

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado  
da Faculdade Cásper Líbero  
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)  
ISSN: 2176-4476**

---

**Texto original como enviado pelo/a autor/a**

---

**O GRITO DIFUSO DA PERIFERIA  
Hibridismos e tensões entre o popular e o massivo no brega paraense**

**José Augusto Mendes Lobato<sup>1</sup>**

**Resumo**

No intuito de aprofundar a investigação sobre a música de periferia do Norte brasileiro, pretende-se conduzir um estudo sobre o brega paraense, identificando, no gênero, elementos que aludem a hibridismos e oscilações entre o popular e o massivo. A partir de quatro versões em brega de sucessos pop, será articulada uma análise centrada em autores como Jesús Martín-Barbero, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral e Néstor Garcia Canclini. Percebeu-se que as composições escolhidas se apoiam no cruzamento de tendências estéticas à hora de transformar hits internacionais em bregas de sucesso local.

**Palavras-chave:** Brega paraense. Popular. Massivo. Hibridismo. Música.

**1. Introdução**

Não é de hoje que os mais variados segmentos da produção cultural têm se rendido à força dos hibridismos que configuram a sociedade contemporânea. Polêmico em sua essência, o embate entre tradições populares e a lógica da cultura de massa influencia a forma com que sons, imagens e textos afins são produzidos, emitidos e consumidos no

---

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero (FCL). E-mail: gutomlobato@gmail.com

mercado global. Nesse contexto, cada vez mais esforços têm sido empreendidos no sentido de compreender tais fenômenos; são bem vindos, sobretudo, por questionar de que forma elementos identitários associados ao local, ao “tradicional”, podem ser “desterritorializados” e associados aos formatos massivos. Mas uma questão permanece em aberto: de que forma se manifestam estes fragmentos de identidade, estes “traços” e “retalhos” de tradição, em produtos da cultura midiática atual? Como identificá-los e observá-los criticamente?

Pensar na música popular contemporânea e, conseqüentemente, inseri-la neste contexto é um trabalho difícil, que perpassa terreno lodoso e, por vezes, repleto de confusões e termos ambíguos. Música “erudita” *versus* música “comercial”; “qualidade” e “autenticidade” *versus* “baixeza” ou “padronização”; “pobreza sonora” *versus* “riqueza instrumental”... tais oposições, pouco elucidativas, figuram como barreiras que impedem o acesso à complexa paisagem sociocultural da atualidade. Enfim – a questão não é apenas refletir sobre tais dicotomias, mas sim indagar de que forma um gênero musical pode transitar por entre elas com naturalidade e se firmar como um fenômeno popular que funde o regional e o externo, o local e o global.

Nesse sentido, o presente artigo busca inserir a música brega produzida no estado do Pará no contexto da circulação massiva de conteúdos culturais. Tradicionalmente associado à música romântica e/ou de baixa qualidade, produzida à base de clichês e fórmulas simples, o termo “brega” possui significado diferenciado no Norte brasileiro: alude, também e sobretudo, a um movimento que envolve comércio informal (pirataria) fomentado pelos próprios artistas e produtores, festas/bailes de grande aceitação junto a segmentos populares e flertes sonoros entre pop, música romântica, sons eletrônicos e gêneros de origem amazônica e caribenha. Nossa hipótese é que este gênero ressignifica a noção de hibridismo cultural (CANCLINI, 2000) ao cruzar elementos da cultura de massas e tradições populares, tanto em sua lógica comercial quanto na estética de suas canções.

Tomando como exemplo quatro bregas que, na realidade, são versões de sucessos *pop* internacionais – “Não faz assim comigo”, da banda Los Bregas, versão de “The model”, do grupo Kraftwerk; “Hoje eu tô solteira”, da banda Os Brothers, versão de “Single ladies (put a ring on it)”, de Beyoncé; “Eterno amor”, de Dilson Monteiro, versão de “Forever young”, do grupo Alphaville; e “Paparazzi”, da banda Geração Eletrizante,

versão da canção homônima de Lady Gaga –, articular-se-á uma breve discussão sobre as interações entre tradições populares e formatos massivos no gênero, sem deixar de abrir espaço à discussão do que seria, de fato, este “popular” e de que forma se daria sua inserção no universo sociocultural do brega.

