

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Expedito Leandro Silva

Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense
e a cultura popular massiva

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Expedito Leandro Silva

Do bordel às aparelhagens: a música brega paraense
e a cultura popular massiva

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Tese apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do
título de Doutor em Ciências Sociais pela
Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a Maria
Celeste Mira.

SÃO PAULO
2009

BANCA EXAMINADORA

Autorizo para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta tese por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura:

Local e data:.....

*Dedico este trabalho ao povo do Pará, em especial
aos belenenses, por me ensinarem a compreender
mais que o patrimônio da Amazônia não se limita à
defesa da floresta, mas abrange às manifestações
da cultura popular e de sua convivência e
apropriação da musicalidade dos países vizinhos e,
assim, expressa a intensa inter-relação entre a
música popular massiva local e a caribenha, como
cultura regional, ultrapassando a área geográfica,
expandindo horizontes...*

AGRADECIMENTOS

Destaco como marco minha relação com a audição dos programas radiofônicos e, sobretudo, com a música popular das regiões Norte e Nordeste. Primeiro, ouvi ondas de rádio AM cujo receptor à pilha era da marca Campeão e irradiava o interior rural da caatinga pernambucana, onde era comum ouvir e dançar boleros ao som da sanfona, assim como sintonizar a Rádio Difusora AM para curtir essas e outras canções veiculadas no programa “Postal Sonoro”. Posteriormente, surgiu a frequência em FM. E hoje, estou educando o ouvido e aprendendo a sintonizar esses e outros programas por meio da internet. Nesta trajetória, gostaria de fazer alguns agradecimentos.

Agradeço a meus pais senhor José Leandro da Silva, in memória, e a senhora Celina Tavares da Silva, assim como a todos aqueles e aquelas que direta ou indiretamente contribuíram e contribuem para minha formação sociomusical e acadêmica.

Em especial sou muito grato a Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Mira, que, com grande brilhantismo profissional, me ensinou muito, orientou e acompanhou os diversos momentos desta pesquisa e de sua redação, oferecendo diretrizes e inúmeras observações decisivas para que o presente trabalho fosse concluído.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por suas aulas contribuírem enormemente para a realização deste trabalho. Aos professores da banca de qualificação Prof. Dr. Edson Farias (Universidade de Brasília) e Prof. Dr. Luiz

(Pontifícia Universidade Católica, de São Paulo) pela contribuição no aprimoramento deste trabalho.

Aos artistas Raimundo Orlando Araújo Correia (DJ Dinho da Aparelhagem Tupinambá), Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), Ediléia Evangelista Ramos (Lea Monteiro), Alberto Araújo Formigosa (DJ Beto Metralha), Marcos da Silva Trindade (Marquinhos Pará), José Wanderley Andrade Lopes (Wanderley Andrade), Paulo Pereira da Banda Orlando Pereira, que, sem a preciosa atenção e a disponibilidade, a realização deste trabalho não seria possível.

Aos entrevistados José Roberto da Costa Ferreira (mantenedor do *site* www.bregapop.com), Prof. Edmilson Brito Rodrigues (docente da Universidade Federal Rural da Amazônia) e Bernadete Topázio de Vasconcelos (Beth Topázio, apresentadora de rádio e representante de gravadora).

Aos companheiros e companheiras de Belém Prof^a Dr^a Maria do Socorro da Costa Coelho (Universidade Federal do Pará – UFPA), Prof. Íris Amaral Sousa (Universidade Estadual do Pará – UEPA), Prof^a Lucília da Silva Matos (UEPA), Isabelle Leite Mendes Eleres, Lucélia Guimarães e Liege Castro (bibliotecária do Museu da Imagem e do Som do Pará). Aos funcionários da biblioteca central da UFPA, que gentilmente disponibilizaram parte de seu tempo fornecendo informações sobre a história, a cultura e a música paraense. Aos amigos sulistas que moram no Pará Pe. Luiz Carlos de Oliveira CM e Pe Pedrinho Carlos da Silva CM, a quem externo minha gratidão pela acolhida e estadia, oferecida por eles todas as vezes que estive em Belém.

Meu agradecimento se estende também aos demais amigos que contribuíram ao longo desse período, entre os quais: José Roberto Antônio, Márcia Del Busso Antônio, Márcia de Figueiredo Sampaio, Vicente Souza Macedo, Ana Paulina Elias, Mariosan Pereira, Francisco de Assis Leandro, Osvaldo Tavares Pontes, Wanderlei Tavares Pontes, Valneide Tavares Pontes, Manoel Batista Pontes, Ceci Tavares Pontes (minha irmã, a quem devo parte de minha vida paulistana), Prof. Danilo Cardoso, Prof. Antônio Carlos Mota (colega de trabalho na Universidade de Santo Amaro – Unisa -- com quem dividi parte dos

personagens dessa pesquisa). Aos meus alunos e alunas da Unisa, pela grande torcida e pela curiosidade a respeito do tema. À Dirce Silva de Almeida, pela transcrição das entrevistas. À amiga Glaucia Amaral, pela preparação de originais e pela revisão de texto. À Ana Claudia Berwanger, pelo aprimoramento das fotos. Ao aluno e amigo Edgard Tavares, pelo auxílio baixando vídeos e documentários na rede.

E, por fim, à Capes, da qual fui bolsista e, graças ao apoio dessa agência de fomento, foi possível realizar esta pesquisa.

RESUMO

A análise deste trabalho aborda como e em que dimensão uma cultura de massa e popular, excluída da grande mídia, interage para conquistar e manter o seu espaço, assim como a música popular do estado do Pará, especificamente o estilo brega, como manifestação lúdica e interativa na sociabilidade da cultura popular paraense, além de sua importante relação e proximidade com a musicalidade caribenha. Visto que o bolero, o merengue e o estilo brega, interagem com o panorama da indústria cultural brasileira e a musicalidade local, especificamente o carimbó. O estilo brega é compreendido como uma manifestação popular que traz em si suas heranças históricas, hoje denominada de brega calypso. Analisa a sociabilidade festiva, a cultura e o próprio lazer na região amazônica, na medida em que integra as populações do interior e das grandes cidades. Finalmente, observa-se a cadeia produtiva da manifestação musical, lazer e entretenimento em torno do tecnobrega que, em Belém, assume uma posição de destaque, firmando-se como um meio de fonte de renda e trabalho, por meio das apresentações ao vivo, das festas, das gravações de CD e DVD entre outros. O movimento tecnobrega introduziu um modelo de mercado fonográfico e cultural que não se restringe à questão econômica, mas também aos fatores sociais da cultura local. Verifica-se que os atores desse mercado vão desde artistas (compositor, cantores e cantoras, bailarinos, integrantes de bandas), DJs de aparelhagens e de estúdios (produtores e reprodutores musicais), vendedores ambulantes (camelô), festeiros e proprietários de casas de festas, apresentadores e diretores de programas de rádio e TV, entre outros.

ABSTRACT

The analysis of this study addresses how and to what extent a mass culture and popular excluded from the mainstream media, interact to achieve and maintain their space as well as the popular music of Pará state, specifically the style cheesiness, and playful as a manifestation interactive sociability in the popular culture of Para, in addition to its important relationship and proximity to the Caribbean musicality. Since the bolero, merengue and style corny, interact with the panorama of the Brazilian cultural industry and local music, specifically the stamp. The style is tacky understood as a popular manifestation which brings its historical legacies, today called corny calypso. Analyzes the festive sociability, culture and leisure itself in the Amazon region as it integrates inland populations and large cities. Finally, there is the productive chain of musical manifestation, leisure and entertainment around the tecnobrega, in Bethlehem, took a prominent position, has emerged as a means of source of income and employment, through live presentations, the festivals, recordings from CD and DVD among others. Movement tecnobrega introduced a model of the music market and culture that is not restricted to economic issues, but also to social factors of local culture. It appears that the actors in this market range from artists (composer, singers, dancers, members of bands), DJs, sound systems and studios (producers and music players), vendors (vendor), party planners and homeowners to festivals, presenters and program directors of radio and TV, among others.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
Estrutura do estudo	05
CAPÍTULO 1	
O brega <i>calypso</i> da Amazônia: musicalidade e sociabilidade na cultura popular paraense	10
1.1. Bolero: abordagens históricas e expressão musical latino-americana	18
1.2. Merengue: atuante manifestação musical do Pará	26
2.4. Carimbó e sua urbanização	41
2.5. <i>Calypso</i> paraense e <i>calypso</i> de Trinidad e Tobago	58
CAPÍTULO 2	
O mercado fonográfico nacional, a integração da Amazônia e os significados tradicionais do brega	63
2.1. A televisão como elemento primordial da indústria cultural e da integração da Amazônia	71
2.2. O segmento brega no mercado fonográfico: ambivalência entre a classificação e a discriminação	75
2.3. O brega paraense a partir da configuração dos ritmos	84
CAPÍTULO 3	
O brega <i>calypso</i> da Amazônia: musicalidade e sociabilidade na cultura popular paraense	96

3.1. O estilo musical bregueiro: origens e definições	102
3.2. A sociabilidade bregueira	107
3.3. O brega <i>calypso</i> na Amazônia paraense	122
3.3.1. Alguns artistas e bandas do brega Calypso paraense	124
 CAPÍTULO 4	
Produção cultural, trabalho e lazer ao ritmo do tecnobrega	133
4.1. A festa da aparelhagem: “agitando a galera”	146
4.2. A reinvenção do brega por meio das novas tecnologias	150
4.3. As aparelhagens, suas nomenclaturas e significações	157
4.3.1. A disputa pela originalidade	159
4.4. As bandas e o movimento do tecnobrega	162
4.5. As casas de festas e os festeiros no comando da noite	164
4.6. O tecnobrega na contramão do mercado formal	167
4.7. A indústria cultural e a produção fonográfica	172
4.8. A indústria fonográfica paraense	182
 CONCLUSÃO	186
 REFERÊNCIAS	198

INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva analisar como e em que dimensão uma cultura de massa, excluída da grande mídia, interage com a sociedade para conquistar e manter seu espaço. É o que acontece com a música popular do estado do Pará. Deteremo-nos especialmente no estilo brega como manifestação lúdica e interativa da sociabilidade da cultura popular paraense, além de sua importante relação e proximidade com a musicalidade caribenha.

Originalmente, a palavra *brega* teria surgido na região Nordeste para designar casa de baixo meretrício; assim, a prostituta era também conhecida por bregueira. Dessa forma, o termo *brega* esteve associado a zonas de prostituição onde se tocavam as músicas que falavam sobre amores perdidos, dores de cotovelo, que tanto agradavam ao povo.

No Novo Dicionário da Língua Portuguesa, há duas acepções para o termo brega: uma remete à zona de prostituição, ou seja, "onde se estabelece o meretrício", e a outra, a "cafona, acaipirado, deselegante" (FERREIRA, 1986, p. 284, p. 1.806).

De acordo com a *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998, p. 117) *brega* "é um termo utilizado para designar coisa barata, descuidada e malfeita e a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários".

Com três significados que se entrelaçam, o termo *brega* — de origem nordestina — carrega enorme negatividade social, na expressão popular, quer dizer lupanar, prostíbulo; para as classes médias e elites, tem acepção de “deselegante”, “cafona”; finalmente, designa um estilo musical de cunho popular, com uma clara discriminação aos artistas e frequentadores de seus bailes.

Especificamente no estado do Pará, a palavra *brega* refere-se às músicas populares que são executadas nas emissoras de rádio e televisão e que — pelo grande interesse que despertam no público — são comercializadas por camelôs e lojistas. Configuram-se também como festas populares realizadas nas periferias da Grande Belém. Portanto, a palavra *brega* é utilizada para designar desde casas de *shows* ou casas de festas, até balneários, praias, bares e festas ao ar livre. Neste sentido, é o espaço de sociabilidade em que as pessoas se encontram para dançar, festejar.

Em meados dos anos 1970, o termo *brega* começou a circular na região Norte, vinculando-se a um estilo musical bastante apreciado pelos frequentadores de zonas de prostituição e boates em geral. No decorrer dos anos, a palavra *brega* foi deixando seu universo restrito e marginal que à época era mal visto pela sociedade e, aos poucos, expandiu-se e conquistou novos adeptos e apreciadores que passaram a “curtir” essa musicalidade em ambiente social e familiar. De modo que o conceito *brega* tradicionalmente conhecido rompeu com seu estereótipo e começou a ser utilizado como uma palavra que designa gosto, comportamento e estilo — um estilo musical propriamente dito.

Como organização festiva, o brega paraense reestruturou-se a partir dos anos 1980 e tornou-se um empreendimento comercial e de lazer abrangendo os festeiros, os donos das aparelhagens, os estúdios caseiros e as novas bandas e artistas.¹

¹ Casas de festas são casas noturnas. Balneários são clubes campestres de sindicatos e associações profissionais. Festeiros são espécies de empresários e produtores que, entre outras funções, organizam as festas das aparelhagens. Aparelhagens: empresas que possuem equipamentos de som, aparelhos de efeitos especiais etc. para fazer a animação das festas bregas no Pará. (Ver Capítulo 4 da presente pesquisa, em que tais denominações são apresentadas de forma mais detalhada.)

Historicamente, o universo bregueiro originou-se, segundo Costa (2004), com a música brega, típica de Belém do Pará, cuja trajetória, como dissemos, remonta aos boleros tocados nas gafieiras e nos cabarés da cidade nas décadas de 1960 e 1970. Contudo, sua consolidação como manifestação da cultura popular regional ocorreu entre os anos 1980 e 1990, sobretudo com as novas produções e difusão das festas de brega. Desde a virada do milênio, essas festas estão passando por uma ressignificação e proporcionando um aprimoramento da cultura local com a introdução da tecnologia digital na produção musical e na realização dos eventos. Isso fez surgir no universo bregueiro uma nova denominação: o tecnobrega.

