



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ALTAMIRA
FACULDADE DE LETRAS DALCÍDIO JURANDIR
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS: LÍNGUA PORTUGUESA

ARTHUR FERNANDES VAZ

**INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA: ANTROPOFAGIA MUSICAL
PARAENSE.**

ALTAMIRA/PARÁ
2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ALTAMIRA
FACULDADE DE LETRAS DALCÍDIO JURANDIR TURMA: 2020M
ARTHUR FERNANDES VAZ**

**INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA: ANTROPOFAGIA MUSICAL
PARAENSE.**

Trabalho de Curso apresentado como
requisito de avaliação da disciplina
Trabalho de Conclusão de Curso,
componente do ementário do curso de
Graduação Letras Língua Portuguesa
orientado pelo docente Dr. Edmon Neto de
Oliveira.

ALTAMIRA/PARÁ
2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de
Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

V393i Vaz, Arthur Fernades.
Indústria cultural e música : Antropofagia musical paraense / Arthur Fernades Vaz. —
2025.
vi, 34 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira
Trabalho de Conclusão (Graduação) - Universidade Federal do Pará, Campus Universitário
de Altamira, Faculdade de Letras - Língua Portuguesa, Altamira, 2025.

1. Música. 2. Indústria Cultural. 3. Antropofagia. 4. Tecnobrega . 5. Tecnomelody. I.
Título.

CDD 869.9098115

ARTHUR FERNANDES VAZ

**INDÚSTRIA CULTURAL E MÚSICA: ANTROPOFAGIA MUSICAL
PARAENSE.**

Orientador: Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

Data: 11/03/2025

Avaliado por: Prof. Dr. Fernando Jorge dos Santos Farias

Data: 11/03/2025

Avaliado por: Prof. Ms. João Jesus Rosa

Data: 11/03/2025

ALTAMIRA/PARÁ
2025

AGRADECIMENTOS

“Antes que te formasse no ventre da tua mãe, eu já te conhecia, e antes do teu nascimento, eu já havia te consagrado profeta das nações. Mas eu respondi: ‘Senhor, eu não sei falar, porque sou jovem’. O Senhor, porém, me disse: ‘Não diga, sou jovem, porque você irá aqueles a quem eu o enviar e anunciará aquilo que eu lhe ordenar. Não tenha medo’”. Jr. 1, 4-8.

Devo, inicialmente, dirigir estes agradecimentos à Deus, Aquele que me proporcionou a vida enquanto um dom. Confiou em mim e a mim dignou a missão de ser anunciador da boa nova, da construção da civilização do amor e a partilhar da vida em comunidade.

Entro na Universidade Federal do Pará em 2020, vindo da tentativa frustrada de graduação longe do território paraense. Sou grato ao meu irmão, Gabriel Vaz, este que fez a minha inscrição no processo seletivo e apoio-me em momentos de decisões difíceis. Sou grato ao meu amigo Elias Thomaz, este que, no único dia para entrega de documentos na Universidade, levou-me por mais de 90km em seu carro para realizar esse feito. Antes mesmo do meu ingresso na Faculdade de Letras Dalcídio Jurandir eu percebia que sozinho eu seria pouco capaz de concluir este sonho.

Agradeço ao meu pai, Manoel Filho, por ter acreditado que teria, um dia, seu filho formado.

Agradeço a todos os meus professores. Estudar em escola pública a vida inteira te apresenta desafio enormes, porém proporciona uma relação única e inexplicável entre professor e aluno – isto possa ter me motivado a seguir a carreira docente – principalmente aos meus queridos professores de Língua Portuguesa: Gina Caltran, Ângela Motta, Rejane Malveira, Ábia Schineider e Miguel Ribeiro.

Agradeço aos meus amigos, aqueles que sempre estiveram comigo, mas os que chegaram no meio depois também fizeram parte da caminhada.

Por fim, algumas pessoas merecem muito destaque nessa trajetória:

Joelma Vaz, minha mãe, obrigado! Tudo o que fizestes por mim, nem em mil e uma vidas eu serei capaz de retribuir. Obrigado!

Stefany Federicci, minha companheira, obrigado por não soltar a minha mão no momento de maior desafio da minha vida até aqui. Obrigado!

Obrigado, Universidade Federal do Pará. Obrigado, Faculdade de Letras Dalcídio Jurandir. Obrigado, colegiado da referida faculdade. Obrigado, Dr. Edmon Neto de Oliveira.

“A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem”
Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago (1928)

Sumário

RESUMO	8
SÓ ME INTERESSA O QUE NÃO É MEU	9
A MÚSICA PARAENSE	13
A PARÓDIA COMO RECURSO DE DEVORAÇÃO DO OUTRO.....	17
CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
REFERÊNCIAS.....	27
ANEXOS.....	30

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso é a proposição da discussão de um movimento musical na região Norte brasileira, analisado mais precisamente no estado do Pará, que debate o surgimento e a fixação de uma maneira singular de ver, consumir e vender a música internacional em um contexto específico e próprio brasileiro. Na história do Brasil é comum observar movimentos musicais que analisam fenômenos artísticos internacionais e os ressignificam de forma a torná-los parte da identidade nacional-brasileira. A exemplo da Tropicália que se inspira no rock norte americano para se tornar um movimento em território nacional, em um cenário regional paraense, surgem, com o advento do tecnobrega e tecnomelody, algo análogo ao que outrora ocorrera com a Tropicália. Apropriando-se da música internacional, com letras que fazem sentido em um contexto específico regional, o fenômeno paraense também coloca em voga a discussão iniciada por Oswald de Andrade na publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), que em linhas gerais faz que a arte internacional passe por uma modelagem a fim de que se torne nacionalizada. Dessa maneira, a música, representada neste Trabalho de Conclusão de Curso como arte, é analisada por uma ótica de nacionalização, mas também, de lucro, pautada na discussão de indústria cultural proposta do Theodor Adorno e Max Horkheimer (2014).

Palavras-chave: Música, Indústria Cultural, Antropofagia, Tecnobrega, Tecnomelody.

ABSTRACT

This Final Undergraduate Project proposes a discussion of a musical movement in the Northern region of Brazil, more specifically analyzed in the state of Pará. It examines the emergence and establishment of a unique way of perceiving, consuming, and commercializing international music within a specific and distinct Brazilian context. In Brazilian history, it is common to observe musical movements that analyze international artistic phenomena and reinterpret them to become part of the Brazilian national identity. For instance, Tropicália drew inspiration from American rock to evolve into a movement within the national territory. Similarly, in the regional context of Pará, the advent of *tecnobrega* and *tecnomelody* reflects an analogous phenomenon to what occurred with Tropicália. By appropriating international music and creating lyrics that resonate within a specific regional context, the phenomenon from Pará also engages in the discussion initiated by Oswald de Andrade in his publication of the *Manifesto Antropófago* (1928). This manifesto, in essence, argues for the transformation of international art into something nationalized. Thus, music, represented in this Final Undergraduate Project as an art form, is analyzed from a dual perspective: one of nationalization and another of profit, grounded in the discussion of the culture industry proposed by Theodor Adorno and Max Horkheimer (2014).

Keywords: Music, Cultural Industry, Anthropophagy, Tecnobrega, Tecnomelody.

1. “Só me interessa o que não é meu”¹

A música é um patrimônio imaterial da humanidade, assim como descreve a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO, 2003). A sua importância varia entre melhorar a qualidade de vida das pessoas a ser instrumento de lutas em causas sociais e compartilhamento de saber entre os povos, estes além de prazeres, são direitos assegurados pelo artigo 215 e 216 da constituição federal brasileira (Brasil, 1988). A música, representa no imaginário popular, a diversidade, a alegria e uma vasta mistura de sentimentos despertados em cada ser.

A música no Brasil sempre fora produzida por todos os matizes sociais, muitos esquecidos e/ou marginalizados nos circuitos culturais, fazendo com que, mesmo acolhidos e pertencentes à cultura brasileira, suas obras e produções musicais fossem marginalizadas com um viés racista e preconceituoso, o que fez urgir a criação de músicas de resistência, no Brasil, como a obra do cantor e compositor brasileiro, Chico César, “Respeitem meus cabelos, brancos” de 2002, que segundo Trotta e Santos (2012, p. 228), “opera numa lógica de certa forma acusatória que sublinha o preconceito e exige mudanças de atitude”. Isso fica claro no trecho: “Respeitem meus cabelos, brancos, chegou a hora de falar, vamos ser francos, pois quando um preto fala, o branco cala ou deixa a sala, com veludo nos tamancos” (César, 2002). Outro ponto importante da música em um contexto nacional é o posicionamento de determinados movimentos musicais (Tropicália) contrários a governos autoritários como pôde ser visto durante a Ditadura Civil-militar brasileira (1964-1985).