## **2. O híbrido, o popular e o massivo no contexto latino-americano**

Para iniciar este debate, é necessário dedicar espaço à compreensão de alguns conceitos que serão utilizados na análise da música brega no Pará – o *híbrido*, o *popular* e o *massivo*. Torna-se imprescindível, portanto, apresentá-los no contexto de circulação transnacional de bens culturais, lançando luz sobre suas articulações com o cenário midiático e com a sustentação ou manutenção de identidades, fazeres e saberes ditos tradicionais na contemporaneidade.

Buscar subsídios para entender o hibridismo cultural, bem como a distinção entre o “popular” e o “massivo”, é um trabalho desafiador, que envolve discussões subjacentes sobre a mundialização da cultura e a ascensão das mídias de massa. Nesse sentido, autores como Canclini (2000) e Martín-Barbero (2001; 2004) são fundamentais por discutir a questão com ênfase no contexto latino-americano, em que, segundo eles, o embate entre tradição e modernidade se dá de forma mais enfática – sobretudo no campo da cultura.

Primeira instância de nossa reflexão, o hibridismo é um dos fenômenos que mais se consagram diante da ascensão de mídias que promovem a circulação mundial de bens diversos. De forma simplificada, podemos compreendê-lo como uma condição elementar de produtos, bens e fazeres culturais que se constituem a partir da interação entre práticas oriundas de diferentes contextos históricos ou sociais; a partir de processos de *hibridação* que põem em xeque a unidade de culturas isoladas e “resistentes” a influências externas.

Tal lógica passou a imperar, sobretudo, com a ascensão das indústrias culturais, das mídias eletrônicas e do capitalismo pós-moderno, que adaptam e ressignificam a cultura a ponto de torná-la carente de “paradigmas consistentes” (CANCLINI, 2000:328). Porém, ter em mente que a cultura contemporânea é marcada pelas mesclas e hibridizações não nos permite ignorar seu caráter de elaboração e sustentação de identidades, imaginários e memórias associadas à localidade; apenas torna estes mais “frágeis” e instáveis, expondo-os a transformações constantes.

Se estamos falando de raízes, é inevitável retomar o amplo debate estabelecido em torno da oposição popular *versus* massivo – talvez uma das questões mais pertinentes ao se analisar o gênero musical na atualidade. A relevância da questão se encontra, sobretudo, na dubiedade do termo “popular” – ora designado para elementos autênticos, pertencentes a uma espécie de “memória” que perpassa textos culturais (BYSTRINA, 1995:26), ora associado àquilo que “vende maciçamente, o que agrada a multidões” (CANCLINI, 2000:259-260). Martín-Barbero (2004:120-121) nos oferece uma análise interessante da questão:

De um lado está o *popular como memória* de outra economia, tanto política como simbólica. (...) Em todas essas práticas é possível achar certas senhas de identidade mediante as quais se expressa, se faz visível, um discurso de resistência e de réplica ao discurso da burguesia. (...) De outro lado está o *popular-maciço*: isto é, o maciço como negação e mediação histórica do popular.

A distinção entre o popular-*tradicional* e o popular-*maciço* (ou *massivo*, termo que utilizaremos neste texto) feita pelo autor aponta de que maneira formatos comerciais e as tradições e memórias culturais se entrecruzam na contemporaneidade. A partir da proposição de que a atual “problemática da comunicação” pode ser redefinida “em termos da *relação entre o popular e o maciço*” (MARTÍN-BARBERO, 2004:129, grifos do autor), chega-se à conclusão de que é preciso compreender as apropriações e hibridizações viabilizadas pela interação entre estes dois gêneros culturais.

É com base neste raciocínio que pretendemos empreender nossa análise sobre o brega paraense. Tendo em mente que o gênero constitui-se como um produto cultural híbrido, é possível encontrar, nele, elementos que aludem tanto ao popular-tradicional quanto ao massivo – de suas letras e melodias até suas “versões” para sucessos internacionais e suas interações com a música eletrônica.

### **3. O brega paraense: introdução ao gênero**

Outro elemento crucial para o desenvolvimento da análise posterior é a compreensão do termo “brega” e seu significado e articulação no estado do Pará. Para tal, faremos uma breve incursão pelo gênero, apontando suas vertentes, seu histórico e sua consolidação como movimento estético regional.