O tecnobrega caracteriza-se como manifestação sociomusical que tem por referência a cultura tradicional paraense e caribenha. Ao apropriar-se da linguagem eletrônica, formou-se um novo estilo que sintetiza as tonalidades e sonoridades caribenhas e as batucadas do carimbó. Surgiu em meio às novidades tecnológicas, porém fora do circuito comercial das grandes e pequenas gravadoras, assim como dos veículos de comunicação de massa.

Alheios aos interesses da indústria fonográfica tradicional, seus produtores introduziram um modelo de mercado fonográfico e cultural que não se restringe à questão econômica, mas aos fatores sociais da cultura local. Verificamos que os atores desse mercado vão desde artistas (compositores, cantores e cantoras, bailarinos, integrantes de bandas), DJs de aparelhagens e de estúdio (produtores e reprodutores musicais), vendedores ambulantes (camelôs), festeiros e proprietários de casas de festas, apresentadores e diretores de programas de rádio e TV, entre outros.

O caráter mercadológico e cultural do tecnobrega imprime ao gênero um aspecto de popularização que não permite que ele seja identificado como sendo uma cultura alternativa ou de resistência, embora não participe do esquema da grande indústria cultural. Em suma, é um mercado que se diferencia pela forma de produzir, difundir e comercializar seus produtos e serviços, ou seja, seria uma “colagem” à “moda da casa”, na qual se encontram elementos do mercado da cultura de massa e a ambição de maiores investimentos e retornos financeiros.

Tendo em vista a complexidade do tema proposto, procuramos delimitá-lo a fim de melhor compreender o universo brega sob o prisma da indústria cultural brasileira, que fez seu empreendimento sobretudo a partir de meados do século XX. No entanto, devemos reconhecer o investimento na área musical brasileira em períodos anteriores, mais precisamente nas décadas 1930 e 1940 — auge da programação radiofônica que teve a Rádio Nacional do Rio de Janeiro como principal veículo de uma incipiente indústria cultural e fonográfica brasileira.

No Pará, o fenômeno radiofônico se deu por meio das emissoras estrangeiras que operavam em ondas curtas, sobretudo a Rádio Havana Cuba e a rádio norte-americana Voz da América. Essas emissoras interferiram na educação musical da população amazônica, principalmente a rádio cubana, que transmitia em seus programas musicais as canções de maior sucesso. Entre os ritmos caribenhos que mais se adaptaram à cultura musical paraense estavam o bolero e o merengue.

Em se tratando da produção musical, vemos que o mercado e a manipulação das músicas tradicionais, especificamente as do estilo brega e o carimbó, ressurgiram com uma roupagem nova que à época contemplou as exigências do novo mercado tecnológico.

Estrutura do estudo

Este estudo é composto de quatro capítulos, além desta introdução — que fala brevemente de cada capítulo — e da conclusão, que define o brega e o tecnobrega como um dos ritmos de identificação da cultura popular paraense.

O primeiro capítulo descreve o desenvolvimento histórico, sociocultural e teórico dos primórdios da indústria fonográfica no Brasil, tendo como base o percurso da Música Popular Brasileira em seus diferentes estágios. Além do grande sucesso por meio das ondas de rádio, consideramos a interferência da indústria cultural e a presença marcante da música regional que interagiu com a musicalidade caribenha, sobretudo o bolero, o merengue e o carimbó.

Nesse aspecto, o bolero é associado ao lazer de todas as classes sociais; o merengue é considerado como uma das manifestações musicais mais antigas e atuantes no estado do Pará, embora seja uma musicalidade rítmica, oriunda da República Dominicana. Também abordamos como o *calypso* chegou à Amazônia brasileira por meio das migrações. O ritmo é fruto da convivência dos paraenses com os habitantes dos países vizinhos como Guiana, Guiana Francesa e Suriname; já o carimbó é visto como elemento receptor do merengue, como cultura popular tradicional que está permanentemente em transformação incorporando objetos e significados do mundo moderno.

No segundo capítulo, são analisadas as relações socioculturais referentes à interferência da mídia eletrônica no comportamento da sociedade contemporânea. Considerando a década de 1970 como o marco da expansão do mercado fonográfico brasileiro, destacamos o mercado fonográfico nacional e os significados tradicionais do brega. Nessa época, a indústria fonográfica no Brasil passou a investir maciçamente nos artistas locais, gravando e divulgando sobretudo canções populares. Haja vista a expansão da cultura popular massiva, mediada pelo mercado da indústria cultural e associada ao desenvolvimento dos meios de comunicação incrementados pelos governos militares.

O golpe militar de 1964 utilizou repressão, censura, prisão, tortura, exílio e outros meios truculentos, porém não abriu mão da ideia de integrar o Brasil por meio de um sistema de comunicação e de obras viárias. Surgiu também o desejo de interligar a Amazônia às demais regiões do país, tendo como marco histórico a construção da rodovia Transamazônica. O projeto transamazônico priorizava a integração nacional, isto é, ligar a Amazônia com todo o Brasil e, assim, ampliar ainda mais sua inserção no plano de valorização da região. Para isso, a televisão foi escolhida pelo regime militar como o melhor veículo de comunicação para efetivar o projeto de integração.

Também observamos o surgimento do mercado fonográfico paraense, seu crescimento e sua consolidação. Nesse ponto, priorizamos as canções de artistas populares e enfatizamos a gravação e a expansão da música popular paraense. Encerrando o capítulo, o brega é analisado sob o aspecto de sua origem, assim como suas relações com a terminologia ao longo dos anos. Porém, no final da década 1980 o brega retomou seu espaço a partir de um novo ritmo, conforme veremos nos capítulos seguintes.

Paulatinamente, esse estilo reconquistou seu público, angariou novos adeptos e reafirmou-se como prática da cultura popular regional. Para maior fundamentação teórica, recorreremos às análises de Jesús Martín-Barbero, sobretudo no que se refere aos meios e às suas mediações. Ao identificar o povo como sujeito, Martín-Barbero (2001) define que *povo* significa pertencer a um movimento histórico e estar além de um ator social.

No terceiro capítulo, o brega é compreendido como manifestação popular que traz em si suas heranças históricas que adaptado às novas tecnologias, passou a se chamar de brega *calypso*. Analisamos a sociabilidade festiva, a dinâmica da arte, a cultura e o próprio lazer na região amazônica, na medida em que integra as populações do interior e das grandes cidades.

Nesse contexto, verificamos que, originalmente, a música brega estava ligada aos cantores dos anos 1960 e 1970, que compunham a categoria tradicional desse estilo musical. São os intérpretes das músicas românticas com

letras melódicas que constituem o *cast* dos cantores identificados com o brega nacional, influenciados pelo ritmo do iê-iê-iê e da Jovem Guarda.

Atualmente, a etiqueta e a moda bregueira fazem um arranjo inspirado na moda das modelos e nos gostos propagados pela elite, mas com tons exagerados, e exposição estratégica do corpo. Nas apresentações públicas das bandas, o figurino também é um adereço vital para contextualizar as performances de cantores e dançarinos.

Ainda nesse capítulo, são abordadas as bandas do brega *calypso* paraense: formação, figurino, artistas e outras características que colaboram para que se compreenda o universo do brega. Vale ressaltar que em todos os outros capítulos deste estudo são destacados os artistas mais representativos do estilo brega no período em questão.

O quarto capítulo destaca a cadeia produtiva da produção musical do lazer e do entretenimento em torno do tecnobrega. Este, em Belém, assumiu (e assume) uma posição de destaque, firmando-se como um meio de trabalho e fonte de renda obtido em apresentações ao vivo, festas, gravações de CDs e DVDs, entre outros. Em síntese, o tecnobrega introduziu um modelo de mercado fonográfico e cultural que não se restringe à questão econômica, mas também aos fatores sociais da cultura local.

Nesse universo, o personagem mais valorizado é o DJ de aparelhagens. Ele não surgiu em meio à efervescência do ritmo *techno*. Suas primeiras apresentações em público advêm da execução de músicas gravadas em disco de vinil, as vitrolas. Com o surgimento do CD, o vinil foi substituído pela gravação digital. E, ao apropriar-se da linguagem eletrônica, o DJ foi mapeando um novo estilo que uniu as tonalidades e sonoridades da música eletrônica. Esse processo efetivou-se por intermédio dos sintetizadores que se refinaram e que, ao mesmo tempo, se massificaram como objeto de uso doméstico demarcando espaço e firmando-se presente nas músicas de massa.

As aparelhagens são integrantes do universo dinâmico, não apenas por divulgarem a cultura e a música local por meio de equipamentos eletrônicos, mas

também por conectarem-se a outras culturas, ritmos, gêneros e estilos musicais. Quanto aos equipamentos, eles são oriundos dos grandes centros de tecnologia eletroeletrônica que produzem, importam e abastecem não apenas as aparelhagens, mas todos os trios elétricos e estúdios de gravação, rádio e televisão do país. Entretanto, a utilização desses equipamentos e o alto investimento feito em tecnologia demonstram que as aparelhagens se profissionalizaram tecnicamente e também no que se refere à divulgação de suas festas.

Essas transformações contribuíram para a redução do tempo de produção, consumo e, conseqüentemente, para a durabilidade dos produtos. Diante disso, o que antes era considerado privilégio para alguns, atualmente tornou-se objeto popular. Nesse aspecto, a massificação da linguagem tecnológica pelo uso da informática deixou de ser monopólio de especialistas à medida que o computador passou a fazer parte da vida doméstica.

Por meio dos estilos musicais, procuramos nos inserir nesse universo em constante evolução que engloba a sociedade paraense, os artistas, os DJs, os produtores culturais, os demais empreendedores e seus respectivos círculos de influência. Depois, procuramos nos voltar ao mercado abordando o modelo centralizador da indústria fonográfica e sua contraposição: o selo independente. Observamos que o estilo tecnobrega é, além de um modelo de negócio, uma síntese das expressões da cultura popular paraense, integrada às transformações tecnológicas e em sintonia com a linguagem contemporânea.

Ainda nesse capítulo, abordamos a produção cultural, as origens e as características do tecnobrega e o funcionamento do seu mercado, assim como a crise ocorrida na indústria fonográfica brasileira na virada do milênio.

Na pesquisa de campo, utilizamos a técnica de entrevistas abertas com personagens representativos dos estilos brega, tecnobrega e do gênero carimbó. Conversamos com artistas, produtores musicais, DJs, radialistas e pessoas atuantes na vida cultural paraense.

Para a coleta de dados, elaboramos um roteiro de questões previamente estruturadas. Utilizamos, ainda, diário de campo e gravador durante as entrevistas. Além das entrevistas, houve visitas a casas de *shows*, observação de eventos, análise de programas e entrevistas de rádio e televisão, revistas e jornais referentes ao gênero.

A análise desse material permitiu-nos fazer um paralelo entre a prática e o discurso de cada entrevistado com o universo musical do brega e do tecnobrega, respeitando as modalidades que caracterizam tais estilos.

CAPÍTULO 1

O início da indústria fonográfica brasileira, o brega bolero e alguns elementos da formação da musicalidade regional

A indústria cultural brasileira fez seu empreendimento cultural sobretudo a partir de meados do século XX. No entanto, é importante reconhecer o investimento na área musical em períodos anteriores, mais precisamente nos anos 1930 e 1940, quando foram realizadas as primeiras gravações com artistas populares. Na primeira década do século XX, os gêneros explorados pela indústria do disco foram: cançoneta, maxixe, lundu, xote, chula, desafio, choro, cateretê, polca-choro, entre outros; nesse caso, observamos uma contradição: apesar de populares, essas canções eram produzidas para um consumo elitizado.

A música popular brasileira desenvolveu-se ao longo de todo o século XX; nesse período de crescimento e consolidação, ela foi integrada ao mercado cultural, do lazer e do entretenimento por meio da indústria fonográfica. Diante do desenvolvimento tecnológico, o mercado fonográfico passou a utilizar a música popular como principal produto. “Portanto, a música, e em especial a música popular, foi acompanhada, ao longo dos últimos cem anos, pela fixação de uma gama de estilos e linguagens dotadas de elementos relacionados com os suportes técnicos da sua produção” (ZAN, 2001, p. 105). Como afirma Frith (apud ZAN, 2001, p. 105), “a música popular do século XX significa o disco popular do século XX”.

Dessa forma, devemos considerar a *cultura de massa* não apenas como um sistema de objetos culturais, mas interpretar seus modelos e comportamentos inseridos no contexto industrial, tendo a música popular como mediadora da sociedade.

A fim de melhor compreender esse universo da indústria fonográfica e da produção da música popular no Brasil, cabe-nos aqui rever um pouco da história do mercado fonográfico no país.

Com o aparecimento das gravações — primeiro em cilindros, e logo também em discos —, a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima. [...] Transformada, pois, em produto industrial-comercial pela necessidade de uma base material para sua reprodução — disco, fita, filme de cinema ou de *video tape* —, a música popular brasileira passou, de fato, a partir do século XX, a situar-se dentro do mercado no mesmo plano dos demais produtos nacionais (TINHORÃO, 1998, p. 247-248).

Essas primeiras gravações deram origem a um mercado musical que passou a ser difundido em todo o território nacional, consolidando-se por meio das manifestações populares urbanas. Os artistas, ao envolverem-se com as novas produções e com as novas práticas de consumo, deixaram o estilo tradicional para incorporar outros conceitos de criação, linguagem e arranjo musical com o intuito de atender à nova clientela.

Por volta da primeira década do século XX, ou seja, paralelamente à difusão dos estilos nacionais, alguns gêneros musicais estrangeiros chegaram ao Brasil e foram bastante apreciados pelos ouvintes da música local; mas o que realmente fez grande sucesso, em 1904, foram as primeiras músicas gravadas

em disco. A relação dos cantores e compositores com a recente indústria fonográfica fez com que esses artistas se adequassem às especificidades técnicas, no sentido de aprimorarem-se e atenderem às exigências do mercado musical.