Estudar a música é estudar a cultura e identidade de um povo. Jesus (2006, p. 24) afirma que “No Brasil o processo de construção de identidade cultural é marcado inicialmente pela música e pela dança entre o nativo e o europeu”, o que apresenta um contraste entre o nativo de pindorama e o português, pode-se afirmar então, que surge a partir desse contato, contrastes da maneira particular de cada povo em se fazer música. Wisnik (2004, p. 200), por sua vez, diz que “A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida”, do que se entende que a música é visualizada e interpretada de maneira particular por cada pessoa, seja artista ou ouvinte. Com esse estudo, do processo de interpretação da música, abre-se o leque de questionamentos a respeito de um movimento de “devoração do outro”² na música regional do Pará, que molda a produção artística-cultural nos mais diversos grupos sociais

¹ Retirado do Manifesto Antropófago (1928), de Oswald de Andrade.

² Antecipamos aqui uma das ideias caras a Oswald de Andrade, que será em seguida aprofundada.

paraenses.

Na sociedade brasileira contemporânea, pós anos 2010, apesar de que ainda exista traços de resistência na música, principalmente no rap e hip-hop que seguem sendo símbolos de luta, a música como um elemento representativo de um grupo marginalizado já não é tão mais vista como outrora³, isso poderia ser explicado pelo silenciamento proporcionado de maneira sistemática aos artistas marginais ao longo dos anos por exemplo. Dessa maneira, a produção musical começa a se deslocar de pautas sociais e aproxima-se cada vez mais da busca incessante de se tornar uma mercadoria rentável e lucrativa, o que ocasiona uma perda significativa de movimentos críticos ou contrários a modelos políticos autoritários ainda existentes no Brasil contemporâneo. Esse fenômeno, que foge às delimitações geográficas brasileiras e acomete o mundo inteiro pode ser interpretado como já teorizava os alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer (2014) da escola de Frankfurt, por Indústria Cultural.

Adorno e Horkheimer (2014) apresentam um conceito de Indústria diferente do chão da fábrica a qual estamos acostumados, na sua obra *Dialética do Esclarecimento* (2014) há um ensaio intitulado de “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas”, em que os autores abordam uma homogeneização da cultura na sociedade moderna. O que fica evidente quando dizem que “A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (Adorno; Horkheimer, 2014, p. 113). O conceito de Indústria cultural parte justamente de que, em um contexto de uma sociedade capitalista, a indústria, isto é, o mercado, transforma a produção cultural e artística em um padrão que possa atender as necessidades e os interesses econômicos, mas também políticos da classe dominante.

Para Adorno e Horkheimer (2014), a arte contemporânea, que perpassa pelo filtro da Indústria, não corresponde a um produto original, “A Indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto” (Adorno; Horkheimer, 2014, p.123), sendo que esse *modus operandi* é visto pelos autores como algo pernicioso à cultura, pois afeta diretamente as produções artísticas-culturais, uma vez que estas vão sempre buscar uma padronização do conteúdo. Essa construção de uniformização da cultura contribui para que o público não veja a arte com criticidade, surgindo assim o conceito proposto pelos autores de “mistificação das massas”, que se refere a maneira como o telespectador, ouvinte e qualquer consumidor de arte é induzido a absorver somente o conteúdo cultural desejado pela indústria, transformando-o em mera massa de manobra sem capacidade analítica alguma.

A partir dessa análise, é possível iniciar a discussão no que diz respeito à lógica

³ A música, ao perpassar pelo filtro da Indústria cultural, perde a sua representatividade. O samba, por exemplo, que surge a fim de representar um grupo marginalizado, perdeu esse viés ao ser incorporada pela Indústria Cultural.

econômica de repetição e reprodução de obras já produzidas em um contexto musical, uma vez que para Adorno e Horkheimer (2014) a arte, ou seja, a música não escapará do processo capitalista. A reprodução da obra de arte já fora discutida por Walter Benjamin (2015) no seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que o autor diz que “A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas” (Benjamin, p. 50, 2015). O autor apresenta uma perspectiva de “imitação” que traz à tona a discussão deste trabalho, pode-se inferir que a reprodução descrita por Benjamin (2015) está presente em parte da música paraense que trabalha, a partir de uma lógica antropofágica, as músicas internacionais. Dessa maneira, pode-se discutir como o fenômeno recente da música paraense de produção de parodias e pastiche de produções musicais internacionais em tecnobrega e tecnomelody, reflete aquilo que fora iniciado pelo movimento antropofágico de Oswald de Andrade (1928) e a sua relação com a indústria cultural.

Oswald de Andrade faz em 1928 a publicação do *Manifesto Antropófago*, que em linhas gerais apresenta uma sugestão nova de consumir e criar a arte brasileira a partir da devoração da cultura internacional, “só me interessa o que não é meu” (Andrade, 1928). A ideia apresentada por Oswald (1928) faz referência a rituais canibalistas de povos indígenas brasileiros. A lógica de “devoração do outro” busca transformar, recriar e reinterpretar a arte e cultura internacional com um viés e influências brasileiras, o que pode ser exemplificado quando o autor escreve “Tupi, or not tupi that is the question” (Andrade, 1928), utilizando o trecho consagrado de Hamlet (2015), William Shakespeare, para abordar questões complexas de identidade do povo brasileiro.

O *Manifesto Antropófago* (1928) foi publicado com a ascensão do Modernismo no Brasil, que vinha se desenvolvendo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, as ideias de Oswald reverberaram a cultura do século XX influenciando a maneira brasileira de se fazer arte, especialmente a música. O Tropicalismo, movimento musical do final de 1960 foi fortemente impactado pelas ideias de Oswald. “A ideia do canibalismo cultural servia-nos. Aos tropicalistas. Como uma luva.” (Veloso, 1997, p. 213), Caetano Veloso (1997) entendia que a antropofagia era algo praticável pela tropicália, pois o movimento incorporava elementos internacionais como rock norte americano e a música Britânica. “Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” (Veloso, 1997, p. 213). A música produzida pela tropicália partia de um contexto antropofágico, mas também da indústria cultural, só que desta, de forma crítica e inovadora, os conceitos apresentando por Adorno e Horkheimer (2014) foram reinterpretados pela tropicália, ao contrário de rejeitar a indústria e o mercado, o movimento adotou uma ideia antropofágica de aproximação com a mídia e a música internacional afim de transformar essa

massificação em algo subversivo e criativo. Esse posicionamento fez com que de certa forma Caetano, Gal Costa e os demais integrantes do movimento sofressem críticas até de seus próprios aliados políticos, “Nós sabíamos da rejeição que nossas ideias e ações encontravam por parte da esquerda nacionalista” (Veloso, 1997, p. 242).

Observando a influência antropofágica na música do século XX e chegando até a contemporaneidade, pode-se depreender que as paródias de músicas internacionais em tecnomelody e tecnobrega são produções que partem de uma lógica modernista e antropofágica de “devoração do outro”, promovendo uma ressignificação do produto de origem. Ainda que os seus conteúdos estejam imiscuídos à lógica da mercadoria e da indústria cultural, e mesmo que as letras não sejam explicitamente políticas, trata-se de uma estratégia que dá continuidade ao que fora posto em prática pelo Tropicalismo (Veloso, 1997) e outros movimentos musicais (Campos, 1974), assim como retoma a lógica antropofágica preconizada por Oswald de Andrade (1928).

Ademais, para pleitear o processo antropofágico de parte da música paraense é preciso conceber a chegada da música estrangeira até o norte brasileiro, mais especificamente o estado do Pará e como essa música reverberou no estado influenciando artistas e as suas produções musicais.

