carreira em meio a produções de shows até tornar-se vocalista da banda de *reggae* que levava seu nome. Após ter contato com experimentações do pesquisador de música e baterista da banda Cristal Reggae, Jesse James, com o “*reggaembó*” (resultado de *reggae* + carimbó), Juca iniciou os primeiros testes com produções que envolviam a “levada do *reggae* com as batidas de *brega*”, como destacou em entrevista¹⁰.

A gravação de bregas antigos teve repercussão em algumas rádios locais e a boa recepção por parte do público, ponto importante para a divulgação que, segundo Culatra, uniu os mercados do *brega* e do *reggae*. A utilização do *reggae* como um dos elementos a ser mesclado neste disco deve-se à aceitação do público ao ritmo, visto que festas de *reggae* são frequentes na capital e atraem admiradores, assim como os saudosos apreciadores de *bregas* antigos. O mesmo será aplicado aos dois outros CDs da trilogia contando com outros ritmos característicos da Amazônia e da Jamaica. Com produção voltada para o consumo do público local (região Norte e interiores do estado), a banda investe no prévio conhecimento das canções reformuladas bem como o hábito de consumo do *reggae*.

O *Breggae* é, então, um reflexo de um modo de consumo da sociedade paraense, pois trata-se da mescla de dois ritmos aceitos e ouvidos por uma parcela da população do estado. O *Breggae* adequa-se ao mercado, não com o objetivo de “homogeneizar formatos”, como destacado por Canclini (2003, p.216), mas para “ocupar-se também dos setores que resistem ao consumo uniforme” (CANCLINI, 2003, p.216); neste caso o mercado fonográfico, que cobra produções diferenciadas. Ao tomarmos o *Breggae* como objeto de estudo e, com esta breve observação, podemos então ter a percepção da forma como a produção musical contemporânea se desenvolve.

A aproximação dos ritmos e, posteriormente, sua mistura, trazendo elementos de ambos, reflete características do sujeito pós-moderno quanto às suas identidades (ou

¹⁰ Entrevista realizada em 26 de junho de 2013, em sua residência em Belém.

identificações, segundo Castro¹¹), cada vez mais influenciáveis e, portanto, fluidas. Hall diz que “(...) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por suma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma as quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente” (HALL, 2003, p. 13).

Portanto, ao sermos atingidos cotidianamente pelas mais diversas culturas, dentre as mesmas, encontramos aquelas com as quais temos afinidade (em maior ou menor grau), que vão nos constituindo enquanto indivíduos da sociedade, formados por características cambiantes e, por vezes, até contraditórias entre si, dado o consumo demasiado de informações, por vezes. Têm-se, então, o que Hall chama de identificações, por tratar-se de “um processo em andamento”, no qual o indivíduo sempre está em busca de preencher-se, para tornar-se unidade (HALL, 2003, p. 39).

Metodologia da mistura

Analisar objetos estéticos sempre provoca incertezas, dada a diversidade de possibilidades de discussões e perspectivas que podem ser utilizadas. Deste modo, esclarecemos que para a análise aqui apresentada observamos não as estruturas melódicas das canções, o que demandaria um espaço maior de publicação e desviaria o foco do que é discutido, mas sim o panorama em que a produção está inserida e de que modo dialogam.

Para isto, também foi levada em conta a antropologia semiótica ou interpretativa de Clifford Geertz, segundo a qual a cultura é meio privilegiado, fundamental objeto de pesquisa, em que se podem ter diversas compreensões não somente *a partir de*, mas principalmente *através de* seus “produtos”, manifestações (GEERTZ, 2008, p. 70), como canções. Deste modo, observando *através do* (GEERTZ, 2008, p. 70) *Breggae*, objetivamos fazer apontamentos sobre uma das motivações para a produção de alguns objetos estéticos “híbridos”, sem deixar de lado a “volta” e fortalecimento de bregas de décadas passadas em novas releituras e adaptações.