[...] o advento tecnológico na música, de início, causou certa estagnação entre os artistas. A expansão do produto musical foi maior do que a própria criação artística, porque o que interessava (e ainda hoje continua a interessar) à indústria do mercado fonográfico é o que ditava a lei de mercado, e não a qualidade artístico-cultural do músico. [...] As principais gravadoras norte-americanas instalaram-se no Brasil e trouxeram seus objetos de divulgação — os discos, os cilindros e as "máquinas falantes" (depois chamadas de vitrolas). Tais produtos eram bastante caros, portanto só alguns detinham o poder aquisitivo para comprá-los, restando aos pobres continuar a se divertir nos velhos teatros de revista (SILVA, 2003, p. 43).

No final da década de 1930, ouviam-se críticas por parte de alguns intelectuais em relação às composições de samba feitas para serem executadas nas emissoras de rádio e, posteriormente, serem gravadas em disco. No dizer de Mário de Andrade (apud PAIANO, 1994, p. 29):

[...] trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe.

Todavia, as observações acima apontam para uma preocupação com a interferência das tecnologias na composição e na execução da música popular. Esse período — época áurea da Rádio Nacional e dos cantores e cantoras do rádio — foi a fase embrionária da indústria cultural e fonográfica brasileira, que se desenvolveria e se consolidaria na década de 1970.

Os anos 1930 inauguraram um mercado de consumo do qual faziam parte os usuários de discos e ouvintes de rádio das principais cidades. A expansão da indústria fonográfica e a explosão das ondas do rádio encontraram, no samba carioca e nas músicas populares, a legitimidade para sua programação de entretenimento. Ouvir o ídolo por meio das ondas sonoras era, de fato, um encantamento; por isso, muitos interrompiam seus afazeres para acompanhar a radionovela ou escutar seu cantor preferido.

Contudo, as emissoras de maior alcance se encontravam na região Centro-Sul do país. Essa sedução via rádio não chegava a todas as cidades e capitais do Brasil; a região amazônica, por exemplo, recebia o sinal da Rádio Nacional com péssima qualidade. Antes da inauguração da emissora em 1936, a região amazônica já contava com a Rádio Clube do Pará, que tinha cobertura muito restrita, basicamente local, isto é, na cidade de Belém e adjacências.

A Rádio Clube do Pará foi inaugurada em 22 de abril de 1928, sendo a quarta emissora do Brasil e a primeira da Amazônia, inicialmente com uma programação limitada à noite. Participava da programação quem soubesse tocar um instrumento, cantar ou declamar poesias. Nos primeiros anos, o funcionamento dessa rádio era precário; mesmo assim, ela já atingia municípios do interior. Quando o transmissor resistia bem, ela ficava até uma hora no ar, embora, às vezes, passasse uma semana desligada para que os técnicos fizessem a manutenção.

Nesse sentido, o estado do Pará e toda a região amazônica continuaram isolados, e seu ritmo de desenvolvimento socioeconômico em relação ao restante do país encontrou-se em desacordo, havendo um distanciamento que só foi atenuado com as políticas de integração dos militares nas décadas de 1960 e 1970.

O aparelho receptor era importado e custava muito caro — o que impossibilitava sua aquisição por parte da população menos favorecida. Dessa forma, via-se a inviabilidade da implantação de um mercado de consumidores e ouvintes de rádio na região. Os usuários de rádio, nessa época, eram raríssimos

em Belém e praticamente inexistentes no interior. É importante salientar que a luz elétrica só começaria a chegar a algumas regiões do interior em meados dos anos 1960. Então, a alternativa encontrada pela população interiorana foi adquirir aparelhos receptores movidos à bateria ou à pilha.

Somente a partir da década de 1940 é que a rádio paraense passou a ser usada como um veículo de conexão entre o interior e a capital, e tornou-se um propagador de entretenimento e lazer para os amazonenses. Paulatinamente, ocorreram algumas mudanças: a rádio paraense deixou a prática amadora e transformou-se em uma empresa de radiodifusão comercial; a programação passou a ser mais organizada e mais elaborada tecnicamente; os ouvintes, que antes só utilizavam o rádio como meio de comunicação com a cidade, começaram a crescer em número de usuários e passaram a apreciar a programação musical da rádio.

Na Amazônia, portanto, o rádio desempenhou um papel de fundamental importância na integração entre a população da capital e a das localidades interioranas, especialmente na primeira metade do século XX, em que o principal meio de transporte era por via fluvial. Enquanto os jornais impressos tinham sua distribuição restrita aos leitores da capital, as ondas da rádio paraense rádio chegavam até os vilarejos mais afastados, na beira do rio, nos garimpos, nos seringais, nas fazendas, nas roças, dentro de canoas, barcos, navios etc.

O sistema de frequência que melhor se adaptou à região foi o OT (Ondas Tropicais).² Por meio dessas ondas, era possível ouvir o programa de grande audiência que cobria toda a região paraense. Esse fenômeno radiofônico era levado ao ar em meados da década de 1940 — chamado “Avisos para o interior” — e transmitia mensagens, recomendações e pedidos de encomendas feitos pelos ouvintes aos amigos e parentes distantes.

² OT (Ondas Tropicais) é a modulação em amplitude (AM), cuja portadora está compreendida na faixa de frequência de 3 200 kHz até 5 060 kHz. Possui maior alcance que o sistema OM (Ondas Médias). Em 1942, a Rádio Clube do Pará passou a operar com esse sistema, irradiando grande parte do estado. Em 1945, os transmissores ganharam mais potência e o sinal foi expandido até a região do Amapá.

Já o programa de maior audiência local veiculado na década de 1960, era o “Mensageiro para o interior”, o qual tinha serviços de informação, tais como: recados, avisos, convites, entre outros. Essas informações eram captadas e repassadas boca a boca até chegar ao destinatário, caso ele não possuísse um aparelho receptor.

O sucesso desse programa era tão significativo que gerou atrito entre o diretor do Departamento de Correios e Telégrafos. Este exigiu que o diretor da rádio retirasse do ar o programa argumentando que fazia concorrência à empresa pública. Para sanar esse entrevero, o diretor da rádio viajou à Brasília no intuito de convencer o ministro das Comunicações de que o programa “Mensageiro para o interior” era mais rápido e eficiente do que os Correios e Telégrafos, pois uma mensagem enviada por telégrafo levava vários dias para chegar ao destinatário, uma vez que era utilizado barco ou canoa para transportar o telegrama. Convencido, o ministro recomendou a manutenção do programa por considerá-lo vital para a integração entre os habitantes das cidades interioranas, povos ribeirinhos e comunidades indígenas.

Outro fenômeno que conquistou grande audiência dos paraenses e da população do Amapá e de Roraima foram as rádios estrangeiras, especificamente a Rádio Havana Cuba, com forte aceitação e líder de audiência, sobretudo na programação musical, além da Rádio Voz da América, emissora estatal norte-americana que também chegava aos lares com sinal “audível”. Pensando em conter a presença dessas emissoras na região, o então presidente Juscelino Kubitschek inaugurou, em 1957, a Rádio Roraima, que passou a transmitir uma programação regional.

A radiodifusão paraense tem sua história mesclada com a expansão das emissoras estrangeiras, sobretudo as rádios do Caribe que detinham grande audiência em toda a região Norte e parte do estado do Maranhão. Sua expansão caracterizou-se pela transmissão de músicas, em especial o bolero, o merengue, o mambo e o próprio *reggae* acolhido pelos maranhenses.

A precariedade tecnológica da rádio paraense e a distância geográfica

impediam obter maior desenvolvimento e melhor recepção por parte dos ouvintes que tentassem sintonizar as emissoras brasileiras. As rádios do Brasil de maior alcance estavam localizadas na região Sudeste, com exceção da Rádio Clube de Pernambuco, que transmitia sua programação em ondas curtas (OC).³ Além disso, o sinal de áudio dessas emissoras chegava aos paraenses em péssima recepção. Diante dessa realidade, restou ao povo — mais precisamente à população do interior do estado — optar pelas rádios caribenhas como uma alternativa viável que, além de um repertório musical atraente, oferecesse recepção com qualidade sonora clara, audível e sem ruídos.

No entender de Edmilson Brito Rodrigues, professor da Universidade Federal Rural da Amazônia e ex-prefeito da cidade de Belém, as músicas advindas dos países vizinhos eram (e continuam sendo) bastante familiares aos paraenses.

Para nós, paraenses, essa recepção era absolutamente tranquila. Lembro quando o meu pai, que gostava muito de dançar, ele dizia que “o *fox trot*, o merengue e o bolero”, [estas] eram expressões comuns. A música e a dança brasileira chegavam, digamos, em síntese, devido à dimensão continental que tem o país (Edmilson Brito Rodrigues, entrevista, 2009)⁴

Para o músico Bernardo Farias, a história da radiodifusão paraense estava conectada à expansão e à audição das rádios caribenhas.

[...] O rádio transistorizado foi o veículo das primeiras grandes transformações da produção e gosto da cultura amazônica. Não só porque a programação radiofônica não incorporava, a não ser em raros programas, a realidade cultural da região, como porque, no

³ OC (Ondas Curtas) é a modulação em amplitude (AM), cuja portadora está compreendida na faixa de frequência de 5 950 kHz até 26 100 kHz.

⁴ Esta e a maioria das demais entrevistas, presentes neste estudo, foram realizadas com músicos, DJs, produtores, professores e outros profissionais conhecedores da cultura popular paraense. Elas foram concedidas ao pesquisador em seu trabalho de campo no período de 2005 a 2009. Os dados completos encontram-se nas Referências, no final deste estudo.

interior da Amazônia, ouvia-se mais as emissoras estrangeiras, principalmente do Caribe, do que as regionais. [...] A influência caribenha foi absorvida pelos compositores paraenses e passou a ser reinterpretada de diversas formas, tornando-se mais um elemento formador dos gêneros musicais da região. Seja no brega, no carimbó, na lambada ou na guitarrada, sempre percebeu-se os elementos musicais originários da música caribenha (FARIAS, 2007).

Há quem defenda que produtos em escala mundial como, por exemplo, o merengue, entrou em concorrência com os produtos e objetos da cultura local. No Pará, essa regra não se aplica; ao contrário, é visível um estreitamento, uma aproximação em torno da identidade amazônica e caribenha. Para o paraense dos anos 1930 aos anos 1950, viver em sintonia com os ritmos caribenhos não foi apenas um ato lúdico. Percebemos que, naquela época, o rádio foi um elo entre os países vizinhos, o que contribuiu na constituição de uma cultura musical, amazônica e caribenha.

No Rio de Janeiro, o governo de Getúlio Vargas propagou o samba como manifestação “autêntica” da identidade nacional. Em seguida, criou-se, em 1939, o dia da Música Popular Brasileira, e a Rádio Nacional difundiu o samba como símbolo de nossa brasilidade.

Se com o discurso da “autenticidade” o samba escapou da mira da polícia, e através da ginga do malandro conseguiu driblar as contradições colocadas pela sua inserção mercadológica, ainda havia uma grande barreira a saltar: a da legitimação da produção musical urbana e massiva frente às elites do país, não enquanto matéria-prima, massa a ser trabalhada sinfonicamente, mas enquanto manifestação estética, produção cultural autônoma (PAIANO, 1994, p. 40).

O rádio dependia da “matéria-prima” — as composições, os artistas e os intérpretes —, assim como dos ouvintes para formar a plateia nos programas de auditório. Assim, foi instituída uma relação afetiva entre o público, os artistas

(novos e antigos) e as canções populares. À época, a imprensa externava seu preconceito chamando de “macacas de auditório” o público que frequentava os *shows* e aplaudia os cantores e as cantoras do rádio, entre os quais destacamos: Emilinha Borba, Carmélia Alves, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Ivon Cury, Jorge Veiga, entre outros; em suma, mostrava uma discriminação com o pobre que morava no subúrbio. Durante a década de 1940, “o programa dirigido à gente humilde e marginalizada da vida econômica só a eles mesmo interessava, e esse público não alterava substancialmente a venda dos produtos dos anunciantes”, conforme afirmam Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (apud PAIANO, 1994, p. 44).

Durante o fim dos anos 1950 e toda a década de 1960, foi visível a influência da música estrangeira nos ritmos mais populares do país, principalmente o ritmo norte-americano e o bolero cubano. O predomínio do modelo norte-americano incentivou as classes burguesa e média a ver que os hábitos do lazer urbano deveriam estar integrados ao sistema de americanização, uma vez que o regionalismo e o caráter nacional estavam sendo interpretados como ultrapassados por alguns setores da elite, especialmente pela classe média.

Paralelamente, o bolero — mesmo sendo um gênero musical aceito em todas as classes sociais — adaptou-se aos ritmos regionais e conquistou um público suburbano e, por ser um ritmo popular, foi denominado pela classe média como *música cafona* ou *brega*.

1.1. Bolero: abordagens históricas e expressão musical latino-americana

É possível conceber com facilidade um jazz latino, um rock latino, mas é difícil imaginar um bolero francês ou inglês.
(Daniel Terán-Solano)

O *bolero latino-americano* é um gênero artístico-musical cuja manifestação se caracteriza pela ação coletiva de seus membros. A difusão do bolero conquistou os povos latino-americanos e, apesar de suas raízes serem europeias, o ritmo é, por natureza, latino, sendo Cuba o cerne de sua identidade caribenha. Sem dúvida, é um patrimônio coletivo, inserido a partir de Cuba e todo Caribe estendendo-se pelo México, pela Venezuela, pela Colômbia, pela Argentina, pelo Brasil e pelos demais países da América Latina.

Seguindo o escritor cubano Helio Orovio (1995), compreende-se que o bolero tem mais de um século de existência e continua firme em todo território latino-americano e demais continentes, sintetizando formas de comunicação e expressão de sentimentos que, externados pelo casal, representam o amor, as emoções, a recordação e as esperanças vindouras.