O sociólogo Zygmunt Bauman (2001) apresenta uma realidade onde não existe mais uma solidez na vida pública, privada, relacionamentos humanos, mundo do trabalho, estado e instituições sociais. A liquidez descrita por Bauman (2001) é vista na indústria cultural. Com o avanço da internet, redes sociais foram surgindo e entre elas plataformas com *timeline* infinita começaram a dominar esse espaço, o Tiktok rede social que possui essa peculiaridade, trouxe à tona uma nova maneira de se produzir música. Desde sempre as músicas poderiam ou não ser motivo de coreografias, dentro dessa plataforma para uma música fazer sucesso é necessário que possuam em média 15 segundos muito intensos de refrão e de regra uma coreografia, que ao passo seja bem elaborada, seja também acessível para que os diversos públicos possam reproduzi-las. Além disso, a democratização da internet favoreceu que as canções internacionais cheguem até nós, paraenses, antes veiculadas somente por canais de televisão e rádio, hoje o acesso está também nos smartphones, o que favorece a transformação de hits internacionais em músicas “abrasileiradas”.

Diante desse cenário, este trabalho de conclusão de curso busca responder a seguinte questão: De que modo o fenômeno da música paraense contemporânea, especificamente aquela que é produzida de modo massivo, poderia ser analisada à luz da antropofagia? Ao utilizar recursos modernos como a paródia e o pastiche e ao complexificar questões relacionadas à

Indústria Cultural, como essas canções estariam reproduzindo a lógica da devoração do outro? É por essa compreensão teórica e prática que julgamos ser relevante fazer uma investigação dessa envergadura, trazendo à baila parte da música popular paraense.

2. A música paraense

A música paraense reflete um grande encontro cultural atribuído à colonização da Amazônia. As influências indígenas, africanas e europeias desempenharam papéis centrais na formação dos ritmos e músicas concebidos nessa região. A convivência dessas matrizes culturais e a estratégia de dominação europeia, pautada a partir da música (Jesus, 2006), criou uma identidade sonora única, profundamente enraizada nesse território. Entretanto, há a necessidade de se desprender de parte da música europeia para discutir de modo particular o início da música paraense. Uma vez que esta foi grandemente influenciada também pela música caribenha que desempenhou um papel crucial na formação da música no Pará que conhecemos no século XXI, de modo geral, a formação da música no caribe se confunde com a paraense. Ela que é “fruto da mistura entre as sonoridades e danças da Europa e da África” (Nascimento, 2014, p. 12). Essa amálgama, proporcionada pela miscigenação cultural, oferece ao Pará uma riqueza musical, partindo desde ritmos clássicos como o Carimbó, lambada e o brega até os mais atuais, pautados em aparelhagens e paródia, como o Tecnobrega. O que mostra um diálogo com a globalização e com a indústria cultural, mas sem perder suas raízes. Dessa maneira, torna-se necessário que se trace um panorama dessa evolução, destacando as principais etapas e elementos que moldaram a identidade sonora do Estado.

O Carimbó é um gênero clássico da música paraense. Esse estilo musical surge a partir dos povos indígenas, praticado em rodas de dança, sempre acompanhada de muito batuque e instrumentos típicos dos nativos e africanos escravizados, que são produzidos com materiais da própria natureza. Aliás, o próprio nome “Carimbó” deriva de um instrumento musical, “Carimbó, portanto, referia-se, inicialmente, ao instrumento musical e apenas mais tarde viria a dar nome, também, à dança e ao ritmo originado no Pará.” (Nascimento, 2014, p.15). Este estilo musical representa a miscigenação cultural do nativo, africano e mais tarde do europeu. Nascimento (2014) ainda afirma que

o carimbó era visto como fuga do dia a dia difícil dos negros e caboclos e embalava momentos de descontração após longos dias de trabalho. Com tal propósito, dança e música viriam a tornar-se progressivamente mais ritmadas. O batuque era o primordial e manteve-se como tal durante toda a história do carimbó, que possui em seu histórico letras sobre temáticas simples e regionais, principalmente relacionadas aos animais

daquele local. (Nascimento, 2014, p.16)

Desde o início da formação musical paraense é possível observar a incorporação de elementos internacionais. O carimbó faz isso com a inclusão de uma sexualidade aplicada a partir do contato com os africanos e um ritmo de dança giratório muito peculiar pertencente ao português (Porto, 2018).

Para tanto, a chegada de outras maneiras de se fazer música no Pará surge a partir de uma lógica, por mais inconsciente que seja, antropofágica. O processo de inserção da música advinda da América Central para a América Latina, dos países do Caribe para o norte brasileiro, em especial o Pará, dá-se inicialmente pela rádio e pela interação cultural proporcionada nos portos paraenses.

A geografia plana do estado facilitava a transmissão das ondas, portanto sintonizar estações do Caribe, geograficamente próximo ao estado, na época territorialmente abrangente até o hoje estado do Amapá, era factível. Neste momento, o Pará aproximou-se dos ritmos do Caribe através de um meio de comunicação. (Nascimento, 2014, p. 20).

O merengue, Cumbia e Salsa, estilos musicais típicos da região do Caribe, são ritmos que se confundem, misturam-se e se completam no Estado a partir do termo Lambada (Porto, 2018). São estilos musicais bastante representativos para a população paraense, estes que são incorporados à cultura desse povo a partir de um contato com a música caribenha. A lambada é “a mistura de ritmos brasileiros com o ritmo caribenho” (Nascimento, 2014, p.17). Portanto, conclui-se, aqui, que esses ritmos são uma demonstração clara de “devoração do outro”.

A música popularmente chamada de Brega também apresenta uma forte representação para o público paraense, principalmente para aqueles da periferia (Porto, 2018). Esse gênero que foi excluído dos centros urbanos e por grandes intelectuais, por adotar um tom mais “cafona” misturando uma levada mais romântica com elementos da música oriunda também do Caribe, encontrou na periferia de Belém o seu público mais fiel. O Brega representa para o público paraense muito mais do que apenas uma maneira de se fazer música, ele representa uma identidade de uma tribo⁴:

O brega não apenas se atrelou à noção de gênero musical, mas a um modelo sociabilidade que inclui festas, mídias populares, além, é claro, de um público que passou a identificá-lo como referência a todo um contexto assinalado por relações e práticas significativas (Lima, 2021, p. 115).

⁴ As tribos urbanas podem ser entendidas como grupos de pessoas que se aproximam pelo compartilhamento de gostos e estilo de vida. (Oliveira; Camilo; Assunção, 2003)

Uma vez que o brega alcançou grande público da periferia de Belém e se consolidava cada vez mais como um estilo de vida, a indústria fonográfica do Estado passava a dedicar cada vez mais esse gênero nos seus lançamentos (Lima, 2021). Isso faz com que o brega produzido no Pará se diferenciasse do brega produzido no restante do Brasil e, desse modo, vale destacar que enquanto cantores como Reginaldo Rossi e Amado Batista popularizam esse estilo pelo restante do país (Porto, 2018), o brega pop ou brega paraense se tornava cada vez mais representado no Estado:

Na década de 1980, o brega paraense se consolidava no mercado regional com canções presentes em emissoras de rádio, apresentações de artistas, inclusive em outros estados do Norte e Nordeste, festas populares, aparelhagens, uma indústria fonográfica regional e, é claro, um público que não apenas o consumia, mas o vivenciava como um modelo de sociabilidade. (Lima, 2021, p. 116).

No Pará, a banda Calypso era a principal responsável por aumentar a popularidade do gênero. A banda contribuiu para que a música produzida no Estado do Pará fosse reconhecida nacionalmente, influenciando, inclusive, uma geração inteira de artistas paraenses, estes que são hoje os principais responsáveis por popularizar a música produzida no Estado. Podemos citar, inclusive, que ainda neste século, os principais artistas paraenses são: Gaby Amarantos que foi grande expoente das aparelhagens pelo Brasil, Manu Batidão que é alagoana, mas fez sua carreira no Pará e propaga pelo Brasil o Tecnomelody, a cantora Viviane Batidão, o cantor Bruno & Trio e algumas bandas mais focada nas aparelhagens como AR-15, Fruto Sensual e Gang do eletro.