Dialogando com isto, ao tomar o disco como objeto de estudo, a pesquisa se constitui em um estudo de caso, definido por Yin (*apud* Duarte e Barros, 2005, p. 216) como “uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde

¹¹ Sendo “identidade” um termo que indica uma escolha de informações e costumes “fechados”, o termo “identificações” utilizado pelo professor Fábio Fonseca de Castro (2012) abrange o sentido de múltiplas influências, logo, uma constante renovação de características e gostos do indivíduo, que vem dar conta da realidade.

múltiplas fontes de evidências são utilizadas”. No estudo de caso, “o interesse primeiro não é pelo caso em si, mas pelo que ele sugere a respeito do todo” (DUARTE e BARROS, 2005, p.218).

Nesta miríade de possibilidades e diálogos, observamos ainda as categorias de cena e circuito cultural. “Cenas”, em especial musicais, de acordo com sua primeira definição, realizada em 1991 pelo pesquisador canadense Will Straw em *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, se constituem em um “espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com *trajetórias muito diferentes*” (STRAW, 1991, p. 373, livre tradução e grifo nossos).

As cenas envolveriam então, além da estética musical, a infra-estrutura, os modos de consumo e mesmo de identificação por parte dos sujeitos. Já os “circuitos” (MAGNANI, 2000), categoria mais ampla e diversificada que cenas, envolvem a participação e compreensão da importância dos sujeitos que os desenvolvem, estabelecem práticas, relações, atribuem valores e sentidos.

Cenas e circuitos

Atentar para a produção musical de determinada população/sociedade, leva-nos a refletir sobre histórias, práticas, hábitos e sentidos transformados em ritmos. Estudos feitos por grupos britânicos¹² que objetivavam compreender o comportamento de subculturas formadas por jovens dentro do campo musical, alcançaram, posteriormente, conceitos de cena musical como o de Will Straw e o de Geoff Stahl, que hoje são discutidos e utilizados em análises que vão além da observação puramente rítmica, mas alcançam o envolvimento da música com a sociedade em que é produzida e difundida, bem como a relação com o espaço.

A assim chamada “virada espacial” na pesquisa sobre as diversas culturas musicais está em sintonia com a ênfase renovada na conceituação do espaço urbano – seja como campo estratégico de articulação de políticas culturais e cívicas (Como deve ser usado o espaço disponível? Por quem? Para quê?) e de incremento de produção cultural regional, seja como esfera da vida cotidiana onde vicejam múltiplas atividades representações culturais e inúmeros processos de sociabilidade, constituídos e afetados tanto por circunstâncias locais como por *demandas e desejos translocais* (STAHL *apud* FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005, p. 04 e 05, grifo nosso).

¹² Discutido em: FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. *Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXVIII, 2005, UERJ Rio de Janeiro, 2005.

Diante desta reflexão, problematiza-se a questão da importância da observação do espaço para a compreensão das manifestações culturais que existem em uma sociedade em determinado período. O primeiro em geral é reflexo do segundo e, ao mesmo tempo, contribui para sua constituição. Straw (1991) define “*scenes as geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practices*”, é o que hoje ocorre na capital paraense e cidades próximas. Observamos, então, a movimentação do cenário da música local em relação ao próprio estado e fora dele. Têm-se notado os gêneros locais de forma como não vinham sendo percebidos e consumidos.

As obras produzidas nas últimas décadas buscam resgatar elementos das práticas culturais locais (reforçando a ideia de pertencimento ao espaço e à história) mesclando-os com produtos resultantes de trocas de experiências com outras culturas. Assim, os estudos de cena musical buscam “reavaliar a relação entre jovens, música, estilo e identidade, no terreno social cambiante do novo milênio, em que fluxos globais e subcorrentes locais se rearticulam e reestruturam de maneira complexa, produzindo novas e híbridas constelações culturais” (WEINZIERL e MUGGLETON *apud* FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005, p. 04).