Quanto à origem do bolero, existem várias versões; a mais comum é que surgiu na Europa, mais precisamente na Espanha, onde ocorreram suas primeiras apresentações. Inicialmente, era uma dança com movimentos ligeiros. Acredita-se que essa manifestação musical tem a ver com a musicalidade cigana, pois seu nome derivaria da expressão *volero* (de *volar*) sugerindo uma conotação às danças deste povo que, às vezes, implicam movimentos agudos e rápidos que aparentam ao voo das aves. Em meio a essa musicalidade e seus instrumentos, o bolero chegou à América, especificamente a Cuba, onde a fusão com os ritmos africanos resultou no bolero que ora conhecemos, isto é, desde seu acompanhamento clássico até a inclusão de guitarras, bongôs, congas e tumbadoras como percussão.

El bolero cubano, nacido en Santiago de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX [...]. Heredero de la canción de prosapia hispánica — teñida fuertemente por los elementos de las arias operísticas, la romanza francesa y la canción napolitana —, que ya había sufrido un proceso de cubanización, tiene en el aspecto rítmico un evidente nexo com la danza y la habanera. [...] Com respecto a la denominación, hay varias hipótesis. El modo cancioneril cubano la

tomo directamente de su homônimo hispânico, pero el nombre del bolero peninsular parece haberse inspirado en la manera de bailarlo, como volando, boleando... (OROVIO, 1995, p. 7).

O primeiro bolero composto foi *Tristezas*, de autoria do cantor e guitarrista cubano José Pepe Sánchez, em 1883 (apud OROVIO, 1992, p. 8).

*Tristezas me dan tus quejas, mujer,
Profundo dolor se apiada de mi,
No hay pena mayor que me haga sentir
Cuándo sufro y padezco por ti.*

Apesar de haver divergência quanto à informação precisa de qual foi efetivamente o primeiro bolero, o importante é que foi essa música de Sánchez que deu origem formal ao gênero. Assim, o bolero foi deixando de ser música de cantina para transformar-se em música de serestas, de ritmo romântico que conquistou as classes sociais. No decorrer do processo e diante do avanço tecnológico, o bolero adaptou-se aos instrumentos eletroeletrônicos, começando por sua execução nas ondas do rádio.

A musicalidade cubana se fez presente não só no bolero, mas também em outras músicas, danças e ritmos como, por exemplo, a *guaracha*, o *mambo*, o *cha-cha-chá*, entre outros. Os países caribenhos assumiram o bolero como sendo um produto próprio de Cuba que, nas décadas de 1920 e 1930, foi lhes apresentado por meio de intercâmbio.

Vale lembrar que, nos primeiros anos do século XX, vários artistas, popularmente chamados de *trovadores* passaram a residir em Havana. Inicialmente, esses artistas e intérpretes conquistaram os frequentadores das casas de cafés que apreciavam o ritmo sentimental do bolero. O gênero foi bastante difundido por meio de artistas de carreira solo. Porém, no final da década de 1920, o bolero passou por algumas alterações, ou seja, adaptou-se aos arranjos e às interpretações de grupos musicais e trios — época em que a principal atração nas noites de Havana ficava a cargo do Trio Matamoros.

Os primeiros grupos a se apresentar em serestas eram denominados de *trios de guitarra*. Diante do sucesso, as grandes orquestras tropicais aderiram ao bolero, depois as orquestras estilo *big band* e, por último, verdadeiras orquestras sinfônicas, que deram forma ao acompanhamento musical do gênero que, de 1935 a 1965, dominou o cenário musical latino-americano. Vale dizer que os recursos da indústria cultural da época (anos 1930 e 1940) foram, em princípio, o rádio com seus programas ao vivo, em seguida a gravação em disco (78 rotações), depois o *long play*, o cinema e, finalmente, a televisão.

Vários fatores contribuíram para a era dourada do bolero, como, por exemplo, a decadência do tango argentino. Posteriormente, houve um isolamento cultural na América Latina em consequência da Primeira Guerra Mundial, quando os países aliados só permitiam aos países latinos uma integração que tivesse por base a influência musical da valsa, do pasodoble, fox trote, todos oriundos da Europa e dos Estados Unidos.

Nesse período de 1930 e 1940, o bolero passou a um estágio ainda maior, ou seja, foi adotado e produzido pelas orquestras e charangas que, ao incorporarem o gênero em seu repertório, o elevaram ao ritmo dançante.

Una fecha importante en la música de Cuba es el año 1940, que marca, indudablemente, un hito en muchos aspectos relativos al arte de los sonidos. En el ámbito bolerístico entran en escena creadores e intérpretes que caracterizarán toda una época; sus concepciones temáticas, melódicas y armónicas sientan una línea expresiva que llega a nuestros días [...] (OROVIO, 1995, p. 10).

Nesse período, os países que mais se destacaram foram Cuba e México, tornando-se grandes centros artísticos e de referência aos compositores e intérpretes de diversos países latinos, sobretudo os artistas de Cuba, México, Porto Rico, Venezuela, Colômbia, República Dominicana, Equador, Bolívia, Chile, Argentina, inclusive Brasil e Espanha, que participavam e se destacavam na arte de interpretar o gênero.

Entre os países que acolheram o bolero como gênero e ritmo dançante, cabe destacar a Venezuela por ter sido influenciada pelo mesmo processo que ocorreu no Brasil, mais precisamente no Pará, no Amapá e em Roraima. Esses estados, desde 1940, ouviam o som do bolero por meio das emissoras cubanas, especificamente a Rádio Havana Cuba e a Rádio Progresso.

Ao analisar a obra de Helio Orovio (1995) a respeito do bolero latino, compreende-se que, no Brasil, as canções de bolero tiveram início nos anos 1940 por meio de cantores populares como, por exemplo, Lupicínio Rodrigues, e *crooners* cariocas que incorporaram às suas melodias o modelo das orquestras e bandas norte-americanas. No entanto, foi em São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia que houve a junção do samba-canção com o ritmo romântico, posteriormente denominado *sambolero*. Entre os artistas que se destacaram interpretando o bolero brasileiro, citamos Altemar Dutra e Milton Santos de Almeida, artisticamente conhecido por Miltinho.

Na década de 1950, surgiram em toda a América Latina novas fusões nas quais o bolero passou a ser denominado *bolero-mambo*, *bolero-cha* e *bolero-moruno*, que são ritmos e melodias oriundos da musicalidade afro--cubana. Assim sendo, estilos musicais de outros países também aderiram e se adaptaram ao bolero, tais como *la bachata* (bolero dominicano), *brega bolero* (Belém do Pará) e *sambolero*, anteriormente mencionado, entre outros.

Portanto, quando nos referimos à expressão *brega bolero*, estamos delimitando um espaço físico e um período de vivência e transição na música popular paraense. Nesse caso, a denominação está identificada com o ambiente e com os gêneros musicais (bolero e merengue) que faziam sucesso à época, ou seja, refere-se a um estilo lúdico e musical.

Além disso, nas décadas de 1950 e 1960, as festas de gafieiras e cabarés, instaladas nos bairros mais populares de Belém, eram os locais onde as pessoas se encontravam para ouvir e dançar os referidos ritmos. “Estes locais de festa, em muito identificados com o lazer das classes populares e mesmo com o mundo da

prostituição, eram os lugares onde ocorriam festas animadas [...] ao som de merengues e boleros” (COSTA, 2004, p. 251).

A partir dos anos 1960, o bolero passou por um processo de marginalização, de exclusão dos meios de comunicação. Isso ocorreu por conta do surgimento e do sucesso da música *pop*, da balada e do próprio *rock*. Porém, “*En el panorama de la balada-pop de la década del sesenta, con toda su hegemonia, estuvo presente de algún modo el bolero*” (OROVIO, 1995, p. 5).

No decorrer das décadas seguintes e, sobretudo nos anos 1960, outros cantores adotaram em seu repertório o bolero brasileiro, isto é, artistas interpretavam em seus *shows* canções de bolero, entre os quais destacamos: Silvia Lima e Maurílio Lopes com a música *Quem és?*, Roberto Carlos, intérprete de *Detalhes*, *A distância*, *Amada amante*, *Negro gato*, entre outras, e Nelson Ned que, entre suas canções de sucesso, a que mais se destacou foi a canção *Quien eres tu?*.

*Quien eres tu
que de repente apareciste en mi vida
haciendo revivir la ilusión perdida
que hace ya tiempo adormecio dentro de mi*⁵

Outros artistas de sucesso e nacionalmente conhecidos como Maria Bethânia, Simone, Elizete Cardoso, entre outros, seguiram essa linha gravando em seus discos canções de bolero. Para não fugir de sua performance, procuraram adaptar o gênero bolerístico aos instrumentos e arranjos atuais, porém preservando o estilo romântico, próprio desse estilo musical.

O período da década de 1960 foi marcado pela balada *pop* que passou a ocupar o lugar das canções “românticas”, antes comandadas pelo bolero. O mesmo fato aconteceu com a música *bailable*, a era das *guarachas* e do *chá-chá-chá*, que foi substituída pelo *rock and roll*, pela *salsa brava* e pelo *merengue*. É

⁵ Disponível em: <<http://letrascanciones.mp3lyrics.org/n/nelson-ned/quie-eres-tu/>>. Acesso em: 120 jul. 2008. Letra e música autoria de Nelson Ned.

possível observar que o tom romântico das baladas sempre esteve influenciado pelo ritmo e pela melodia do bolero. Nos países latino-americanos, houve a adaptação do gênero aos ritmos locais.

No Brasil, assim como em outros países, o bolero é associado ao lazer de todas as classes sociais, dependendo da época. No entanto, no estado do Pará, o bolero é visivelmente mais relacionado ao lazer das classes populares. Se compararmos a temática das *canções bregueiras* — como são chamadas, em Belém, as músicas do estilo que iremos analisar nos capítulos posteriores —, perceberemos que são canções que traduzem as letras das músicas de bolero, entre as quais se verifica uma proximidade; logo, é possível estabelecer uma junção com a composição do brega bolero. Tal estilo significa, para os paraenses, um ritmo mais dançante, mais acelerado, no qual o som da guitarra elétrica passou a ser o principal instrumento na composição do que posteriormente se denominou *música brega*.

O bolero enquanto gênero musical traz em suas letras e melodia um tom artístico-poético, cujo sentimentalismo passa a ser exagerado, havendo um delírio nos predicados amorosos.

É sem dúvida uma lírica do gozo, imenso processo de sedução, de sensualidade, reciprocidade acompanhada pelo ritual iniludível do centro de gravidade dos corpos. Sedução ritualizada de jogo, provocação, rico em inflexões e cumplicidades. Como se vê, o bolero, em sua matriz de origem, tem relações com o encanto da sensualidade dos corpos, pois se apresenta numa dupla função de comunicar e persuadir/seduzir, com promessas eternas, ato performativo por excelência. Mas o discurso do gênero já traz certa dimensão de sofrimento por amor, um amor romântico que transforma o eu e o outro em heróis e heroínas, ainda que seja fugazmente (ZAVALA, 1990, p. 125).

A expressão de romantismo descrito pela autora está presente também na vestimenta dos astros e das estrelas do bolero que externa elegância,

sensualidade e sedução condizentes com a estética desse estilo musical. Devido ao sucesso alcançado pelos ídolos com o auxílio das emissoras de rádio, houve um “rompimento” da barreira negativa e, paralelamente, surgiram gravadoras locais que passaram a produzir novos sucessos em larga escala, revelando novos artistas e legitimando os mais antigos. Seguindo a tradição, os novos músicos seguiram aplicando em suas canções a mesma linguagem temática e obedecendo ao ritmo melódico, específico do brega bolero.

O bolero goza do prestígio de ser um gênero musical popular, com forte influência poética, cujos versos são transmitidos e repetidos aos ouvintes, descrevendo com perfeição os sentimentos, os momentos de solidão e de ternura, ou seja, o amor é a inspiração primordial para cada composição musical.

Especializada em bolero, merengue, cúmbia, entre outros e há quase sete décadas atuando no mercado musical, a Banda Orlando Pereira, é a mais representativa desta época em Belém do Pará. Em 1940, o maestro Orlando Pereira criou a Orquestra Orlando Pereira que, posteriormente, adotou o nome Conjunto Orlando Pereira e, atualmente, é denominada Banda Orlando Pereira. Os motivos que provocaram as mudanças de nomes ocorreram por exigências do mercado e do próprio público. Haja vista que a linguagem musical contemporânea na virada do século XXI não admitia os termos *orquestras* e *conjuntos* por entender que se tratava de grupos musicais cujo repertório estaria ultrapassado. Seguindo essa tendência, seu filho e sucessor, o diretor Paulo Pereira optou por utilizar a terminologia *banda*, igualando-se aos demais grupos musicais que se apresentavam com sucesso.

Em toda a sua trajetória, a Banda Orlando Pereira tem sido referência para a população paraense — um ícone de lazer e entretenimento por animar bailes populares, festas de casamento, aniversários, formaturas etc. Embora se atualize de acordo com as transformações de cada época, nunca desprezou em seu repertório as canções que marcaram época.

Paulo Pereira afirma que sua orquestra tocou muito bolero, mas também o merengue e a cúmbia são estilos musicais conhecidos e apreciados pelos

paraenses.

O bolero e o merengue aqui no Pará eram muito intensos. Para se ter uma ideia: o merengue, o bolero e a cúmbia são músicas naturais para nós. É como se esses ritmos tivessem nascidos aqui no Pará. Papai [Orlando Pereira] tinha muitos LPs dessas músicas. Ele ouvia e depois colocava as partituras. Lá em casa os músicos iam fazer ensaio com essas partituras. Nos anos 1950 e 1960, as orquestras faziam grandes sucessos em bailes de gafieira, sobretudo nas casas noturnas da periferia. Lembro que papai dizia que existia uma casa chamada Jurunas Imperial. Eram bailes tradicionais na cidade e em todos os bairros. E as orquestras tocavam em bailes todos os dias. Quando era o final de semana, eles tocavam pela manhã e nas matinês (Paulo Pereira, entrevista, 2006).