Fatores como os apresentados a partir de elementos europeus, indígenas e africanos, da música caribenha e do Brega paraense, fazem com que a música no Estado do Pará seja pensada e discutida a partir de uma grande mistura de ritmos e elementos multiculturais, o que reforça não apenas a ideia de que a música produzida no Estado seja fruto, desde quando é concebida, de uma lógica antropofágica, mas também pode ser analisada a partir dos estudos de Adorno e Horkheimer (2014) sobre a Indústria Cultural. Para isto, vale-se citar também um grande símbolo cultural da música paraense, a guitarra elétrica, instrumento originalmente concebido nos Estados Unidos da América, e que tem no Pará uma grande ressignificação a partir do termo guarda-chuva, guitarrada. Nascimento (2014) diz que:

Seu primeiro representante é Joaquim de Lima Vieira, ou Mestre Vieira. No gênero, a guitarra faz sempre solos de ritmos como cumbia, carimbó e merengue. Seu surgimento foi inovador por ter como principal instrumento a guitarra e ser ela a responsável pela execução de ritmos tão característicos do Pará (Nascimento, 2014,

p. 18).

No Século XXI a música paraense continua a praticar uma ressignificação de músicas internacionais, transformando-as em hits brasileiros, mas acima de tudo, paraenses. Esse processo se dá primordialmente a partir da evolução dos gêneros musicais já citados nesse trabalho. Após a ascensão do Brega Paraense, da guitarrada, da Lambada, chega ao estado aquilo que conhecemos por meio das aparelhagens, um estilo de se fazer música de uma maneira inovadora, pelo nome de Tecnobrega, ou Tecnomelody a depender da região do Estado.

O novo estilo musical paraense que se apresenta a partir dos anos 2000, tem algumas peculiaridades que se diferem de maneira muito clara das demais formas de se fazer música no Estado. O gênero não se restringe às faixas musicais, pois o tecnobrega representa também eventos com grandes estruturas sonoras e performances de Djs, popularmente chamados de “festas de aparelhagem”. Amaral e Chada (2021) dizem que:

O Tecnobrega corresponde a uma música dançante e percussiva caracterizada por pulso veloz, utilização de tecnologias computacionais na manipulação sonora e incorporação de elementos musicais de distintas culturas e/ou de canções específicas que se tornam conhecidas por intermédio do rádio, da televisão e de outros veículos midiáticos (Amaral, Chada, 2021, p. 184 e 185).

A produção e distribuição musical no Tecnobrega se dá de maneira peculiar ao se comparar com os demais ritmos e gêneros musicais paraenses. O produtor, que muitas vezes são os próprios Djs, constroem a música em situações amadoras e artesanais. Os estúdios são as suas próprias casas, *softwares* de manipulação sonora são baixados de maneira gratuita na internet e a distribuição dessas músicas são feitas a partir de vendedores ambulantes que adquirem os Cds por meio da pirataria (Chada, Amaral, 2021).

O Tecnobrega se articula enraizado em uma cultura digital, sendo que a tecnologia é essencial desde o nascimento da música até a sua distribuição. Para isso, vale destacar a importância das redes sociais para o gênero, que se apropria diversas vezes de músicas que fazem sucesso na *web* para criar versões com o seu estilo e pegada, atribuindo a músicas internacionais batidas marcantes das aparelhagens, ritmos típicos do Pará e alterando a letra da canção estrangeira para temáticas que refletem sobre amor, traição e assuntos que espelham a realidade tanto do produtor (Dj) quanto do público nortista.

A música no Estado do Pará tem, desde o seu surgimento, elementos antropofágicos de devoração do outro. Isso foi visto nesse capítulo quando se discutiu o Carimbó, a lambada e por fim o brega e a sua versão mais atualizada, o tecnobrega. A música paraense, em especial a do século XXI, com a acessão da internet, deixa de utilizar apenas a inclusão da dança,

instrumentos e estilos musicais internacionais para de fato se apropriar de músicas com bastante sucesso, atribuindo um olhar brasileiro, por meio de paródias.

3. A paródia como recurso de devoração do outro

A paródia pode ser entendida como uma forma de intertextualidade que dialoga com outro texto já existente, reinterpretando e transformando-o criativamente, isto é, a paródia implica uma ressignificação de um outro texto, atribuindo-lhe um novo significado, este podendo ser crítico e cômico. A paródia se diferencia da paráfrase. Enquanto esta preserva o sentido do texto-base, aquela o recria, tornando-o em uma forma de apropriação e ressignificação (Sant'Anna, 2003).

Dessa maneira, a paródia não se limita à reprodução do texto original, ela oferece novos caminhos interpretativos do discurso que a precede, e cuja característica a torna uma ferramenta especialmente valiosa em processos criativos e interpretativos que envolvem a antropofagia, como é observado na música paraense, que incorpora e transforma influências externas.

Outro elemento importante para compreender dimensão antropofágica de “devoração do outro” é o Pastiche. Enquanto a paródia se caracteriza por sua abordagem crítica e subversiva, o pastiche tende a imitar estilos ou textos de forma neutra. A paródia é dotada de uma carga crítica que pode ser irônica ou provocativa, enquanto o pastiche é frequentemente desprovido de tal postura, limitando-se a reproduzir formas ou estilos em homenagem ao texto original, conforme nos afirma Sales (2020):

No pastiche, há uma mistura, uma mescla, uma costura e uma bricolagem de códigos cuja função primeira é criar a semelhança pela imitação. [...] a paródia ressalta a diferença na repetição. O pastiche comporta uma mistura heterogênea e traz consigo a semelhança de um estilo que se reproduz em uma escritura monotextual. A paródia, por sua vez, ao transcontextualizar os códigos ironicamente, transforma-os (Sales, 2020, p. 164).

Essa diferenciação é relevante no contexto da música e da literatura, especialmente quando se analisa a dinâmica antropofágica. A paródia se alinha à ideia de “devorar o outro”, ao contextualizar as bases culturais de quem a produz, dando liberdade para criar algo a partir de experiências individuais e sociais que revelam a cultura do grupo envolvido, enquanto o pastiche permanece no campo da imitação.

Dessa maneira, pode-se inferir que a paródia foi uma ferramenta que permeou os trabalhos de Oswald de Andrade (1928) no que diz respeito ao Movimento Antropofágico e ao

Manifesto Antropófago. No manifesto de 1928, Oswald estabelece a antropofagia como um princípio de incorporação e transformação cultural: "Só me interessa o que não é meu" (Andrade, 1928). Essa abordagem se materializa na poesia de *Pau Brasil* (1924), em que elementos da cultura europeia são parodiados e ressignificados no contexto brasileiro. A exemplo o poema "As meninas de gare" escrito por Oswald (1928) que parodia a carta de Pero Vaz de Caminha (1500).

De acordo com Ciabotti (2013), paródia para Oswald não é apenas uma técnica literária, mas uma estratégia política e cultural. Ela subverte e questiona a hierarquia entre centro e periferia, colonizador e colonizado, ao transformar elementos da cultura internacional em matéria-prima para a criação de uma estética puramente brasileira. Esse processo é central para a proposta antropofágica, que, ao "devorar" o outro, constrói novas formas de expressão cultural, refletindo de maneira direta o olhar individual de quem recebe a arte e a reproduz.

A música paraense utiliza desse aparato "oswaldiano" para a sua produção de maneira massiva no século XXI, com a ascensão das aparelhagens, como já visto neste trabalho, e a forma de incorporação de elementos internacionais da música que está sendo produzida no Pará, do que se conclui que há um processo antropofágico na música local. O processo de ressignificação da música internacional feita pelos artistas do tecnobrega paraense segue em regra, a utilização da melodia da canção oficial, porém com alterações nos instrumentos utilizados, ritmos, tons de voz e principalmente na letra, a escrita da releitura da música em tecnobrega reflete a cultura de quem a refaz, tratando ora de amor, ora de traição, ora das próprias aparelhagens.

Para exemplificar esse fenômeno, será apresentado neste trabalho de conclusão de curso cinco exemplos de músicas que se utilizam desse aparato, proporcionado tanto pela indústria cultural, quanto pela antropofagia. Para isto, serão apresentadas as letras de cinco canções internacionais e as suas respectivas paródias paraenses, analisando as suas semelhanças, diferenças, potencialidades e singularidades.

A começar pela música "Total Eclipse of the Heart"⁵, lançada em 1983 com a voz da cantora galesa Bonnie Tyler e escrita pelo norte-americano Jim Steinman, o single que é um sucesso global, aborda alguns temas que envolvem amor e melancolia. Diante do sucesso internacional e que chega até o norte brasileiro, a banda de tecnobrega, Fruto sensual, lança em 2007 a música "Está no Ar", que representa uma releitura clara de "Total Eclipse of the Heart". A música paraense, apesar de mudar completamente a letra e temática da música, continua com

⁵ As canções originais estão disponíveis em anexo.

uma melodia muito similar à canção original, como pode ser visto a seguir.