Atualmente, a produção acadêmica dedicada à música brega paraense se concentra, sobretudo, em discutir a articulação econômica do gênero (GABBAY, 2007; CASTRO; LEMOS, 2008), sua associação a questões de gosto e sua legitimação no campo social (BARROS, 2009; BARROS, 2008). Mais difícil é encontrar textos que busquem definir o que significa “ser” ou “soar” brega no Pará. Um dos trabalhos que mais empreende esforços nesse sentido é o de Antônio Dias da Costa (2009), que, no intuito de compreender o circuito do brega, em especial suas festas e lógicas comerciais, como “uma prática cultural que está pautada em conflitos, negociações e trocas entre público apreciador, agentes empresariais e representantes do poder público” (COSTA, 2009:19), acaba por investigar de que forma o termo ganhou significado próprio no Pará.

Noções há muito discutidas apontam o brega “nacional” ora como uma “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade” (ARAÚJO apud SOUZA, 2009:2), ora como uma espécie de padrão estético capaz de fundir matrizes sonoras e estéticas em torno de modelos pasteurizados de consumo. No entanto, tais noções se apresentam frágeis à hora de compreender o brega do Pará – movimento ao mesmo tempo musical, econômico e sociocultural, híbrido, instável e “desterritorializado”.

De forma resumida, o gênero se constitui como uma fusão entre o brega romântico que se popularizou em solo nacional a partir dos anos 1960 e 1970, os gêneros locais influenciados pela música popular caribenha – em especial a guitarrada – e das Guianas (como a cúmbia e o zouk) e, mais recentemente, a própria música eletrônica internacional, a partir da ascensão de subgêneros como o tecnobrega (AMARAL, 2006) e o melody. Há, ainda, certa influência inicial do movimento da Jovem Guarda, que entrava em decadência a partir dos anos 1970. A ascensão e consolidação da cadeia produtiva do gênero brega, como apontam Castro e Lemos (2008) possui relação direta com as aparelhagens<sup>2</sup> e com festas organizadas, sobretudo, em regiões periféricas de Belém, capital do estado, servindo ao lazer de classes populares (COSTA, 2009:30). Posteriormente, a partir dos anos 1990, o

---

<sup>2</sup> Não se pretende, aqui, discutir a questão das *aparelhagens* – equipamentos sonoros de propriedade de empresas organizadoras de festas e promotoras de artistas, DJs e grupos do cenário brega – tampouco das festas por elas protagonizadas. Para aprofundamento, ver a obra de Costa (2009) e Castro e Lemos (2008).

gênero se tornaria, também, alvo das atenções de produtores e promotores de eventos de outros segmentos e migraria para o restante do Brasil.

A variedade de subgêneros e “correntes” se constitui como o grande diferencial do movimento brega no Pará; sobretudo a partir dos anos 1980, ele passou a sofrer transformações aceleradas em sua sonoridade, acompanhando a evolução do mercado musical nacional e internacional. Pode-se identificar, ao longo da história do gênero, pelo menos quatro tendências fundamentais:

- a) O brega dito *tradicional* – que ainda traz resquícios fortes de música romântica e da guitarrada, lembrando a modalidade homônima que estourava em solo nacional, porém com ritmo mais dançante;
- b) O *tecnobrega*, popularizado a partir de 2002 e “caracterizado por agregar pulso veloz, recursos da technomusic e manipulação de ritmos/timbres utilizando softwares baixados da internet” (AMARAL, 2006:280), que alia ao brega a percussão eletrônica e uma sonoridade mais “cosmopolita”, aberta às experiências globais, à mistura de gêneros, ao *remake* e, por consequência, à colagem e ao pastiche;
- c) O *melody*, sucesso a partir de 2007, espécie de resgate do romantismo (especialmente nas letras) do brega tradicional, com batidas menos aceleradas, porém mantendo a sonoridade sintética/eletrônica característica do tecnobrega;
- d) O *tecnomelody*, termo que passou a ser usado de 2009 em diante, que retoma a velocidade e estética do tecnobrega, sendo em grande medida um *revival* do último – porém, resgatando eventualmente o lirismo romântico do brega tradicional;

Conforme estas vertentes surgiram, algumas características que distinguem o brega “local” do “nacional” se reforçaram: a presença de instrumentos tradicionais (guitarra, baixo, bateria, metais) nas gravações perdeu expressão, enquanto que o uso de sintetizadores, percussão eletrônica e tecnologias de edição/mixagem se tornou cada vez mais comum. Da mesma forma, a partir do tecnobrega a tendência de os artistas do gênero criarem versões para sucessos pop ganhou força, assim como aumentou o número de canções que traziam, em suas letras, alusões às aparelhagens e seus DJs e festas. Nota-se,

ainda, um distanciamento gradativo do gênero em relação às suas raízes locais, aproximando-o cada vez mais da música eletrônica – a principal “herança” a permanecer é sua batida característica, adaptada às novas tendências a partir do tecnobrega.