Assim como Paulo Pereira, é comum em Belém ouvir pessoas mais velhas afirmarem que a música brega se originou da música cubana, sobretudo do bolero romântico. Posteriormente, o bolero deixou de ser o ritmo musical preferido dos paraenses e passou a dividir seu espaço com o merengue dominicano, como veremos a seguir.

1.2. Merengue: atuante manifestação musical do Pará

*Nós formamos um país onde
não se ouve ninguém falar mal
de nenhuma música.
Aqui não se fala mal de música.
Aqui ouvimos a música e pronto.
(Artista popular dominicano)*

Para entendermos a formação da musicalidade brega na região é importante destacar, além do bolero, o merengue como uma das manifestações

musicais mais antigas e atuantes no Pará. Na verdade, outros ritmos caribenhos como o mambo cubano, o zouk da Martinica, o calypso de Trinidad e Tobago e a cúmbia da Colômbia, também são constitutivos da musicalidade regional do Pará. Como gêneros musicais fazem parte do repertório de cantores, orquestras e bandas que, por vezes, colocam trechos de letras em espanhol em suas canções e, como matrizes culturais, vão se amalgamando aos ritmos e melodias locais gerando novos estilos musicais (MARTIN-BARBERO, 2008). Porém, dada a extensão do tema, falaremos neste trabalho apenas sobre os gêneros mais importantes para a compreensão da formação do estilo brega, ou seja, o bolero, o merengue e o calypso caribenhos, ao lado do carimbó paraense.

Iniciaremos por um recorte histórico e sociocultural dos elementos que compreendem o merengue, assim como sua integração e identidade cultural na República Dominicana.

Nesse sentido, é necessário verificar como se deu sua vinda para o estado do Pará e grande parte da região amazônica, assim como compreender essa atividade musical e sua contribuição na formação da cultura musical paraense. Verifica-se que o merengue dominicano interage com outros gêneros musicais em toda a América Latina e o Caribe, reconhecendo sua variação musical e sua coreografia que se fundem com os batuques africanos e ritmos europeus.

No Pará, a efervescência do merengue deu-se antes da inserção do carimbó nos meios de comunicação. Como veremos mais adiante, sua popularização ocorreu no fim da década de 1970 em todo o contexto que compreende a indústria cultural. Em Belém, no entanto, essa popularidade é de longa data e remonta às festas de gafieira e aos cabarés dos anos 1950, 1960 e 1970, em que se destacava a figura do merengueiro que usava roupas e calças largas para permitir os movimentos rápidos na dança. Quem afirma essa hipótese é o cantor e compositor Pinduca, pioneiro na modernização do carimbo.

O que aconteceu foi o seguinte: antes do carimbó, como nós falamos na nossa gíria musical, “dar o estouro”, aqui no Pará a música que se dançava mesmo era o merengue, mas o merengue que veio das

Guianas, entendeu? Aqui era um verdadeiro bombardeio de merengue, mas para todo o canto se ouvia o merengue. Se você procurar o merengue aqui, talvez você encontre muito mais do que se você for pra Guiana Francesa. Então era só merengue que predominava. Até que surgiu o carimbó⁶ com uma força tremenda “expulsou” o merengue daqui. Inclusive, o merengue foi muito bem dançado pelos dançarinos de Belém porque nós tocávamos. Eu era músico de gafieira e também tocava na sociedade, e quando a gente estava tocando na gafieira, tocava merengue, aí o salão estourava. E você gostava de ver o pessoal dançar. Tinha os dançarinos, uns rapazes que calçavam o sapato carrapeta, que era um sapato alto, com calça de linho branco, exclusivamente para dançar merengue. Era bonito se ver nos salões a chegada deles, dos rapazes que iam dançar, pagando ingressos para dançar, mas eles iam com a finalidade de fazer o “breque”, a coreografia dançante, sapato impecável carrapeta. [...] que era um sapato de quatro dedos de altura, assim no salto. No salto, isso que as mulheres estão usando hoje em dia. Salto alto já foi usado pelos homens, o sapato carrapeta. E tem mais um detalhe: aqueles que tinham mais dinheiro usavam sapatos de couro brilhoso, de verniz preto e branco. A calça era branca e a camisa o cara fazia de acordo. Eu conhecia rapazes que levavam duas ou três camisas para o salão para ir trocando durante a festa, isto acontecia porque dançavam e transpiravam muito (Pinduca, entrevista, 2005).

De acordo com a declaração do cantor Pinduca, o merengue chegou ao Pará por meio do intercâmbio dos paraenses com os habitantes da Guiana Francesa. Outro elemento contribuiu maciçamente para a difusão do merengue e para aumentar sua popularidade em todo o estado: as emissoras de rádio do Caribe, que tocavam merengue em seus programas musicais. A aceitação e o sucesso desse gênero musical junto à população paraense poderiam ser atribuídos ao seu ritmo, dotado de uma sonoridade muito próxima à do carimbó, tanto em ritmo quanto em melodia.

⁶ A referência, nesse contexto, é a inclusão dos equipamentos eletrônicos no carimbó. Na linguagem dos paraenses, seria *carimbó eletrificado*.

A merenguiização do carimbó e da siriá, e a invenção da lambada, são exemplos expressivos disso. [...] De tanto ouvir os ritmos caribenhos, o paraense acabou assimilando o merengue, que foi apropriado, em princípio, com o nome de lambada. O rádio na Amazônia e a música caribenha chegaram também com grande força no Norte do Brasil, deixando uma marca peculiar na produção musical do estado do Pará (FARIAS, 2007).

Historicamente, os primeiros europeus que desembarcaram, em 1492, no Novo Mundo na ilha hoje denominada Santo Domingo e Haiti, foram os espanhóis. Dentre os objetos trazidos pelo colonizador estava o violão.

É por isso que o merengue no princípio era tocado por violão. Mas o espanhol encontrou os índios por aqui (República Dominicana). Os índios daqui tocavam o Güíro [maracás]. Depois os espanhóis trouxeram os negros e nós [os negros] trouxemos da África o couro, por isso há a mescla dessas três raças. E é por isso que o merengue nasceu mestiço.⁷

O merengue, originalmente, foi denominado *dança crioula*. Seu desenvolvimento ocorreu em meados do século XIX, causando reação negativa nas pessoas da elite dominicana. A ilha espanhola, considerada o berço do merengue, estava dividida entre Haiti — antes Santo Domingo Francês — e a República Dominicana — antes Santo Domingo Espanhol. Ambas as nações constituíam um complexo duplo dividido pela “cortina da cana-de-açúcar”, cujas tensões sociais e políticas provocaram, por um lado, o genocídio de milhares de pessoas e, por outro, o auge de uma das mais exuberantes formas de música, conhecida em o mundo: o merengue.

Por ser de origem campesina, o merengue encontrou forte oposição da burguesia, sobretudo da elite política, que, na metade do século XIX, bailava em grupos ao ritmo da tuba. O merengue era também um bailado, um ritmo que se

⁷ Todas as notas que se referirem ao “Música libre” referem-se ao documentário “Música libre: Trinidad e Tobago”, exibido no canal GNT em 15 abr. 2005, produzido por Carolina Sá.

dançava emparelhado e que, ao longo de seus movimentos, apresentava momentos lascivos nas cadeiras. A música incorporava ritmos africanos sincopados muito similares à dança cubana, a tal ponto que as palavras *dança* e *merengue* eram pronunciadas indistintamente. Para as classes governantes, a dança do merengue simbolizava as culturas cubana e afro-caribenha, cuja estética africana os incomodava.

Por volta das primeiras décadas do século XX, a República Dominicana sofreu um desgaste político-administrativo, causando descontentamento geral nos dominicanos. O maior agravante foi quando a marinha norte-americana ocupou seu território por cerca de oito anos, de 1916 a 1924. Em meio à crise, o povo resistiu e reivindicou sua soberania. Logo, estabeleceu-se um ambiente culturalmente hostil para impedir a operação dos soldados norte-americanos. Uma das alternativas foi adotar o merengue como símbolo de resistência cultural para, assim, fazer alarde à sua “dominicanidade” diante das tropas dos Estados Unidos.

A elite dominante, por sua vez, também adotou o merengue como forma de nacionalismo cultural. Antes da desocupação, por volta de 1924, os soldados norte-americanos haviam “conseguido” unir, por descuido, todas as classes sociais de dominicanos por meio do merengue. Com o fim do embargo, o ritmo se converteu em símbolo nacional pelas mãos de Rafael Trujillo, que governou a ilha dominicana por 31 anos.

O merengue veio do campo para a cidade e para a sociedade, acima de tudo, pelas mãos de Trujillo. Ele como todo ditador era nacionalista e usava o merengue para se promover politicamente. Os ditadores adoram seu povo. Embora deem golpe no povo, eles são nacionalistas. Então eles fortalecem a identidade. Trujillo dizia: “eu tenho que dançar o primeiro merengue em toda festa”. E como ele era o

mandachuva aceitavam. E a sociedade começou a dançar o merengue. E hoje só se dança merengue.⁸

Insatisfeitos com o controle do Estado, muitos artistas migraram para Porto Rico, expandindo o merengue que, posteriormente, passou a fazer parte da cultura porto-riquenha (tal como a salsa) e tornou a ilha um importante centro de difusão do gênero, criando um grande mercado no qual os imigrantes dominicanos podiam se abastecer. Diante de tal cenário, esses imigrantes criaram várias bandas de merengue e passaram a divulgar o ritmo nos países latino-americanos e nos Estados Unidos. Vale aqui destacar a cidade de Nova Iorque que, por concentrar um grande número de imigrantes dominicanos, passou a ser reconhecida como celeiro tecnológico desses novos grupos.

O merengue, porém, a partir das transformações ocorridas especialmente nos anos 1930, passou a incorporar novos instrumentos e agilidade melódica, tornando-se aceito pela classe burguesa e convertendo-se em símbolo de identidade nacional na República Dominicana.

Na década de 1930, surgiu o merengue de orquestra, derivado do merengue tradicional. É sabido que o merengue era praticado apenas no interior rural, os populares da cidade não queriam saber desse estilo de música. A elite dizia: “Não! Isso é muito baixo, fora”. Assim como aconteceu com o *blues*, o tango e outros gêneros de origem popular.

Com a introdução do merengue nas orquestras de violinos, a população urbana passou a aceitá-lo e considerá-lo como uma música bonita e de qualidade. Após cada apresentação, as orquestras eram bastante aplaudidas. A ideia de incorporar instrumentos da música clássica ao ritmo da canção popular dominicana contribuiu para a solidificação do projeto nacionalista naquela ilha.

O merengue de orquestra contribuiu para a introdução de outros instrumentos, entre os quais destacamos: o timbal, a tumbadora, o piano e o

⁸ Depoimento coletado para o documentário “Música libre: República Dominicana”, GNT, abr. 2005.

contrabaixo. No dizer dos populares dominicanos, os atuais grupos e músicos de merengue tocam qualquer canção ou qualquer bolero em ritmo de merengue.

Em geral as pessoas não se dão conta de que estão dançando um bolero com ritmo de merengue. Ao analisar o documentário “Música libre: República Dominicana”, observamos que os entrevistados foram unânimes em afirmar que, atualmente, o merengue romântico é o mais apreciado pela maioria, uma vez que a maior revelação desse ritmo está entre o tom melódico e as características que remetem ao amor.

Nesse sentido, Eddy Herrera, dominicano e cantor de merengue, complementa:

[...] felizmente hoje em dia se faz um merengue romântico dançante, ou poderíamos dizer bailado romântico. Primeiro é romântico pelas letras e pelas histórias, pelas temáticas de cada canção. Uma canção que diga: “Deixaste que por ti me apaixonasse / e me acostumaste somente ao teu carinho”.⁹

A indústria fonográfica ficou atenta a esse movimento crescente e, a partir da década de 1990, começou a estimular as comunidades negras e hispânicas a se interessarem por outros ritmos do gênero, o que incentivou a aparição de novos movimentos: *merengue-house* e *merengue-rap*. A partir daí, a cidade de Nova Iorque passou a aglomerar um contingente de músicos que se utilizavam dos melhores sistemas de gravações e contavam com o apoio dos meios de comunicação e das redes de distribuição para fazer do merengue um produto de primeira linha na indústria da música. Portanto, é necessário compreender o mercado do merengue e sua identidade, contextualizando o processo histórico-social que impôs mudanças nos estilos, novos e velhos.

No Pará, o merengue juntou-se às músicas locais, criando um novo estilo musical — que, por algum tempo, ficou conhecido por *cavalo manco* considerado

⁹ Depoimento coletado para o documentário “Música libre: República Dominicana”, GNT, abr. 2005.

o precursor da musicalidade brega. Segundo afirma o professor Edmilson Brito Rodrigues, a dança do cavalo manco provavelmente estaria associada a uma derivação do merengue.

O cavalo manco está ligado ao bater mais forte de uma das pernas no desenrolar da dança. Na minha opinião, a dança do cavalo manco nasceu da expressão “bate-estaca” que, por sua vez, faz uma alusão ao bate-estaca da construção civil. Agora, se olharmos para a dança indígena, ela tem uma semelhança com a dança do cavalo manco. Podemos afirmar que é também uma dança de cavalo manco. Os povos indígenas em geral dançam com o pé direito batendo forte, o segundo pé vem depois. Tudo isso fazendo roda, girando em volta de si (Edmilson Brito Rodrigues, entrevista, 2009).

Em síntese, é possível afirmar que o estilo musical cavalo manco foi a transformação do bolero em ritmo acelerado e, mais precisamente, uma derivação da levada do merengue. Por conseguinte, o bolero passou a dividir espaço com o merengue, isto é, o merengue invadiu os salões, inovando e transformando a rotina dessas casas noturnas com seu ritmo dançante, mais agitado que o bolero.

Dois personagens representativos desta época foram os cantores e compositores paraenses: Oswaldo Bezerra, identificado com o bolero, e Oswaldo Oliveira, o Vavá da Matinha. Diante da popularidade que alcançaram junto ao público, passaram a ser chamados de brega, melhor dizendo, “os reis do brega”.