Está no Ar – Fruto Sensual

Está No Ar
E vou declarar todo esse sentimento
Que até hoje guardei por você
Com toda magia e encanto ao teu olhar
Que nunca mais poderei esquecer
E vou declarar todo esse sentimento
Que até hoje guardei por você
Com toda magia e encanto ao teu olhar
Que nunca mais poderei esquecer
Em toda canção me declarar
Em toda canção vou te falar
Que te procuro em tudo o que faço
Ver teu sorriso em todos os lábios
Em outros olhos o teu olhar
E a tua voz me dizendo \"te quero\"
E se você não quiser mais voltar
Te juro que vou cantar
Com toda força que há dentro do meu coração
Com todas as palavras que fiz nesta canção (Nessa canção)
Ao mundo vou falar, ao mundo vou cantar
Se não quiser me ouvir ao mundo vou gritar
Nunca deixei de te amar
Te quero e peço pra voltar
Escuta essa canção e lembra do meu olhar
Porque sempre quis te falar
Te peço pra voltar
Eu nunca deixei de te amar
Em toda canção me declarar
Em toda canção vou te falar
Que te procuro em tudo o que faço
Ver teu sorriso em todos os lábios
Em outros olhos o teu olhar
E a tua voz me dizendo \"te quero\"
E se você não quiser mais voltar
Te juro que vou cantar
Com toda força que há dentro do meu coração
Com todas as palavras que fiz nessa canção (Nessa canção)
Ao mundo vou vou falar, ao mundo vou cantar
Se não quiser me ouvir ao mundo vou gritar
Nunca deixei de te amar
Te quero e peço pra voltar
Escuta essa canção e lembra do meu olhar
Porque sempre quis te falar
Te peço pra voltar
Eu nunca deixei de te amar
Eu nunca deixei de te amar
Eu nunca deixei de te amar

Eu nunca deixei de te amar...⁶



A canção oficial, “Total Eclipse of the Heart”, apresenta um ritmo lento, marcado por uma grande atmosfera, típico do Rock americano dos anos 80, ora apresentando cadência mais introspectiva, ora explosões emocionais como é visto no refrão. A releitura paraense apresenta um ritmo acelerado, muito evidente, sem variações dramáticas, pois o foco da canção é manter o público em uma pista dançante. Além disso, a versão paródica transforma a música oficial em algo mais enérgico, enquanto a original se fixa em uma tensão emocional. Os tons vocais apresentam certas diferenças: enquanto Tyler apresenta uma voz mais rouca e dramática, explorando tons graves nas estrofes e uma voz mais potente no refrão, a banda Fruto Sensual utiliza-se de tons agudos e uma voz mais “aberta”, o que é uma técnica comum no tecnobrega. Os instrumentos utilizados em “Total Eclipse of the Heart” são mais sofisticados, com a percepção da presença de pianos e guitarras elétricas. Em “Está no Ar”, ouve-se o clássico do tecnobrega, teclados, sintetizadores sonoros, batidas programadas das aparelhagens, trazendo um formato “eletrônico” para a canção. Ambas as músicas seguem uma mesma melodia, o que fica claro ao serem escutadas simultaneamente ou uma após a outra. Todavia, enquanto a original transmite uma mensagem dramática e melancólica, a releitura paraense ressignifica a canção, atribuindo características típicas brasileiras de tal modo a transformá-la em uma música pulsante, alegre e enérgica. Aliás, essa é a regra da antropofagia musical nortista.

Outro exemplo interessante a ser abordado é do grupo musical estadunidense Lady A (antigo Lady Antebellum), que lança em 2009 a música “Need You Now”, em cuja letra aborda a temática sobre saudade e solidão. A música ainda se utiliza de apelos emocionais para conquistar o ouvinte. Em menos de dois anos do lançamento da música oficial, no ano de 2011, o cantor paraense popularmente chamado de Bruno & Trio, junta-se à banda AR15 para lançar a música “Ilusão”, que representa uma paródia da canção de Lady A. Diferenciando-se do exemplo anterior citado, a paródia em questão não se distancia de maneira significativa do que aborda a letra da música oficial, discutindo em linhas gerais o mesmo assunto. Entretanto, adapta a linguagem e as expressões do texto-fonte para o contexto local.

⁶ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1g9dRNFjQvU4wM6t0Iplfm>. Acesso em: 3 dez 2024.

Ilusão – Bruno & Trio, Banda AR15

Perfeitos momentos... quando juravas amor
 Que guardei em fotos... mas hoje o tempo levou
 Ainda ontem insisti em te ligar
 Não sei porque não atendeu

Quem nunca viveu um amor que, depois, virou ilusão?
 Não disse ser eterno o que você chama hoje de ilusão
 O meu coração é quem diz, não eu... virou ilusão!

Mas.... se as lembranças trazem... a você... tanta dor
 Apague da memória.... por que não sinto amor
 Ainda ontem vi seu número a chamar
 Resolvi não atender...

Quem nunca viveu um amor que.... depois... virou ilusão?
 Não disse ser eterno o que você chama hoje de ilusão
 O meu coração é quem diz... não eu... virou ilusão!

Quem nunca viveu um amor que.... depois... virou ilusão?
 Não disse ser eterno o que você chama hoje de ilusão
 O meu coração é quem diz... não eu... virou ilusão!⁷



A versão em tecnobrega transforma a balada introspectiva de “Need You Now” em uma faixa vibrante e dançante, ajustando o ritmo para o contexto das festas de aparelhagens. A releitura prioriza uma entrega vocal que se alinha ao estilo energético do tecnobrega, contrastando com a abordagem mais suave e harmônica da original. Embora ambas as canções mantenham um estilo semelhante, o country-pop da versão oficial é substituído pelo tecnobrega romântico.

A próxima música analisada é canção da cantora russa Regina Spektor “Fidelity”, e a sua paródia em tecnobrega chamada de “Vetrom”, produzida pela banda Fruto Sensual. A música original explora a luta interna entre proteger o coração ou se abrir para o amor, com uma narrativa introspectiva, em que o ouvinte é capaz de capturar a tensão na voz da cantora. Enquanto isso, a música “Vetrom” aborda também questões que envolvem o amor, mas em determinados momentos faz referência ao próprio estilo musical a que pertence, o tecnobrega. Para analisar isso torna-se importante visualizar a letra da paródia:

“Vetron” – Banda Fruto Sensual

Ouvi sua voz no telefone oh! eu quase perdi o ar

⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1SVqVZbyUlpWB5pbTicAjE> Acesso em: 3 dez. 2024.

Imaginei você tão lindo assim não é Sonho é Real
 Quero ficar contigo pra valer, te levar pra dançar com Vetron
 DJs' Marcos e Gaiato a nossa canção
 Me beija na boca e me faz viajar

Quero perder o ar a a a a a a a
 Eu vou ficar sem ar a a a a a a

Você vai perder o medo se entregar a uma paixão
 Se entregar ao meu desejo vem sem medo vem me amar a a a
 Já foi meu em muitos sonhos e agora eu quero pra valer
 Vem comigo e o super Vetron, vem sentir o Xodozão do Pará
 Ele também me tira o ar a a a a a a
 Eu vou ficar sem ar a a a a a a a
 Quero perder o ar a a a a a a a
 Com Xodozão do Pará
 Vem fazer parte dos meus planos, não tenha medo não ha segredo
 Quero eu quero.....
 Ouvi sua voz no telefone...⁸



A música "Vetrom" transforma a atmosfera contemplativa de "Fidelity" em uma experiência vibrante e festiva, ajustando o ritmo para o contexto das festas paraenses. Enquanto "Fidelity" apresenta uma interpretação mais delicada e detalhada, "Vetrom" prioriza energia, adaptando-se ao estilo e à música paraense que faz uso dos instrumentos básicos das aparelhagens, distanciando-se dos pianos e instrumentos de corda utilizados na versão oficial. Embora a música paraense mantenha uma estrutura muito parecida com a música russa, ela ajusta seus elementos musicais para estar de acordo com o estilo exigido pelo público das festas nortistas. Dessa maneira torna-se interessante destacar uma parte da letra da música "Vetrom". O trecho "Quero ficar contigo pra valer, te levar pra dançar com Vetrom, DJs' Marcos e Gaiato a nossa canção me beija na boca e me faz viajar" traz para a música características das festas de aparelhagem, referenciando os Djs, o próprio nome Vetrom, que pode referenciar um evento musical paraense e ainda referendando a dança, que é elemento ímpar dessas festas.