Percebe-se, portanto, que o brega, no Pará, constituiu-se num produto *híbrido* desde seu surgimento, sendo, assim, ao mesmo tempo, “autêntico” e “não autêntico” (AMARAL, 2006); preso a raízes e tradições culturais locais, ao mesmo tempo em que influenciado pelas tendências internacionais do segmento pop do qual foi, desde sua gênese, excluído. Com base nestas reflexões, pode-se, enfim, empreender uma breve discussão sobre a presença de elementos que apontam o hibridismo e a oscilação entre o popular-tradicional e o popular-massivo nas canções do gênero.

#### **4. Do pop ao brega: diálogos e interações entre o popular e o massivo**

##### **4.1. “Não faz assim comigo” (Los Bregas) e “Eterno amor” (Dilson Monteiro)**

Dois exemplares significativos do brega “tradicional”, mesclando na melodia ritmos como bolero, guitarrada e cúmbia – e com letras românticas e melosas –, as canções “Não faz assim comigo”, do grupo Los Bregas, e “Eterno amor”, de Dilson Monteiro, enganam com seu ar autoral: na realidade, são versões, respectivamente, de “The model”, do grupo alemão Kraftwerk, e de “Forever Young”, do grupo Alphaville.

Considerado referência no gênero *synthpop*, o quarteto alemão Kraftwerk é conhecido pelos experimentos com sintetizadores, teclados e arranjos multicamadas – mesmo assim, a canção do grupo foi transformada em um brega que fez bastante sucesso na década de 1990 no Pará. A versão “Não faz assim comigo” emula os vocais e bases instrumentais da canção original; porém, imprime neles sentido diferenciado a partir da interação com a guitarrada e o ritmo do brega, excluindo boa parte do arranjo em sintetizador que caracteriza “The model”.

O significado original da letra também se transformou. Tomemos como exemplo a primeira estrofe da canção, “She’s a model/ and she’s looking good” – convertida para o português, transformou-se em “A cada dia que passa/ eu fico louco por ti”. Vê-se, enfim, que a preocupação não é necessariamente manter o argumento original de “The model”, traduzi-lo de forma literal, e sim ressignificá-lo nos moldes de um gosto “popular-massivo” – no caso, nos moldes de uma típica canção de amor, em linguagem simples e coloquial.

Já “Eterno amor”, na voz de Dilson Monteiro, adapta os tons pop e new wave de “Forever young”, clássico de 1984 do grupo Alphaville, à sonoridade dançante e romântica do brega. O resultado é uma canção que, da mesma forma que em “Não faz assim comigo”, alia com naturalidade ritmos regionais tradicionais e bases estéticas do mercado pop, nos moldes de um típico produto cultural híbrido. A interação entre gêneros populares e formatos massivos se encontra, sobretudo, no instrumental, marcado pela conversão da sonoridade sintética do grupo alemão à acústica mais “crua” e dançante do brega paraense. Na letra, mais uma vez, a tradução baseada em fonemas imprime à canção argumento diferente do original: os versos iniciais “Let's dance in style, let's dance for a while/ heaven can wait, we're only watching the skies” se transformaram em “O nosso romance nunca vai acabar/ começou num beijo sob a luz do luar”. Percebe-se uma preocupação menor com o sentido e maior com a manutenção da estrutura fonética da canção; enfim, uma espécie de *priorização da forma sobre o conteúdo* que, em menor medida, surge, também, na adaptação da melodia da canção ao ritmo do brega tradicional.

A reflexão de autores como Martín-Barbero (2004) e Canclini (2000), que aponta a tendência de o popular-tradicional interagir com as estruturas industriais de produção de bens simbólicos e ser “devolvido” às massas na forma de “fragmentos integrados em tipicidades” (MARTÍN-BARBERO, 2004:142), capazes de sustentar e, ao mesmo tempo, distorcer e ressignificar tradições e saberes culturais, em muito se aplica ao contexto de “breguização” organizada pelos compositores do cenário musical do Pará. No caso de “Não faz assim comigo” e “Eterno amor”, a intenção não é somente adaptar o externo ao interno, seguindo a lógica de um agente de “fronteira” e “regulação” (LOTMAN, 1998) entre universos socioculturais distintos, mas também trabalhá-lo, convertê-lo ao ponto de tornar a cópia um produto “autônomo” – do ponto de vista estético – em relação ao original.