Neste panorama, algumas iniciativas tentaram atravessar mais ainda as barreiras do local e regional, alcançando os mercados nacional e global. Projetos como o Terruá Pará¹³, fazem com que as musicalidades paraenses ecoem, ampliando o alcance dos ritmos nortistas, que, em relação há poucos anos, não possuíam tamanha repercussão. Ao serem projetados para fora do estado por meio de um grande espetáculo, alguns músicos (como Lia Sophia, Dona Onete e Felipe e Manoel Cordeiro) destacam-se, chegando a uma aproximação maior de um novo público. A singularidade das musicalidades locais, dadas duas influências culturais diferenciadas, é uma das características que faz com que essas projeções contemporâneas aconteçam.

Assim, lembramos de Straw ao afirmar que “*scene*” *will suggest more than the busy fluidity of urban sociability. It compels us to examine the role of affinities and interconnections which, as they unfold through time, mark and regularize the spatial itineraries of people, things and ideas*” (STRAW, 1991, p. 10), o que é indicação essencial para a compreensão do objeto neste estudo, a partir do contexto em que está imerso.

¹³ Espetáculo paraense criado em 2006 que buscava levar a pluralidade musical local aos palcos. O Terruá Pará contou com 3 edições que apresentavam os shows em Belém e em São Paulo. Disponível em <<http://terruapara.com.br/o-que-e/>>

Culturas, territórios e fluxos no período contemporâneo

Como se sabe, a cultura está em fluxo constante. Não há a possibilidade de estagnação nos materiais culturais, porque eles estão sendo constantemente gerados e ressignificados, à medida que são induzidos a partir das experiências das pessoas. Logo, não devemos pensar os materiais culturais como tradições fixas no tempo que são transmitidas do passado, mas sim como algo que está basicamente em um estado de *fluxo* (BARTH, 2005, p.17, grifo nosso). Isto ganha mais fôlego ainda caso observemos que, no período contemporâneo, ganhou força a ideia de “hibridismo” ou “hibridez”, processo em que manifestações artísticas e culturais se tornariam mais sincréticas, interseccionadas. Atento a isto, o antropólogo sueco Ulf Hannerz se refere a outros termos como

colagem, mélange, miscelânea, montagem, sinergia, bricolagem, criolização, mestiçagem, miscigenação, sincretismo, transculturação, terceiras culturas, e outros termos; uns são usados só de passagem, como metáforas sintéticas, outros reclamam um status analítico maior, outros, ainda, têm uma importância apenas regional ou temática. Na maioria das vezes eles parecem sugerir uma preocupação com forma cultural, com produtos culturais (...); algumas palavras parecem, mais do que outras, dizer respeito a processo. *Hibridez parece ser atualmente o termo genérico preferido*, talvez por derivar sua força, como “fluxo”, de uma fácil mobilidade entre disciplinas (HANNERZ, 1997, p. 26, grifo nosso).

Destarte, não só os antropólogos se referem ao hibridismo, já que tanto o termo como o processo de hibridez se tornaram interdisciplinares e transdisciplinares. Em que pese a variedade de campos e análises de objetos, a noção de hibridismo cultural “unicamente” como mistura de códigos artísticos díspares parece prevalecer¹⁴.

Néstor Garcia Canclini já afirmara que “há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (CANCLINI, 2003, 151). Assim, mais que discutir se as canções do *Breggae* pertencem, realmente, a tais ritmos (brega e *reggae*), discutimos a apropriação de

¹⁴ Importante observar que a análises de Canclini não são somente relacionadas a estas misturas, como se as mesmas não fossem resultado de um processo mais amplo. O próprio autor deixa claro o quanto e de que modo as questões políticas e ideológicas que o debate sobre o hibridismo possui. Em artigo que “revisita” seu livro *Culturas Híbridas* (cuja primeira edição foi publicada em 1990 no México), Canclini esclarece que seu *proposito ha sido elaborar la nocion de hibridacion como un concepto social* (1997, p.109). Citando Jean Franco, afirma que *Culturas Híbridas* é um livro em busca de um método e *como la busqueda de ese metodo, y de articulaciones entre las disciplinas que trabajan por separado esos campos (estetica, antropologia, sociologia y comunicacion), son aún tareas en proceso, veo ese libro como algo abierto, al que se puede entrar y del que se puede salir de muchas maneras* (CANCLINI, 1997, p.109).

bregas de décadas passadas, a produção híbrida e contemporânea de Belém, que possibilita estes trânsitos e fluxos entre estéticas diferentes (como a do brega e a do *reggae*).