Cabe ainda analisar a música "Crazy" do grupo norte americano Gnarlz Barkley, composta pela dupla CeeLo Green e Danger Mouse, e a sua parodia "Nossa canção" de Bruno & Trio. A música estadunidense é lançada em 2006, tornando-se rapidamente um sucesso por todo o mundo. Ela aborda questões envolvendo a sanidade mental, em que o próprio nome da

⁸ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2g4kZxf0WBkflTcHbwAMuq> Acesso em: 4 dez. 2024.

música sugere isso, *crazy*, em tradução literal para o português quer dizer louco. A versão paraense dessa canção é mais uma produzida por Bruno & Trio. “Nossa Canção” não se aproxima do tema abordado na canção original: enquanto aquela discute uma linha tênue entre sanidade mental e loucura, esta apresenta um eu lírico que clama pelo retorno da sua amada e faz, a todo momento, menções às festas de aparelhagem, como visto a seguir.

“Nossa Canção” – Bruno & Trio

Você já sabe há muito tempo que eu te amei
Foi embora e voltastes, que eu sei
Agora é sua vez

Eu fico esperando aqui sozinho o tempo passar
Mas eu sabia que você ia voltar para tocar

Mega Príncipe Negro
O som da galera
DJs Edilson e Edielson tocando nossa canção

Na vila, em Belém ou em qualquer lugar
Você vai tocar
Essa multidão
Essa aparelhagem, essa aparelhagem é do povo
Ha, ha! Meu Príncipe de novo faz a galera agitar⁹



Observa-se, a princípio, nesse exemplo, um contraste em relação ao tamanho das letras. Enquanto a música em inglês tem sete estrofes, a escrita em português quatro, o que mostra que para que seja realizado o processo de resignificação da música nem o seu tamanho precisa ser levado em consideração, afinal, o que é interessante para o público é “pegar carona” em uma melodia já conhecida, para que a sua cultura seja, a partir da paródia, reproduzida, o que fica evidente nos trechos “O som da galera, Dj Edilson e Edielson tocando nossa canção” e ainda em “Na vila, em Belém ou em qualquer lugar, você vai tocar, essa multidão, essa aparelhagem, essa aparelhagem é do povo”. Esses trechos retratam os próprios eventos de tecnobrega fazendo referência de maneira direta às festas de aparelhagem.

Por fim, cabe analisar a música “Et” da cantora de Pop dos Estados Unidos, Katy Perry. E a sua parodia paraense “Super-Herói”, que é mais uma produção de Bruno & trio. A música

⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2BQFQpQbq1ehy1nwZTN6I1> Acesso em: 4 dez. 2024

americana, em linhas gerais, apresenta um amor sobrenatural, entre o eu lírico e em alguém que é chamado por extraterrestre na letra, a música a todo momento aborda questões sobrenaturais. A sua releitura, feita pelo cantor paraense, apesar de apresentar personagens clássicos dos quadrinhos americanos, como super-homem e homem de ferro, não adentra diretamente no que diz respeito a questões sobrenaturais, focando-se em discutir um amor não correspondido.

“Super Herói” – Bruno e Trio

Hoje sou o resultado
Do seu desprezo, do seu descaso
Isso faz me sentir como um beija-flor,
Procurando flores
Será que errei por ter te amado
E ter me entregado
Te amei, mas você não levou a sério
Não sou super-herói,
Tenho sentimentos
Nem um Homem-de-Ferro
Que nunca chorou por amor.

Não, não, não veja em mim
Nenhum Super-Homem, à prova de tudo
Se é assim, você é, pra mim, a kryptonita:
Me toca e fico fraco...

Diz que acabou o amor
E o que eu vou fazer?
Diz que é natural,
Que amores vão e vêm.
Acabou o amor
E o que eu vou fazer?
Diz que é natural,
Que amores vão e vêm.¹⁰



“Super Herói” transforma a atmosfera enigmática presente em “Et” em uma experiência festiva, alegre e dançante, além de utilizar-se de um tom de voz mais agudo e mais direto, priorizando uma projeção ao público o que se difere da canção que é ressignificada. Enquanto “Et” pertence ao pop americano, com influências do Hip-Hop e da música eletrônica, “Super Herói” está mergulhada na cultura das aparelhagens. A adaptação de “E.T.” para “Super Herói” exemplifica como o tecnomelody paraense transforma músicas internacionais, ajustando ritmo,

¹⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5wCydHceP0XOTAYnNdxUUF> Acesso em: 4 dez. 2024

instrumentação e letras para refletir a cultura e as preferências locais, resultando em uma versão que, embora distinta, preserva a emoção central da original.

Diante dos exemplos expostos, observa-se que há uma grande diferença de letras e estilos entre as músicas brasileiras e as internacionais analisadas. O Processo antropofágico concebido na música paraense não diz respeito ao que se escreve na música, mas sim como o público paraense a recebe e a interpreta. Os paraenses que ouvem as músicas internacionais sem qualquer contato anterior com a língua em que a música está escrita não se atenta para sua letra ou mensagem, o foco é único e exclusivo para a melodia e a partir dela, interpretações são feitas.

4. Considerações finais

As paródias e releituras de músicas internacionais não são um fenômeno único e exclusivo da música paraense contemporânea. Na pesquisa feita observou-se que outros artistas espalhados pelo Brasil se utilizam dessa estratégia proporcionada pela Indústria Cultural e a antropofagia de Oswald, porém é no norte do país, mais especificamente no Pará, que essas canções se tornaram símbolos culturais e encontram um público fiel.

Esse processo de “devoração” da canção internacional é feito de maneira muito eficiente pelos artistas paraenses, cujas canções não ficam escondidas com o intuito de driblar direitos comerciais e autorais, elas possuem alta repercussão interna no Estado, ganhando notoriedade até em um cenário nacional. Essa prática, não apenas reflete a inteligência local, mas também aponta para a existência de um mercado paralelo altamente eficiente, que opera à margem da indústria fonográfica tradicional e das regulamentações de direitos autorais. Amaral e Chada (2021) afirmam que a produção do tecnobrega:

Relaciona-se a um específico modelo de negócios que funciona à margem da indústria fonográfica convencional, no que diz respeito, por exemplo, à questão de direitos autorais e da comercialização de discos. Músicas são produzidas, distribuídas e consumidas sem que, para isso, artistas tenham de assinar contratos com gravadoras e pagar por espaço de divulgação em radiodifusoras. Podem ser tanto inéditas quanto “versões” de outras músicas de circulação e consumo massivos (Amara, Chada, 2021, p. 193)

Dessa maneira, é possível observar que o mercado do tecnobrega consegue escapar de maneira impune às questões legais envolvendo os direitos de músicas. A partir de um amplo acesso à internet pelos produtores das músicas paraenses e a democratização das ferramentas

de produção musical, isso possibilitou que artistas locais criem e distribuam suas versões de músicas internacionais com facilidade e baixo custo. Isso facilita a criação de conteúdos que, embora baseados em obras protegidas, circulem amplamente sem a devida autorização.

Amaral e Chada (2021) apresentam que o mercado de produção das músicas do tecnobrega são pensadas justamente para fugir do comprometimento com direitos autorais, as músicas são produzidas em gravadoras amadoras e são editadas em softwares gratuitos baixados da internet. A partir de sua produção, algumas músicas, as consideradas melhores, são selecionadas para que toquem nas festas de aparelhagem, pois é a partir desses shows que os produtores e Djs consegue extrair a sua renda. Nenhum lucro é obtido pela venda dos CDs com as músicas, afinal, “Em Belém, a compra e venda de discos ‘piratas’ de brega e tecnobrega ocorrem, normalmente” (Amaral, Chada, 2021, p. 194). Essa prática, inclusive, é incentivada pelos próprios artistas locais.