#### **4.2. “Hoje eu tô solteira” (Os Brothers)**

A terceira canção escolhida para discussão segue os moldes do subgênero tecnomelody: batida acelerada, instrumental integralmente sintetizado, vocais remixados e certa atmosfera “caseira” na gravação, com timbres e arranjos simplórios. A canção do grupo Os Brothers é um remake de “Single ladies (put a ring on it)”, sucesso na voz da cantora Beyoncé, e surgiu tão logo a original estourou nas rádios de Belém, capital do Pará.

Diferentemente do primeiro caso, aqui percebe-se um distanciamento significativo do brega em relação às suas bases originais. A temática da letra em português, de certa forma, remete ao gênero, com versos que tratam de um relacionamento conturbado; porém, a conversão do hit de Beyoncé põe em evidência a presença cada vez mais intensa do pastiche e da bricolagem, no sentido atribuído por Jameson (1996), nas produções culturais contemporâneas.

Aproveitando-se do sucesso internacional da música, o grupo fez uma versão em que tanto letra quanto instrumental tentam ao máximo se assimilar à original – porém, cantando em português e com a batida do tecnomelody, promovendo uma mistura complexa entre o tradicional e o massivo no contexto da música popular. O curioso é que, na busca por maior semelhança sonora, a canção não varia nem mesmo os fonemas nos versos, tornando-os extremamente parecidos aos da original nos vocais; novamente, porém, fugindo do sentido original da letra – de “Cuz if you liked it then you should/ have put a ring on it”, o pré-refrão se transformou para “Quando a saudade me consome/ grito seu nome”.

Por ser um produto da safra mais recente do gênero – foi lançada no ano de 2009 –, esta canção demanda análise mais aprofundada em relação a seu contexto. Afinal, como se discutiu anteriormente, o brega é composto de várias subvertentes que tendem a afastar-se gradativamente das bases originais do gênero. Tal tendência se faz evidente, sobretudo, nesta canção, que reflete com rara precisão a relação conflitiva entre “localidade” e “globalidade” debatida nos estudos culturais contemporâneos, bem como a natureza híbrida de produtos que intermedeiam diferentes tradições e temporalidades socioculturais.

#### **4.3. “Paparazzi” (Geração Eletrizante)**

Canção que poderia tanto ser incluída no rótulo tecnobrega quanto no tecnomelody, a versão de “Paparazzi”, de Lady Gaga, gravada pelo grupo Geração Eletrizante traz à tona a faceta mais recente do brega produzido no estado do Pará, cada vez mais marcado pelo uso das tecnologias de mixagem e edição na composição de músicas, imprimindo a elas tonalidades mais pop em relação ao brega “tradicional”.

Conforme discutido anteriormente, a presença de instrumentais sintetizados e vocalizações mixadas torna o brega contemporâneo cada vez mais “fragmentário” e livre de

presilhas geográficas, além de conectado às tendências mundiais do segmento musical (AMARAL, 2006). A versão da canção homônima de Lady Gaga leva tal ideia a um patamar superior ao dos demais exemplos por investir, sobretudo, na interação entre elementos básicos do gênero brega – batida, letras centradas em romances – e recursos tecnológicos que o transformam gradativamente.

Da canção original, reconhece-se a linha vocal – transformada em instrumental durante um solo de teclado que introduz a versão brega –, assim como alguns arranjos de baixo e guitarra sintéticos que emulam a “Paparazzi” de Lady Gaga. É importante observar que, diferentemente dos outros exemplos, a batida característica do brega não é mantida durante toda a canção: em alguns momentos, há pausas no ritmo que “quebram” sua continuidade.

Mais uma vez, alterações de sentido são evidentes na letra da versão, que troca os versos do refrão “I’m your biggest fan/ i’ll follow you until you love me/ papa-paparazzi/ baby there’s no other superstar, you know that i’ll be/ papa-paparazzi” por “Baby me espere lá fora/ que hoje eu estou tão fácil/ não quero que me largue/ baby nessa noite azul/ eu quero super homem/ volta, faz um charme”. Porém, o que mais chama a atenção são as alusões que os versos iniciais fazem à própria natureza do gênero, trazendo à versão do hit de Lady Gaga uma das características mais marcantes da produção cultural atual: a auto-referência. Nas primeiras estrofes, “Vem balançar/ eu vou agitar/ me dar bem e curtir/ com DJ que balança/ isso é mágico/ ‘Mazinho’ show fantástico”, alude-se não apenas ao ritmo dançante, mas, também, ao DJ “Mazinho”, integrante do grupo Geração Eletrizante e responsável pela versão.