Neste sentido, as canções podem ser consideradas pastiches, categoria que deve ser entendida como o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático (JAMESON, 2002: pp.43-44), feito sem o objetivo de provocar o riso, satirizar, buscar a reflexão ou ser irônico. Em geral, visa uma “homenagem” a estilos ou obras anteriores, das quais se apreende o mais “peculiar” e se adapta “livremente”, respeitando-se as características originais, mas empregando-se também novas estruturas.

De acordo com Boudweijn Buckinx, permite, então, “reabilitar o passado” (1998: p.26), uma vez que o artista pós-moderno vê-se livre e “capacitado” a incorporar a tradição e este mesmo passado da forma como melhor lhe “aprouver” – forma essa por vezes bastante híbrida e plural, tal como o *Breggae*. Indo além, as observando como objetos estéticos inseridos em um contexto e processo mais amplos, o do hibridismo cultural, se colaboram para a confirmação de que

La hibridacion sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o practicas sociales discretas, puras, que existian en forma separada, y al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas practicas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio economico o comunicacional (CANCLINI, 1997, p. 112).

Deve-se ainda dialogar com Harvey, para quem atualmente privilegia-se “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras do discurso cultural” (2003, p.19): não é somente uma série de representações e modos de linguagens artísticas que são (re)elaborados. Harvey também observa o processo pelo qual, através de inovações tecnológicas e modificações socioculturais, diversas condições de experiência e processos identitários são alterados. Estas modificações influenciam, por conseguinte, na criação e disseminação de produtos estéticos, já que as artes “desterritorializam-se”.

O processo de “desterritorialização” dos indivíduos e povos, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, ocorre já que as “pessoas e culturas perdem suas raízes e ficam num delírio deambulatório pelos *shoppings* e outros espelhos sem alma. E a globalização quer isto. Que sejamos todos um mesmo e único mercado”. A pós-modernidade que descontextualiza as pessoas e desterritorializa as culturas é cada vez mais “presente”, acrescenta (2003). Paralelas (ou intrínsecas) a este processo de “descontextualização e desterritorialização”, é possível

observar a emergência e fortalecimento do *ciberespaço*, que torna possível a “desespacialização”¹⁵.

Ella Shohat e Robert Stam acrescentam afirmando que, ao entrar em contato com indivíduos nunca vistos, os consumidores dos meios de comunicação eletrônicos podem ser afetados por tradições com as quais não possuíam qualquer ligação anterior (2006, p. 453). A disponibilidade e o fluxo via internet de arquivos de áudio, de música, são bons exemplos disto, afinal possibilitam aos usuários da *internet* ter acesso, de algum modo, a inúmeras bandas, músicos e canções, além da possibilidade de ressignificá-los, como no *Breggae*.

Estes processos apontam para uma relação mais complexa, um período em que as experiências dos indivíduos são cada vez mais fluidas e pulverizadas. Pressupondo que as formas ligam-se aos espíritos (PINHO, 2011), é que cremos que as obras híbridas assim, por exemplo, comunicam o espírito de um uma época (*Zeitgeist*) em que não são somente as experiências dos sujeitos são mais “híbridas”, compartilhadas de modos diversos e fragmentados, mas também a estética de suas canções. Por sua vez, é importante notar que tais objetos estéticos ainda podem ser “retrabalhados”, ressignificados pelos indivíduos que os ouvem, por exemplo.

Considerações finais

Através da breve análise do *breggae*, ícone do atual cenário da música paraense contemporânea, nota-se o quanto tem sido frequente a referência a canções e ritmos que já tiveram destaque na cena e no circuito locais. Indo além, observamos ainda um movimento contemporâneo em que a produção artística se liga ao espírito de época e as mudanças sociais e de consumo, que compõem uma cadeia com processos de identificação e mesmo identidades.