As paródias e releituras proporcionadas pela música paraense são distribuídas de maneira corriqueira no estado, o seu sucesso é tão eficiente que dribla a indústria fonográfica nacional e internacional, movimentando um mercado paralelo e impune a intervenções jurídicas. “As Leis não interferem na indústria do tecnobrega” (Amaral, Chada, 2021, p. 193).

A cultura nacional do Brasil sempre carregou consigo as heranças do povo que moldou a sociedade brasileira, aqueles que chegaram ao país em navios negreiros, trouxeram consigo as suas culturas e tradições, outros, os europeus, que vieram invadir o território pertencentes aos nativos também fizeram isso, e aqueles que por aqui habitavam, tinham à sua maneira de produzir culturas. Essa miscigenação, que é um marco cultural do Brasil, perpetua até os dias atuais. A música sempre representou para o povo uma maneira leve e poética de se ver o mundo e vivê-lo, ora passando por retaliações e sendo símbolo de resistência nacional, ora representando de maneira antropofágica a cultura e identidade de um local e um povo.

Este trabalho de conclusão de Curso abordou como a música, visualizada aqui como arte, especificamente aquela que é produzida de maneira massiva no estado do Pará, isto é, o tecnobrega, reflete a antropofagia de Oswald de Andrade (1928) e a Indústria Cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2014). Constatou-se que há em toda a história da música paraense, mesmo que em determinados momentos isso ocorra de maneira inconsciente, traços antropofágicos que são refletidos a partir de uma lógica industrial econômica. Seja na incorporação de elementos da dança africana ou europeia, seja na influência das rádios caribenhas, ou ainda, na incorporação de grandes sucessos internacionais, e a sua

ressignificação em canções que apresentem e reflitam sobre a cultura, a tradição e as próprias festas de aparelhagens paraenses.

Referências

- A, Lady. **Need You Now**. Álbum Need You Now, 2010. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7GAaTpSoTWUTbP2Yxlt4Hd> < Acesso em: 3 dez. 2024.
- ADORNO, Theodor w., **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo: editora paz e terra, 2009.
- ADORNO, Theodor w.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- AGUILAR, Gonzalo. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. 1ª edição, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do; CHADA, Sonia. **Notas sobre o tecnobrega em Belém do Pará: Por uma análise musical em contexto de uma música popular considerada de “mau-gosto”**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2021.
- ANDRADE, Luís Henrique Resende de. **Questões sobre adaptação e representação em as Meninas, de Lygia Fagundes Telles**. Juiz de Fora, Centro Universitário Academia, 2020.
- ANDRADE, Oswald de. **O manifesto Antropófago e manifesto da poesia pau-brasil**. Piratininga: Revista de Antropofagia, 1928.
- BARKLEY, Gnarlz. **Crazy**. Álbum St. Elsewhere, 2006. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1vxw6aYJls2oq3gW0DujAo> < Acesso em: 4 dez. 2024.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora L&PM, 1ª edição, 2015.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 53ª edição, Brasília, 2009.
- CAMPOS, de Augusto. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A, 2ª edição, 1974.
- CIABOTTI, Eduardo Borges. **“Só me interessa o que não é meu”: a dimensão paródica do verso oswaldiano em Pau Brasil**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- COSTA, Alda Cristina Silva de *et al.* **Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer**. Belém: Movendo Ideias, V8, N. 13, 2003, p. 13-22.

JESUS, João. **Música Popular e identidade nacional, discurso e contradiscurso na ditadura militar**. Belém: Editora Cejup, 2006.

LIMA, Andrey Faro de. "De Lambadas e Bregas: A música paraense como epítome do novo mundo". In: COSTA, Antonio Maurício; MORAES, Cleodir; SILVA, Edilson Mateus (Org.). **História social da música popular na Amazônia paraense (séculos XIX e XX)**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Gabriela Silva. **A influência dos ritmos caribenhos na música paraense**. Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de; CAMILO, Adriana Almeida; ASSUNÇÃO, Cristina Valadares. **Tribos urbanas como Contexto de Desenvolvimento de Adolescentes: Relação com Pares e Negociação de Diferenças**. São Paulo: Periódicos de Psicologia. V.11, N. 01, 2003.

PERRY, Katy. E.T. Álbum Teenage Dream: The Complete Confection, 2012. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4z8ssgZfs5TzKiO8HaGWXO> < Acesso em: 4 dez. 2024.

PORTO, Arthur. **Vanguarda musical do Pará: história e contemporaneidade**. Medium, 2024. Disponível em: ><https://medium.com/@box1824/vanguarda-musical-do-par%C3%A1-hist%C3%B3ria-e-contemporaneidade-6f3960d9fa38>< Acesso em: 25 de nov. 2024

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena**. São Paulo: Editora É realizações, 2011.

SALES, Paulo Alberto da Silva. **Paródia & Pastiche: Hipertextualidades Narrativas**. Revista de Estudos Literários da UEMS, v. 3, n. 26, p. 155-171, dez. 2020.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SENSUAL, fruto. **Está No Ar**. Álbum Ao Som do Fruto, Vol. 02. 2007. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1g9dRNFjQvU4wM6t0Iplfm> < Acesso em: 3 dez. 2024.

SENSUAL, Fruto. **Vetrom**. Álbum Elétrico, 2016. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2g4kZxf0WBkflTcHbwAMuq> < Acesso em: 4 dez. 2024.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SPEKTOR, Regina. **Fidelity**. Álbum Begin to Hope, 2006. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1J2WmkS1Z18AuDWZCgIC5K> < Acesso em: 4 dez.

2024.

TEIXEIRA, Elizabeth. **As três metodologias, acadêmica, da ciência e da pesquisa**. Petrópolis: Editora vozes, 2005.

TRIO, & Bruno; AR-15, Banda. **Ilusão**. Álbum Disparando o Sucesso, Vol. 3. 2011. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1SVqVZbyUlpWB5pbTicAjE> < Acesso em: 3 dez. 2024.

TRIO, & Bruno. **Nossa Canção**. Álbum Marcantes, 2008. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2BQFQpQbq1ehy1nwZTN6I1> < Acesso em: 4 dez. 2024.

TRIO, & Bruno. **Super-Herói**. EP Bruno e Trio, 2020. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5wCydHceP0XOTAYnNdxUUF> < Acesso em: 4 dez. 2024.

TROTTA, Felipe da Costa; SANTOS, Kywza S. F. P. dos. **Respeitem meus cabelos, brancos: música, política e identidade negra**. Porto Alegre: Revista Famecos, 2012, p.225-248.

TYLER, Bonnie. **Total Eclipse Of The Heart**. Álbum Faster Than The Speed of Night, 1983. Disponível em: > <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7wuJGgpTNzbUyn26IOY6rj> < Acesso em: 3 dez. 2024.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural e imaterial**. Paris, 2003.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**. São Paulo: Editora Publifolha, 2004.

ANEXOS

1) Total Eclipse of the Heart – Bonnie Tyler

(Turn around)

Every now and then I get a little bit lonely and you're never coming 'round

(Turn around)

Every now and then I get a little bit tired of listening to the sound of my tears

(Turn around)

Every now and then I get a little bit nervous that the best of all the years have gone by

(Turn around)

Every now and then I get a little bit terrified and then I see the look in your eyes

(Turn around, bright eyes)

Every now and then I fall apart

(Turn around, bright eyes)

Every now and then I fall apart

(Turn around)

Every now and then I get a little bit restless and I dream of something wild

(Turn around)

Every now and then I get a little bit helpless and I'm lying like a child in your Arms

(Turn around)

Every now and then I get a little bit angry and I know I've got to get out and cry

(Turn around)

Every now and then I get a little bit terrified, but then I see the look in your eyes

(Turn around, bright eyes)

Every now and then I fall apart

(Turn around, bright eyes)

Every now and then I fall apart

And I need you now, tonight

And I need you more than ever

And if you only hold me tight

We'll be holding on Forever

And we'll only be making it right

'Cause we'll never be wrong

Together we can take it to the end of the line

Your love is like a shadow on me all of the time (all of the time)

I don't know what to do and I'm always in the dark

We're living in a powder keg and giving off Sparks

I really need you tonight

Forever's gonna start tonight

Forever's gonna start Tonight

Once upon a time I was falling in love

Now I'm only falling apart

There's nothing I can do

A total eclipse of the heart

Once upon a time there was light in my life

But now there's only love in the dark

Nothing I can say

A total eclipse of the heart

(Turn around, bright eyes)