Capa do disco de Oswaldo Bezerra.¹⁰

Com o título de “rei do brega paraense”, Oswaldo Bezerra se promoveu como um dos expoentes que se filiavam ao estilo da música brega, ou seja, um repertório que incluía canções de bolero e merengue, identificado com o que se convencionou chamar *música de cabaré*. A música, a seguir, retrata um pouco de seu universo musical.

Cidadão do Brega

Tem gente que não gosta lá do brega
É no brega que está a solidão
No brega entra preto e entra branco
No brega entra pobre e barão
Você vive desfazendo lá do brega
Será que você não tem coração
No brega só entra apaixonado
Querendo alguém pra lhe tirar da solidão.¹¹

¹⁰http://4.bp.blogspot.com/_ulz4w5xqKoA/RwMgCNrG3EI/AAAAAAAAAHw/fURULPLsh1Y/s320/oswaldo%2Bbezerra.jpg

¹¹ Composição. Oswaldo Bezerra (apud SILVA, 1992, p. 36).

Vavá da Matinha começou cantando forró e merengue, mas foi com o bolero que se tornou um dos grandes vendedores de discos na década de 1970. Além de ser o primeiro artista a interpretar o merengue com acompanhamento de acordeom e a gravar o ritmo no Pará, Vavá alcançou sucesso no Norte e no Nordeste. Suas apresentações em casas noturnas, circos, garimpos e cabarés eram frequentes.

Em entrevista a Edson Coelho de Oliveira, Osvaldo Oliveira (Vavá) afirma:

[...] fui o primeiro a gravar, no Brasil, um “merengue com letra”, lembra, citando o título da música “A deusa do Mercado São José”. Em seguida, tem um dos seus boleros gravado por Abdias ¹² fazendo sucesso em vários estados e algumas regiões do Brasil. No ano seguinte, 1972, Vavá gravou “Só castigo”, disco de bolero cuja música-título foi um dos maiores sucessos do ano e lhe rendeu o maior orgulho da vida. “Num belo dia, ao chegar à CBS, olhei na parede o quadro dos maiores vendedores do ano, e vi meu nome à frente do de Roberto Carlos: eu vendera mais do que ele no Norte e no Nordeste”. E continua, “a música, ‘Só castigo’ (*Aí está / Aquele amor que pertenceu à minha vida / A quem outrora eu chamava de querida...*) [...] Posso te garantir que esta música me sustenta até hoje”, afirma Vavá (Edson Coelho de Oliveira, www.Orm.com.br/oliberal. Data da consulta no site. 2 jan 2007).

Ainda hoje, o bolero tem sua marca impressa na música latino-americana como gênero romântico e popular. Segundo as conclusões do escritor cubano Helio Orovio (1995), podemos afirmar que, tanto em Cuba como em outros países, o bolero continua fazendo sucesso entre seus apreciadores. Nesse sentido, impulsiona a carreira de novos *boleristas* — nome atribuído aos compositores e intérpretes — que produzem suas composições com base em novos valores, isto é, atualizando a temática melódica e romântica desse ritmo.

¹² Abdias é sanfoneiro, intérprete e compositor de músicas do Norte e do Nordeste. Em 1970, gravou pela CBS o LP *Na ginga do merengue*. Entre as composições, encontram-se parcerias com Osvaldo Oliveira.

Em geral, todo gênero musical passa por algumas crises; o bolero também teve seu declínio no circuito mercadológico que pode ser atribuído ao desinteresse comercial por parte das gravadoras e das rádios. No final dos anos 1970 e 1980, houve um “ressurgimento” do bolero contemporâneo, que reativou sua popularidade nas vozes dos intérpretes Danny Rivera, Antonietta e Luis Miguel, que se utilizaram de novos equipamentos tecnológicos e incorporaram uma linguagem mais atualizada.

Esse processo resultou numa nova relação entre músico, gravadora e público. Mas, para que sucesso e consolidação acontecessem, foi preciso adaptar o gosto popular ao estilo contemporâneo, isto é, foi necessária a promoção e adaptação do estilo tradicional.

Nesse aspecto, tomamos como exemplo os Mestres da Guitarrada do estado do Pará. Ao longo de décadas, eles apresentaram-se em festas populares e casas de prostituição contribuindo para a difusão do merengue em todo o Pará. Dada sua importância e popularidade, outros ritmos passaram a fazer parte do repertório, entre os quais a lambada, a cúmbia, o chorinho, o maxixe etc. Porém, nesse período, esse grupo não teve grande destaque na mídia.

Para a gravação do primeiro CD, alguns arranjos técnicos foram realizados e a banda foi submetida à adequação de linguagem e do visual, com o intuito de imprimir um novo conceito ao gênero. Com o lançamento do CD, cujo patrocínio ficou a cargo de uma instituição estatal, a elite paraense passou a consumir o gênero considerando-o *cult*.¹³

O caso citado anteriormente nos faz retomar os momentos vivenciados nas décadas de 1930 e 1940, por Noel Rosa, Ari Barroso, Orestes Barbosa, entre outros, que precisaram “aprimorar” o samba, dando um sentido “intelectualizado, erudito, ufanista”, e adequaram o gênero ao estilo dos compositores da época.

¹³ A guitarrada é um gênero musical de origem paraense com influências sonoras dos países vizinhos. É um ritmo, com denominação própria, protagonizado por uma guitarra solo acompanhada, normalmente, por uma base formada por guitarra, contrabaixo e bateria. Neste gênero se observa a presença de ritmos como o da lambada, do chorinho, do maxixe, da marchinha, entre outros. (CD *Mestres da guitarrada*. Fundação de Telecomunicações do Pará (Funtelpa), Rádio Cultura FM e TV Cultura do Pará, set 2003.)

Eles adaptaram suas composições ao sentimento nacional — bastante difundido pela política varguista do Estado Novo —, assim como o baião de Luiz Gonzaga tentou adaptar-se às orquestras para aproximar-se do gosto da classe média.

Nesse período, o rádio se expandiu no país, transformando-se no principal meio de divulgação da música popular. Entretanto, o mercado tornou-se mais exigente e seus artistas, populares ou não, caminharam na direção desse mercado. Sendo assim, a musicalidade popular perdeu sua rusticidade e adquiriu um refinamento mais intelectualizado. Como exemplo, podemos citar as transformações ocorridas com o samba, que contribuíram para reduzir a rejeição por parte da própria classe de intelectuais e setores da classe média; e, no decorrer do tempo, transformou-se, gradativamente, em símbolo nacional.

Algo semelhante ocorreu com a já mencionada Banda Orquestra Orlando Pereira, a qual, desde a sua fundação, nunca interrompeu suas atividades artísticas. Diante desse fenômeno, ela é a banda mais veterana do estado do Pará e está entre as mais antigas do Brasil. Inicialmente, no auge das gafieiras, era acompanhada por cerca de 25 músicos, todos formados por escola de música.

Como as demais orquestras da época, a Orquestra Orlando Pereira teve forte influência das músicas estrangeiras e, nas apresentações, executava as músicas do momento, de boleros a Beatles. Desde o início, o conjunto tocava ao vivo nas emissoras de rádio e fazia apresentações em circos, nos quais os músicos tinham de estar em sintonia com o malabarista. Nas noites de domingo, eram realizados concursos de calouros e a orquestra era contratada para acompanhá-los. Com o passar dos anos, os custos foram aumentando e houve uma tendência de queda no movimento das apresentações.

Paulo Pereira revela como seu pai conduzia a orquestra:

[...] papai [Orlando Pereira] já comentava comigo que o nome “orquestra” era muito associado aos bailes da periferia. A partir do momento que começou a ser convidado a se apresentar para a alta

sociedade (papai foi esperto: apesar de não ter muita instrução, ele era muito atento às coisas) ele utilizava o nome de Conjunto Musical Orlando Pereira. No entanto, quando papai se apresentava na periferia anunciava-se: Orquestra Internacional Orlando Pereira e, quando convidado a tocar para a elite, chamava-se Conjunto Musical Orlando Pereira.

Mas, para conseguir entrar e tocar para sociedade, foi muito difícil porque havia uma resistência por parte de quem já atuava no mercado musical em Belém. Certo dia, um frequentador do Clube do Remo perguntou por que existiam dois nomes se ele sabia que o maestro Orlando Pereira era o mesmo e que atuava no Conjunto e na Orquestra. A partir daquele dia foi anunciado que quem animava a festa era o Conjunto Musical Orlando Pereira. Foi a partir desse dia que as portas se abriram para ele animar as festas da sociedade paraense. Daí foi surgindo convites para tocar na Assembleia Paraense,¹⁴ no Automóvel Clube e outras agremiações.

O prazer de papai era tocar aquela música que provocasse as pessoas a encher o salão. Ele só ficava satisfeito se o salão estivesse cheio. Por exemplo: se a orquestra estava tocando uma música que não agradava ao público, imediatamente ele mandava cortar e tocar uma outra que fizesse com que as pessoas voltassem a dançar (Paulo Pereira, entrevista, 2007).

Essa narrativa nos leva a entender que a Banda Orlando Pereira segue a tendência musical do momento, assim como outras bandas e orquestras que animam festas e bailes, em meio a um repertório variado. Atualmente, o estilo de música mais tocado no Pará tem sido o *brega calypso*; porém, há um repertório para cada modalidade, para cada público. Há eventos em que o público pede só música brega. Pudemos constatar esse fato em visita a um baile animado pela banda na Assembleia Paraense

Os bailes em clubes estão sendo reduzidos em função das dinâmicas transformações mercadológicas. As festas, os *shows* passaram a ser realizados

¹⁴ Assembleia Paraense é um clube social dos mais antigos e sofisticados de Belém, fundado em 27 de dezembro de 1915.

em outros tipos de local e, diante disso, muitos clubes tradicionais foram ou estão sendo fechados. Por exemplo, quando a Banda Orlando Pereira é convidada para tocar na Assembleia Paraense, o convite vem da parte dos locatários daquele clube e não por convite da diretoria da agremiação. Não existe mais um público fiel aos bailes de clubes.

Hoje o mercado está voltado para *shows*. Diante disso, a gente toca as músicas atuais. Mesmo sendo aqueles grandes bailes, a gente não vai tocar só aquelas músicas saudosas. [...] Aí não é possível tocar um só estilo de música. Não é fácil sobreviver no mercado musical. Sobretudo, hoje em dia, o cara tem que estar ligado em tudo que vai surgindo. Ao contrário não consegue sobreviver (Paulo Pereira, entrevista, 2007).

Outro fato que a história da banda nos permite compreender diz respeito à gravação e à distribuição de discos. As dificuldades enfrentadas por Orlando Pereira para construir e consolidar a banda foram muitas, mas a maior delas foi gravar o primeiro LP. À época era muito difícil gravar um disco. Só existiam gravadoras no Rio de Janeiro e em São Paulo. O maestro teve de organizar e levar todos os músicos, assumindo todos os custos, inclusive diárias de hotel e de estúdio.

Passaram 30 dias no Rio de Janeiro e o fato de os músicos serem inexperientes e nunca terem entrado em um estúdio de gravação profissional tornou o processo um pouco mais complicado. Nessa época, o maestro recebeu apoio da Rádio Clube do Pará. Mesmo assim, passou por grande dificuldade, pois o investimento para gravar o primeiro LP fora muito alto. Orlando Pereira foi obrigado a desfazer-se de alguns objetos de valor, dentre os quais, o aparelho de TV que, naquela época, era objeto caro. Ele vendeu casas, terrenos e abdicou de muitas coisas.

Atualmente, a banda conta com sete décadas de existência. É liderada por seu herdeiro ilustre, Paulo Pereira, que definiu a nova organização e administração da banda da seguinte forma:

Quando assumi o comando da banda e o nosso empresário saía para vender *shows*, a banda era recebida com preconceito. Era um preconceito contra a figura dos músicos, porque todos já eram senhores de idade avançada. Então ninguém queria saber da Banda Orlando Pereira.

Diante disso, tive a ideia de gravar um CD para inovar a banda. Contratei músicos jovens e uma vocalista à altura das bandas de sucesso. Feito isso, fui divulgar o CD nas emissoras de rádios e ouvia por parte dos apresentadores a seguinte observação: “essa banda só toca músicas de orquestra”. Aí, eu dizia: “mas aqui são músicas de brega”. Eles diziam: “sendo assim a gente toca”.

Atualmente quando vou à rádio, o pessoal me recebe muito bem. Estão sempre me convidando para participar de programas. A Banda Orlando Pereira conquistou novos adeptos e reconquistou seu público fiel.

Quando assumi a banda, existiam músicos com 40 anos de atividade na banda. Eu fiquei num conflito: o que vou fazer com esses músicos agora? Foi uma decisão difícil. Pois a banda composta com aqueles músicos estava saturada. E eles não aceitavam deixar a banda. E o mais grave: [eu] não tinha dinheiro para indenizar todos de acordo com a lei trabalhista. Por isso, eu sempre falo a todos da banda: não sou dono da banda. Sou um empresário deles. Por exemplo: fecho um contrato de um *show*, e, ao receber o dinheiro, reúno todos e faço o repasse a cada um dos músicos, de acordo com a função de cada um. O meu maior prazer é que as pessoas gostem da banda, às vezes prefiro ficar no anonimato (Paulo Pereira, entrevista, 2007).

Porém, a maior dificuldade teria que ser enfrentada nos anos 1960 e 1970, com o surgimento do *rock 'n' roll*. As bandas de *rock* dominaram o mercado com suas gravações em discos compactos e praticamente “tiraram” todas as orquestras do mercado. As pessoas só queriam ver e ouvir as bandas de *rock*, a Jovem Guarda e o ritmo do iê-iê-iê.