A questão identitária do consumo destes ritmos recai sobre uma forte presença da questão do pertencimento. Frequentar festas, ouvir e dançar músicas do gênero (seja brega, seja *reggae*), enquanto uma forma de reforço de um “paraensismo” tem ganhado cada vez mais espaço nas casas noturnas locais, portanto, reafirmando a existência de um público que acolhe estas experimentações musicais.

Nas sociedades contemporâneas, a hibridez dos indivíduos reflete diretamente sobre as artes, bem como a desterritorialização, que torna o globo cada vez mais interligado, logo,

¹⁵ (Des)espacialização significa, em primeiro lugar, que o espaço urbano não conta senão como um valor associado ao preço do solo e à sua inscrição nos movimentos do fluxo propagador: “(...) é a transformação dos lugares em espaços de fluxos e canais, o que equivale a uma produção e a um consumo sem qualquer localização” (Martín-Barbero, 1987, p.07).

seus costumes e culturas passam a transitar, formando as diversas e fragmentadas identidades. O *Breggae* é, portanto, reflexo de parte da sociedade contemporânea de Belém, após encontrar nas sociabilidades atuais sua base para esta nova produção.

Referências

BARTH, F. *Etnicidade e o conceito de cultura*. Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política, nº 19. Niterói, Rio de Janeiro, 2005.

BUCKINX, Boudewijn; *O Pequeno Pomo ou a História da Música do Pós- Modernismo*. Tradução: Álvaro Guimarães; Ateliê Editorial/Editora Giordano; São Paulo; 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales. Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*. Vol. III, número 5. Universidad de Colima: Colima, México, 1997. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600507.pdf>>. Acesso em 08 mar 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *A encenação das identidades na Amazônia Contemporânea*. Belém: FADESP, 2010. Disponível em <http://www.ppgcom-ufpa.com.br/biblioteca/Pesquisa_em_Comunicacao_na_Amazonia.pdf> Acesso em 19 de outubro de 2012.

CONNOR, S. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CULATRA, Juca. *O Cenário Breggae de Belém*. Entrevista concedida. Belém - Pará, 26 de junho de 2013.

DUARTE, Márcia. Estudo de caso. In: BARROS, A. e DUARTE, J. (orgs.). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p.215-235.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. *Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXVIII, 2005, UERJ Rio de Janeiro, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *O Saber local*. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. Mana. Rio de Janeiro, Brasil, v. 03, n. 1, p. 07-39, out. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2454.pdf>>. Acesso em 05 junho 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

JUNQUEIRA, L. Manguebit e Gentrification: relações entre cultura e espaço urbano em Recife. In: PRYSTHON, A. (org.). *Imagens da Cidade: Espaços Urbanos na Comunicação e Cultura Contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MAIA, Mauro C.F. *Mídia e Música na Amazônia Paraense: Aspectos históricos e culturais*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Boa Vista – RR – 1 a 3 de junho 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987). *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Cidade do México/Santiago.

OLIVEIRA, Enderson. *Festa de reggae, som de rock: as relações entre o rock e o circuito de reggae em Belém do Pará*. Anais da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. São Paulo, SP, 2012. Disponível em <<https://goo.gl/rbdB7Y>>. Acesso em 20 de março de 2016.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. *Da repressão ao movimento de massa: Reggae, mídia e estetização política*. Revista Internacional de Folkcomunicação, Vol. 6, nº 11. Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2008. Disponível em <[http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path\[\]=604&path\[\]=437](http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path[]=604&path[]=437)>. Acesso em 18 jan 2012.

PINHO, Relivaldo. *Antropologia e Filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia*. Belém: Editora Ufpa, 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Uma guerra pós-moderna*. Jornal O Globo, 05 abril de 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. A estética da resistência. In: *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STRAW, Will. *Scenes and Sensibilities*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83> - acessado em 15 de junho de 2013.