(Turn around, bright eyes)

(Turn around)

Every now and then I know you'll never be the boy you always wanted to be

(Turn around)

But every now and then I know you'll always be the only boy who wanted me the way that I am

(Turn around)

Every now and then I know there's no one in the universe as magical and wondrous as you
 (Turn around)
 Every now and then I know there's nothing any better
 There's nothing that I just wouldn't do
 (Turn around, bright eyes)
 Every now and then I fall apart
 (Turn around, bright eyes)
 Every now and then I fall apart
 And I need you now, tonight (and I need you, and I need you)
 And I need you more than ever
 And if you only hold me tight (if you only)
 We'll be holding on forever
 And we'll only be making it right (and we'll never)
 'Cause we'll never be wrong
 Together we can take it to the end of the line
 Your love is like a shadow on me all of the time (all of the time)
 I don't know what to do, I'm always in the dark
 Living in a powder keg and giving off sparks
 I really need you tonight
 Forever's gonna start tonight
 (Forever's gonna start tonight)
 Once upon a time I was falling in love
 Now I'm only falling apart
 There's nothing I can do
 A total eclipse of the heart
 Once upon a time there was light in my life
 But now there's only love in the dark
 Nothing I can say
 A total eclipse of the heart
 A total eclipse of the heart
 A total eclipse of the heart
 (Turn around, bright eyes)
 (Turn around, bright eyes)
 (Turn around)¹¹

2) Need You Now – Lady A

Picture perfect memories
 Scattered all around the floor
 Reaching for the phone 'cause
 I can't fight it anymore
 And I wonder if I ever cross your mind
 For me it happens all the time

It's a quarter after one
 I'm all alone and I need you now
 Said I wouldn't call
 But I lost all control and I need you now
 And I don't know how I can do without
 I just need you now

Another shot of whisky
 Can't stop looking at the door
 Wishing you'd come sweeping
 In the way you did before
 And I wonder if I ever cross your mind
 For me, it happens all the time
 It's a quarter after one
 I'm a little drunk
 And I need you now
 Said I wouldn't call
 But I lost all control and I need you now

¹¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7wuJGgpTNzbUyn26IOY6rj>. Acesso em: 3 dez. 2024.

And I don't know how I can do without
I just need you now

Guess I'd rather hurt than feel nothing at all

It's a quarter after one
I'm all alone and I need you now
And I said I wouldn't call
But I'm a little drunk and I need you now
And I don't know how I can do without
I just need you now
I just need you now
Oh, baby, I need you now¹²

3) “Fidelity” – Regina Spektor

Shake it up
I never loved nobody fully
Always one foot on the ground
And by protecting my heart truly
I got lost
In the sounds
I hear in my mind
All these voices
I hear in my mind
All of these words
I hear in my mind
All this music
And it breaks my heart
And it breaks my heart

And it breaks my hea-a-a-a-a-a-a-a-a-a-art
Well, it breaks my hea-a-a-a-a-a-a-a-a-a-art

Suppose I never ever met you
Suppose we never fell in love
Suppose I never ever let you
Kiss me so sweet and so soft
Suppose I never ever saw you
Suppose you never ever called
Suppose I kept on singing love songs
Just to break my own fall
Just to break my fa-a-a-a-a-a-a-a-a-a-all
Just to break my fa-a-a-a-a-a-a-a-a-a-all
Just to break my fa-a-a-a-a-a-a-a-a-a-all
Break my fall
Break my fall
All my friends say that of course it's
Gonna get better
Gonna get better
Better, better, better, better
Better, better, better
I never loved nobody fully
Always one foot on the ground
And by protecting my heart truly
I got lost
In the sounds
I hear in my mind
All of these voices
I hear in my mind
All of these words
I hear in mind

¹² Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7GAaTpSoTWUTbP2Yxlt4Hd> Acesso em: 3 dez. 2024.

All this music
 And it breaks my heart
 And it breaks my heart
 I hear in my mind
 All of these voices
 I hear in my mind
 All of these words
 I hear in my mind
 All of this music
 And it breaks my heart
 And it breaks my heart
 And it breaks my hea-a-a-a-a-a-a-a-a-a-art
 Oh, and it breaks my hea-a-a-a-art
 Oh, and it breaks my hea-a-a-a-a-a-a-a-a-a-a-art
 Oh, and it breaks my heart
 Breaks my heart
 Oh, and it breaks my heart
 And it breaks my heart
 And it breaks my heart
 Oh, and it breaks my heart¹³

4) “Crazy” – Gnarl's Barkley

I remember when
 I remember, I remember when I lost my mind
 There was something so pleasant about that place
 Even your emotions had an echo
 In so much space

And when you're out there, without care
 Yeah, I was out of touch
 But it wasn't because I didn't know enough
 I just knew too much

Does that make me crazy?
 Does that make me crazy?
 Does that make me crazy?
 Possibly

And I hope that you are having the time of your life
 But think twice, that's my only advice
 Come on now, who do you, who do you, who do you
 Who do you think you are?
 Ha, ha, ha, bless your soul
 You really think you're in control?

Well, I think you're crazy
 I think you're crazy
 I think you're crazy
 Just like me

My heroes had the heart
 To lose their lives out on the limb
 And all I remember is thinking: I wanna be like them
 Ever since I was little
 Ever since I was little, it looked like fun
 And it's no coincidence, I've come
 And I can die when I'm done

But maybe I'm crazy
 Maybe you're crazy
 Maybe we're crazy

¹³ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1J2WmkS1Z18AuDWZCgIC5K> Acesso em: 4 dez. 2024

Probably¹⁴

5) “ET” – Katy Perry

I got a dirty mind, I got filthy ways
 I'm tryna bathe my ape (ape) in your Milky Way (Way)
 I'm a legend, I'm irreverent, I be reverend
 I be so far up, we don't fave a fuck
 Welcome to the danger zone, step into the fantasy
 You are not invited to the other side of sanity
 They callin' me a alien and a big-headed astronaut
 Maybe it's because ya boy Yeezy get ass a lot

You're so hypnotizing
 Could you be the devil? Could you be an angel?
 Your touch, magnetizing
 Feels like I am floating, leaves my body glowing
 They say: Be afraid
 You're not like the others, futuristic lover
 Different DNA
 They don't understand you

You're from a whole 'nother world
 A different dimension
 You open my eyes
 And I'm ready to go, lead me into the light

Kiss me
 Ki-ki-kiss me
 Infect me with your loving, fill me with your poison
 Take me
 Ta-ta-take me
 Wanna be a victim, ready for abduction
 Boy, you're an alien
 Your touch, so foreign
 It's supernatural
 Extraterrestrial

You're so supersonic
 Wanna feel your powers, stun me with your lasers
 Your kiss is cosmic
 Every move is magic

You're from a whole 'nother world
 A different dimension
 You open my eyes
 And I'm ready to go, lead me into the light

Kiss me
 Ki-ki-kiss me
 Infect me with your loving, fill me with your poison
 Take me
 Ta-ta-take me
 Wanna be a victim, ready for abduction
 Boy, you're an alien
 Your touch so foreign
 It's supernatural
 Extraterrestrial

This is transcendental
 On another level
 Boy, you're my lucky star

¹⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1vxw6aYJls2oq3gW0DujAo> Acesso em: 4 dez. 2024.

I wanna walk on your wavelength
 And be there when you vibrate
 For you, I'll risk it all
 All
 I know a bar out in Mars
 Where they drivin' spaceships instead of cars
 Cop a Prada spacesuit up out the stars
 Gettin' stupid high, straight up out the jars
 Pockets on Shrek, rockets on deck
 Tell me, what's next? Alien sex?
 I'ma disrobe you, then I'ma probe you
 See, I abducted you, so I tell you what to do

Kiss me
 Ki-ki-kiss me
 Infect me with your loving, fill me with your poison
 Take me
 Ta-ta-take me
 Wanna be a victim, ready for abduction
 Boy, you're an alien
 Your touch so foreign
 It's supernatural
 Extraterrestrial

Extraterrestrial
 Extraterrestrial

Boy, you're an alien
 Your touch so foreign
 It's supernatural
 Extraterrestrial¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4z8ssgZfs5TzKiO8HaGWXO> Acesso em: 4 dez. 2024