No entanto, como veremos em seguida, houve no Pará uma abertura para o crescimento do carimbó. No final dos anos 1960 e década de 1970, surgiu Pinduca, recriando o estilo ao introduzir nova roupagem musical e utilizar instrumentos eletrônicos em sua banda.

2.4. O carimbó e sua urbanização

Em todas as festas populares paraenses, as músicas identificadas com o estilo brega dividem espaço com outras modalidades locais — dentre elas, o *carimbó*, cultura musical popular e tradicional que se modernizou a partir dos anos 1970 e 1980.

Marcos André Dantas da Cunha, professor da Universidade Federal do Pará, ao analisar o carimbó interpretado por Verequete e Waldemar Henrique,¹⁵ define:

[...] o regionalismo é mais da oralidade do que da escrita, bem como da norma popular do que culta. [...]. A narrativa interpretada por Verequete traz os objetos da fauna e da flora e os caboclos ribeirinhos, tais como: araraí, bagre, bico, borboleta, jacaré, maracajá, peru, saracá, uirapuru, água, morena, caboclo, caçador, canoa, carimbó, tapiri, entre outros. Na obra de Waldemar Henrique, acentua-se uma interpretação do regionalismo paraense no universo mitológico e humano semelhante. Dentre seus vocábulos, destacamos: barranco, caboclo, cabana, morena, pavulagem, macuxy, biúna, cobra-grande, curupira, lobisomem, mãe-d`água, São Benedito, Tambá-Tajá. [...]. A utilização de um vocábulo mais indígena evidencia uma tendência regionalista característica da Amazônia, dada a grande influência das línguas indígenas, especificamente do tupi em nossa região (CUNHA, 2002, p. 101-105-111).

¹⁵ Verequete é artista popular, mestre de carimbó. Waldemar Henrique é músico erudito com formação em música clássica no Brasil e no exterior.

Nas sociedades mais tradicionais o tempo é cíclico, ou seja, o tempo é relacionado à natureza, onde o passado se refaz no presente, na medida em que os mitos e as celebrações retornam ao sagrado. A temática de Verequete se expressa num regionalismo puramente paraense, enquanto Waldemar Henrique revela um regionalismo abrangente que, além da Amazônia, abrange outras regiões do Brasil. Porém, os dois artistas trazem na temática do carimbó sua identidade amazônica.

Talvez por isso o carimbó tenha, em sua originalidade e trajetória, o conceito e a marca da oralidade. Segundo Zumthor (1993, p. 9), “a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”. Como cultura popular tradicional, o carimbó está permanentemente em transformação, ou seja, incorpora objetos e significados do mundo moderno.

O carimbó é uma das várias manifestações da cultura musical do Pará que para os paraenses é a dança que se manifesta no corpo por inteiro e revela-se na voz do poeta-cantador, o carimbozeiro; também é o prazer desabrochando, o erotismo latente de quem dança o carimbó. Em suma, esse gênero é uma expressão dramática que envolve canto, poesia e dança e, para os paraenses, é, sem dúvida, a manifestação cultural mais querida entre outras vivenciadas em todo o estado.

O figurino é composto de indumentária específica na qual os homens usam camisas lisas ou estampadas sobre calças lisas, lenço no pescoço, chapéu de arumã e dançam descalços. Já as mulheres, que também se apresentam descalças, vestem blusas que deixam ombros e barriga à mostra, muitos colares e pulseiras feitos de sementes da região e saias rodadas ou franzidas, coloridas ou estampadas; usam também flores ou arranjos na cabeça e vários enfeites ao gosto de cada uma delas.

A dança de carimbó é praticada em grupos de pessoas, geralmente pares, que dançam soltos e em círculo. Evidencia-se um cortejo em que o homem presta reverência à mulher dançado nas pontas dos dedos, com o intuito da conquista.

Em relação à composição, há de fato uma estética intuitiva, na qual seus criadores são unânimes em afirmar que seu maior desejo é que todos aprendam e divulguem, sobretudo por meio da oralidade, sua poesia musical. Essa lógica nos faz entender perfeitamente a sensibilidade dos poetas e de seus ouvintes que retratam nas canções o universo do cantar dos pássaros, do boto que encanta as mulheres, dos encantos da floresta e da vida cotidiana do caboclo amazônico.

[...] quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Segundo a pesquisadora e professora da Universidade do Estado do Pará, Renilda Bastos (2201, p. 216-217):

O carimbó é tradicionalmente dançado em alguns municípios do Pará de forma mais próxima do “original” como: Marapanim [...]. Curuçá, Vigia, onde também a dança é denominada de Zimba; Soure e tantos outros lugares onde o carimbó é batido pelos conjuntos que usam os tambores (curimbós), banjo, maracás, entre outros. [...] A dança do carimbó é, sem dúvida, hoje, dançada de várias formas e em qualquer lugar, houve um aligeiramento da dança e uma erotização maior, principalmente no que concerne aos chamados grupos parafolclóricos, alguns com coreografias bonitas, diferentes, mas o respeito aos passos básicos existe e deve ser a preocupação de quem dança para que as modificações não sejam tão bruscas.

Quanto aos instrumentos, existe uma variedade em cada região onde a cultura do carimbó é praticada. Há tambores de vários tamanhos, cabendo aos menores produzir um som mais agudo e aos maiores geralmente ensurdecem o público com sons mais graves. Além dos *tambores* ou *curimbós*, como são também conhecidos, em meados da década de 1960 outros instrumentos foram incorporados, tais como: rabeca, violão, cavaquinho, banjo. Há também que se

registrar a presença dos instrumentos de sopro e percussão, como, por exemplo, flauta, clarineta, saxofone, pandeiro, matracas, caxixi e maracás, tornando o carimbó mais moderno, embora sua tradição remonte ao século XVIII.

O carimbó não se resume apenas às variações ou aos movimentos dos dançarinos, uma vez que possui coreografias variadas e bem definidas que obedecem a um ritual que os mais antigos, obrigatoriamente, seguiam para dançar, pois o ritmo, a cantiga e o balanço do corpo serviam para expressar as vibrações da música.

Algumas coreografias chegavam à encenação de imitação dos bichos, o que explica a dança do peru, da formiga, do tatu, do carneiro etc. Em inúmeras canções, é possível encontrar alusões a bichos, pássaros, pessoas do povo ou fatos comuns, assim como se tem poesias homenageando a periquitamboa (cobra), o jacaré, o tubarão, a lavadeira, o peru, o roda pião, o maçarico etc. Vejamos como exemplo algumas estrofes, a seguir.

O mar é lindo

Chico Braga

O mar é lindo
É obra da natureza
Deus consagrou
Com a pureza
Quero ver o peixe
No fundo do mar
Quero ver o boto
Ele respirar (ele flutuar)
Boia, boia, boia, boto
Quero ver você boiar
Lindo é o teu encanto
Fica no fundo do mar.¹⁶

¹⁶ Ver Blanco, 2004, p. 65.

Rouxinol do bico preto

Zé Mingau

Rouxinol do bico preto
Do encontro das amarelas
Vai dizer ao meu amor
Que eu não sei viver sem ela.

O meu amor
Não fique triste
O canto do rouxinol
É pra alegrar e não chorar ¹⁷

A sonoridade está em sintonia com as letras, cujos versos, em sua maioria, dizem respeito a casos amorosos, vida doméstica, “causos” e lendas; porém, em determinado momento, pode ocorrer um improviso. Para cada região existe uma especificidade de carimbó vivenciada de acordo com a experiência cultural de seus praticantes.

Para Vicente Salles e Menezes (apud BLANCO, 2004, p. 57):

[...] a classificação do carimbó compreende três tipos, segundo as regiões em que essa manifestação se faz presente:

1. **Carimbó Praieiro**, da Zona Atlântica do Pará (Salgado), chamada também de Microrregião do Salgado (locais que fazem limite com o Oceano Atlântico), como: Colares, Curuçá, Magalhães Barata, Maracanã, Marapanim, Primavera, Salinópolis, Santarém Novo, São Caetano de Odivelas e Vigia.
2. **Carimbó Pastoril** (Soure, Marajó), localizado nas regiões de campo, chamado também de Microrregião de Campo na ilha de Marajó.

¹⁷ Ver Blanco, 2004, p. 65.

3. **Carimbó Rural ou Agrícola** (Baixo Amazonas: Santarém, Óbidos e Alenquer), localizado na região do Médio Amazonas paraense.

Está claro que o carimbó é um ritmo de origem negra e indígena com influências portuguesas (os estalos dos dedos e palmas em algumas partes da dança). Mesmo mantendo características tradicionais, vem adaptando-se a um ritmo moderno e interligando-se a outros gêneros e ritmos.

Cabe-nos aqui um parêntese para melhor contextualizar a historicidade do carimbó. Na memória do paraense, essa manifestação musical é também associada à prática religiosa do Tambor de Mina que, para seus seguidores, é a “autêntica” religião amazônica, cultuada nos estados do Pará e Maranhão. Segundo seus mestres,¹⁸ sua origem faz remissão a mais de 400 anos, período de ocupação da Turquia, onde as três filhas de um imperador turco são colocadas em uma embarcação com seus seguranças. As deusas eram as filhas desse imperador e desapareceram no mar, e a Amazônia foi o lugar encantado onde elas reapareceram como divindade. São identificadas pelos seguintes nomes: Mariana, Jarina e Erundina. Ao adentrarem na floresta encontram os índios Tupinambás. De modo que a religiosidade oriental, sintetizada com a indígena e posteriormente com a dos africanos, produziram um fruto dessas três religiões. O Tambor de Mina inclui não apenas o ritual religioso, mas toda a musicalidade.

No imaginário dos seguidores do Tambor de Mina, essa batida vai se fundir naturalmente. Mas em minha opinião essa batida do pé acompanhado pelo tambor está mais identificada com os ritos africanos e indígenas, que fez surgir o carimbó ou curimbó. E o carimbó foi criado através do tambor feito a partir do tronco da árvore. É bom dizer que os índios da Amazônia usavam esse tipo de tambor (Edmilson de Brito Rodrigues, entrevista, 2009).

¹⁸ Ver “A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados”, documentário produzido no estado do Pará, no ano de 2005, roteirizado e dirigido por Luiz Arnaldo Campos.

O lado místico do carimbó está presente tanto na categoria do ritmo tradicional quanto nas apresentações do carimbó moderno. O cantor e compositor Pinduca relata casos, presenciados em seus *shows*, de pessoas que incorporam os espíritos em meio à apresentação. Ele nos conta um deles:

Numa certa ocasião, fui convidado a fazer um *show* para os participantes de um evento organizado pela OEA (Organização dos Estados Americanos) aqui em Belém, no Hilton Hotel. Acontece que, na hora que eu comecei com essa brincadeira, ¹⁹ não é que uma madame da alta sociedade incorporou! Incorporou lá no meio de todo mundo e tiraram ela de lá. Isso eu estou falando que aconteceu aqui no Hilton Hotel, na alta cúpula. Agora você imagina o que acontece nesse Maranhão. Quando eu canto essas músicas e faço isso, eu vejo é queda, o pessoal cair. Eles caem e outros trazem para eu tirar o santo (*risos*). Em outro *show*, no interior do estado do Maranhão, houve um camarada que caiu, ele caiu que até parou o *show* porque ele caiu por cima da bateria com tudo. Foi um desastre! (Pinduca, entrevista, 2005).

O lado místico do carimbó vem arraigado com as tradições da religiosidade popular, como o Tambor de Mina. Pinduca afirma que, por vários anos, foi convidado a fazer apresentações nos terreiros de Belém e que, após encerrar os trabalhos, iniciava o *show*. É costume em seus *shows*, sejam em praça pública sejam em recinto fechado, que o público aguarde o momento do banho do perfume Cheiro do Pará, preparado por ele.

Ao presenciar um de seus *shows*, pude verificar que, no meio da apresentação, Pinduca solicitou aos músicos que parassem de tocar. Nesse momento, o público ficou em silêncio e ouviu suas orientações:

¹⁹ A brincadeira a que Pinduca se refere é que, durante o *show*, ele joga sobre as pessoas um perfume chamado Cheiro do Pará, feito à base de raízes aromáticas, usado para atrair bons fluídos, que é preparado por ele em sua residência.

Agora é o momento esperado! Aquela ou aquele que está sem um namorado ou namorada, que tem problema a resolver, aproxime-se do palco para receber o nosso perfume, o Cheiro do Pará, que é para trazer sorte aos descasados ou reconciliar casais separados.

Em instantes, formou-se um tumulto de gente exaltando os braços, pedindo que fosse contemplado com gotas do milagroso perfume. Enquanto ele atendia aos pedidos, cantava a música:

Sorte pra você

Pinduca

Tem tudo pra ganhar dinheiro

Capim cheiroso

Pau-d'angola e baunilha

Rosa vermelha

Sândalo, cravo e jasmim

Você precisa sim

Você é meu jardim

A sorte é uma flor

Você agora vai ganhar

Um grande amor ²⁰

Para Pinduca, em Belém tocar e cantar ponto de umbanda e jogar o perfume sobre a plateia não tem nada a ver com o ritual religioso, é apenas uma cena teatral, faz parte do *show*.

[...] o toque mágico é enfeitiçar a cabeça. Mas isso é que dá esse brilho, essa ênfase! As pessoas chegam perto. [...] As meninas todas estão atrás não sei de quê. Elas e eles acreditam. Eles acreditam porque o paraense, agora não, mas antigamente, aqui no Pará, tinha muita macumba. Tinha muito terreiro de macumba e você sabe que

²⁰ Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/pinduca/634149>> Acesso em: 13 jun. 2009.

nesse tempo se dividia muito essas pessoas, nesse tipo de religião. Mas eu ia às festas de macumbeiros, eu tocava baile em casa de macumba. Tinha um terreiro de macumba que tinha salão grande de festas. As macumbas aqui eram muito bem frequentadas, o povo acreditava muito. Então é por isso. Já vem desse princípio de que na macumba existe... Banho, perfume, você vai lá no Ver-o-peso, tem remédio até para ressuscitar defunto. [...] Então é remédio para curar tudo quanto é tipo de doença. Tem remédio pra fazer marido voltar para casa, pra separar da mulher, tem remédio pra fazer moça ficar doida pelo rapaz, o rapaz pela moça. Eu sei que no nosso Ver-o-peso é uma fábrica de benefício. Só tem coisas benéficas ali (Pinduca, entrevista, 2005).