## **5. Considerações finais**

Em tempos de crescente valorização das localidades e fragmentos identitários associados à tradição, não é raro encontrarmos referências e estudos que as consideram como resquícios de uma suposta “autenticidade” perdida após a ascensão dos meios de comunicação e indústrias culturais. Porém, é preciso superar estes olhares ingênuos e identificar criticamente as brechas pelas quais a lógica da cultura midiática consegue penetrar e se fazer presente nos produtos culturais – mesmo naqueles que surgem no seio de movimentos “marginais” ou “periféricos”, supostamente livres de sua influência. Fica bem

claro que, de fato, no contexto atual “o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições” (CANCLINI, 2000, p. 221), mas sim como uma teia cada vez mais complexa de sons, textos e códigos que promovem interações entre as duas acepções do termo que, aqui, apresentamos.

Neste trabalho, buscou-se apontar a indissociabilidade que os formatos culturais populares e a lógica da cultura de massa ostentam a partir de um exemplo da música de periferia brasileira – o brega produzido no estado do Pará. A partir de quatro canções que emulam a música internacional e a convertem à sonoridade regional do gênero, com diferentes níveis de mescla, seja estética ou linguística, percebeu-se que a interação entre o popular-tradicional e o popular-massivo se estabelece não apenas como consequência, mas como causa dos hibridismos culturais contemporâneos.

Se pensarmos conforme Martín-Barbero, para quem “o maciço é, também, mediação histórica do popular”, já que não só conteúdos e expressões ditas populares, “mas também as expectativas e os sistemas de valores, o ‘gosto’ popular, estão moldados pelo maciço” (MARTÍN-BARBERO, 2004:121), podemos atribuir à música brega funcionalidade dupla: por um lado, carregar em si uma espécie de “função histórica”, como mediação sociocultural dos gostos populares do Pará, e por outro servir para difundir padrões e “molduras” a partir dos quais se estabeleceriam estes gostos – não necessariamente baseados em tradições e saberes estabelecidos.

Estudos que discutem a legitimação de uma estética do brega paraense apontam que, de fato, a popularização do gênero e sua ascensão junto às mais variadas camadas socioculturais apontam a formação de uma espécie de “indústria cultural informal” (BARROS, 2009:68) em seu entorno, tanto no campo econômico quanto no das configurações da cultura. Em um contexto marcado por hibridações constantes e oscilações entre o popular-tradicional e o popular-massivo nas produções e ações humanas, é fundamental saber observar criticamente de que forma – e com que intensidade – as tradições, as raízes e textualidades culturais se fazem presentes. O exemplo aqui utilizado do brega do estado do Pará serve, nesse sentido, mais como pano de fundo; a discussão merece debate mais minucioso contemplando outras esferas de produção intelectual.

## 6. Referências:

- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. **Estigma e cosmopolitismo local**: considerações sobre uma estética legitimadora do tecnobrega em Belém do Pará. 2006. Disponível em: <[http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com\\_content&task=view&id=4951&Itemid=835](http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=4951&Itemid=835)>. Acesso em: 14 mai. 2010.
- BARROS, Lydia Gomes de. Representações de Classe nas Expressões do Tecnobrega. In: **XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Natal, RN, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0168-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2010>.
- BARROS, Lydia Gomes de. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. In: **Revista Contemporânea**, nº 12. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_12/contemporanea\\_n12\\_07\\_lydia.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_12/contemporanea_n12_07_lydia.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. São Paulo: CISC, 1995.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CASTRO, Oona; LEMOS, Ronaldo. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. Disponível em: <<http://p.download.uol.com.br/mtv/biblioteca/Tecnobrega.pdf>>. Acesso em 8 jul. 2010.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: EDUEPA, 2009.
- GABBAY, Marcello M. O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)**, 2007. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/files/33ecompos09\\_MarcelloGabbay.pdf](http://www.compos.org.br/files/33ecompos09_MarcelloGabbay.pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2010.
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- LOTMAN, Iuri. **Acerca de la semiosfera**. In: La semiosfera. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**: Travessias Latino-Americanas da Comunicação na Cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- ROCHA, Marlúcia Mendes da. **Telenovela**: técnicas de criação do popular e do massivo. Tese (Doutorado) – Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2009.
- SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. A existência inexistente da música brega. In: **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19570.pdf>>. Acesso em 15 mai. 2010.