Esse sincretismo vivenciado por Pinduca não é uma exclusividade dele, pois está presente em toda esfera artística da musicalidade popular do Pará. Vejamos, por exemplo, Mestre Verequete — Verequete é o nome de uma divindade que foi adotado pelo cantor e compositor de carimbó, Augusto Gomes Rodrigues. No sincretismo, praticado através do Tambor de Mina, Verequete é São Benedito, que é muito cultuado no Pará, especialmente na região bragantina (onde se realiza a marujada), e o Mestre Verequete, hoje com mais de 90 anos de idade, nasceu na cidade de Bragança. Logo, não foi uma escolha ocasional, mas estratégica, pois é o nome de uma divindade.



Mestre Verequete (de chapéu preto), com mais de 90 anos,

em uma apresentação no palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique. ²¹

Seja no carimbó seja em outros ritmos, o transe provocado pela vibração da música está presente também nas apresentações de tecnobrega — assunto que será abordado no último capítulo — embora devamos considerar que as vibrações sonoras da música *tecno* são totalmente diferentes das reações advindas da crença.

O cantor Wanderley Andrade nos conta que, regionalmente, foi a partir dos anos 1960 que o carimbó ganhou impulso por meio dos programas de emissoras de rádios locais, em Belém e nas festas realizadas pelas antigas aparelhagens (à época denominadas *sonoros*) nas sedes e nos subúrbios.

Eram realizados concursos para ver quem dançava melhor o ritmo do carimbó. Isso possibilitou mostrar aos dançarinos do brega como realmente se dança o autêntico carimbó. Quando chegava o período das festas juninas, esses concursos eram promovidos em terreiros, sob o comando de algum radialista (Wanderley Andrade, entrevista, 2005).

A forma tradicional do carimbó, a dança, é acompanhada por tambores feitos com troncos de árvores e afinados com fogo, chamados de *curimbó*. Nos anos 1960 e 1970, foram incorporados ao carimbó instrumentos elétricos (como guitarras) e influências rítmicas do merengue, da cúmbia, do mambo, da lambada e do *zouk*, ou seja, configurou-se o *carimbó eletrificado*.

O carimbó ganhou formas mais modernas a partir da década de 1970, o que influenciou os artistas do gênero. É o caso do Mestre Verequete que utiliza, em seu conjunto de carimbó, instrumentos de época, por exemplo o saxofone, o clarinete e o trompete, que são instrumentos de orquestras.

²¹ Disponível em: <www.governodopara.pa.gov.br/noticias/materia.asp?id_ver=40387>. Acesso em: 13 jun. 2009.

Portanto, as transformações da indústria cultural dos anos 1970 contribuíram para a integração do carimbó ao contexto cultural de Belém, como sendo uma modalidade musical tipicamente do Pará, que se reaviva em torno da criação artística de dois personagens, cuja inspiração é idêntica, mas que diferem na composição e no arranjo musical: um está ligado à musicalidade tradicional, e o outro, à música moderna. A modalidade tradicional e moderna é identificada pelos paraenses por meio de composições de alguns mestres e cantores, como Verequete e Pinduca — que estão, respectivamente, atrelados à ideia de tradição e de modernidade carimbolísticas.

Inicialmente, o carimbó era sinônimo de um instrumento musical, depois foram incorporadas música, dança e coreografia. As marcações percussivas são criadas e orientam-se pelos batuques dos tambores artesanais; nessa composição harmônica, estão presentes outros instrumentos como o reco-reco, as maracás e outros. A voz do intérprete, em meio à execução dos instrumentos, parece um ruído ou uma onda sonora que desaparece e depois volta recompondo a intensidade musical. A melodia torna-se mais romântica quando é embalada ao som do clarinete, da flauta ou do saxofone. Nesse caso, podemos perceber os elementos que vão contribuindo para a passagem do tradicional para o moderno. Com as novas tecnologias, o carimbó inclui em seu repertório os códigos da vida urbana que contribuem para sua maior aceitação perante o público.

Outros instrumentos são apropriados para o refinamento musical do carimbó, entre os quais podemos citar: o violão, o cavaquinho, a guitarra, o contrabaixo elétrico, a bateria e o teclado, estabelecendo uma identidade com estilos midiáticos vigentes, a exemplo da lambada, do merengue e do próprio brega.

Com a sua urbanização, o carimbó foi se massificando, tendo como carro-chefe para sua difusão a indústria do disco, a realização de shows, além do suporte ideológico (nas escolas, por exemplo) e financeiro disponibilizado pelo governo. Considero a hipótese de que a urbanização, a difusão e a popularização do carimbó em Belém

resultam em um fenômeno social que reside no sentimento de valorização do elemento regional, a ponto de se considerar essa manifestação como um ícone de identidade cultural paraense²².

No decorrer da pesquisa, presenciamos que, para os belenenses, o carimbó da cidade de Marapanim é o mais estruturado em termos de origens e coreografia, ou seja, lá é considerado lugar da tradição carimbolística, enquanto o carimbó moderno tem suas referências na Grande Belém. Diante dessa classificação, entendemos que o primeiro, representado pelo Mestre Verequete, é a continuidade da tradição musical marapaniense; já o carimbó executado por Pinduca sofre alterações por se conectar com uma plasticidade moderna.

A esse respeito Pinduca (entrevista, 2008) afirma: “as mudanças que fiz no carimbó me trouxeram muitas críticas, positivas e negativas, tem gente que não gosta da música que faço até hoje, ainda fala. No meu caso, eu modernizei o carimbó”. No entanto, pode-se dizer que o diferencial não está em saber quem é mais autêntico ou contemporâneo. São normais a defesa e as observações feitas por Verequete ao firmar sua fidelidade musical ao carimbó antigo, assim como suas críticas às alterações rítmicas e instrumentais.

Talvez por ser mais antenado com as novidades da cultura de massa, Pinduca entende que atualmente não é possível manter uma tradição que não seja intermediada pelos efeitos tecnológicos da modernidade. Em suma, tem--se um ritmo que unifica, enquanto as variedades estão a cargo dos instrumentos, novos e antigos. Há muito tempo tradição e modernidade parecem caminhar juntas, ao passo que se transformam e se adaptam às exigências da complementaridade.

Por incrível que pareça, houve uma época social aqui no Pará onde o carimbó era antissocial. Então, depois que eu gravei o carimbó e a Eliana Pitman gravou e muitos outros gravaram, o carimbó tomou

²² Paulo Murilo Guerreiro do Amaral. Disponível em: <www.bregapop.com>. Acesso em: 9 nov. 2008

uma outra cara. Então passou a ser aceito pela sociedade (Pinduca, entrevista, 2005).

Por ser de origem popular, o carimbó teve muita rejeição por parte das elites. O próprio Pinduca afirma que passou por maus bocados em relação à “sociedade”. Certa vez, foi cantar para a classe média alta e foi rejeitado, sua recepção veio por meio de vaias. No seu entender, ninguém aceitava o carimbó como gênero musical, mas com o passar do tempo, o artista tornou-se conhecido regional e nacionalmente, realizando *shows* dentro e fora do Brasil. “Hoje sou respeitado, considerado, isso eu costumo acrescentar às minhas entrevistas porque eu mesmo me admiro. [...] Eu fiz do carimbó, que antigamente era feio, eu fiz ele ser bonito. Eu fiz o feio ficar bonito” (Pinduca, entrevista, 2005).

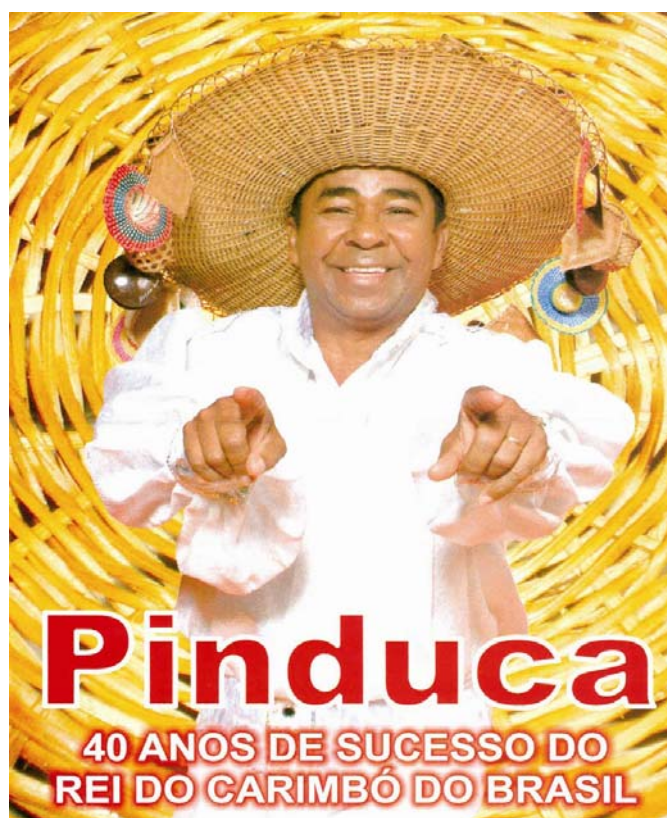
Em paralelo à carreira artística, Pinduca exerceu a função de militar por 30 anos, desempenhando sua arte na banda de música da polícia militar do Pará. Encerrando sua carreira militar como mestre da banda e tenente da reserva. Antes de gravar seu primeiro disco, que para o mercado é tornar-se artista propriamente dito, já exercia o ofício de músico, ou seja, desde os 14 anos atuava profissionalmente.

Comecei como músico profissional, por incrível que pareça, eu não passei pelo amadorismo do músico e depois... Bom, eu sou músico, fui baterista da maior e mais famosa orquestra do Pará, que é a Orquestra de Orlando Pereira. Para você ter uma ideia, para ser baterista de uma orquestra famosa, num estado, precisa ser bom. Então, modéstia à parte, eu era um bom baterista.

A minha inspiração musical foi sempre cantar o carimbó, porque eu pensei assim: “eu tive uma oportunidade de gravar disco. Para eu gravar samba, samba quem deve gravar é o carioca e um pouco paulista. Pra eu gravar frevo, é pernambucano. Pra gravar forró é no Nordeste”. Então eu disse: “[é] a oportunidade que eu tenho, eu vou gravar carimbó, que é a música oficial do meu estado”. E por isso, eu optei por gravar o carimbó.

Tem pessoas que, a partir do primeiro disco, coloca uma estrela em cima da cabeça, como aquela estrela do santo e acha que já é ídolo. Aí não passa nem do primeiro disco e eu, gravando música folclórica, tenho a honra de dizer que estou preparando o trigésimo segundo disco para ser lançado. Duas coisas são muito importantes para o artista se tornar famoso: que ele esteja numa boa gravadora e que ele tenha ao seu lado um bom empresário (Pinduca, entrevista, 2005).

O prazer de ter conquistado reconhecimento faz de Pinduca não somente um artista popular, mas também um agente mediador. Sua própria trajetória é uma síntese da urbanização do carimbó. Aurino Quirino Gonçalves é conhecido por seu nome artístico: Pinduca. Nasceu na cidade de Igarapé--Mirim, nordeste do Pará, onde atualmente é Secretário de Cultura do Município; conta 31 discos gravados.²³



Capa do primeiro DVD de Pinduca, em comemoração

²³ No ano em que Pinduca foi entrevistado (2005) ele estava gravando o 32º disco e preparando seu primeiro DVD.

O relacionamento com a música é “hereditário”. Descendente de uma família de músicos, seu pai era professor de música, todos os nove irmãos são músicos e, segundo ele, as quatro irmãs cantam muito bem. Seu pai foi seu grande professor e mestre na arte musical e, com ele, Pinduca iniciou os primeiros estudos. Como músico, seu pai executava todo tipo de música popular, já no fim da vida dedicou-se a tocar apenas as músicas da igreja.

A trajetória de Pinduca evidencia a existência da produção de uma cultura popular moderna. Porém, hierarquicamente, as produções culturais inter-relacionam-se por meio das trocas, mais precisamente, trocas simbólicas, produção e consumo. Neste sentido, voltamos a afirmar, a cultura popular pode ser definida também como sendo uma *cultura popular massiva*.

A maioria dos atuais compositores de carimbó tem uma característica que difere em relação ao criado por Verequete. Por vezes, suas composições estão entrelaçadas nas experiências e manifestações vividas e rememoradas nos antigos mocambos e quilombos.

Verequete canta assim:

A cobra é venenosa
Que mordeu a minha vó
Mais ela só fica boa
Se dançar o carimbó²⁵

Essa dança transcende o espaço lúdico podendo levar à cura. É também um ritmo bem mais acelerado, com batida muito forte que vai permitir um salto

²⁴ PINDUCA. Pinduca: 40 anos de sucesso do rei do carimbó do Brasil. Gravação: Aldeia Cabana, em Belém (PA), produção e realização: Stanley V. Gonçalves e Márcia Freitas Produções, jun. 2006. DVD.

²⁵ Ver CUNHA, 2002, p. 115.

que compõe suas variações. Existe um ritmo sincopado e, geralmente são dois curimbós e não apenas um: um toca numa batida e o outro entra no contrapondo.

Já Pinduca apresenta um carimbó mais atualizado e incrementado por uma batida moderna e, ao mesmo tempo, não despreza a tradição musical. Nessa poesia popular, há um diálogo da cultura popular internacional com o ritmo muito arraigado dos indígenas.

Sendo assim, é possível afirmar que é uma espécie de apropriação e reinterpretação dos significados e da própria lógica cultural tradicional. Por isso, encontram-se as mediações que ocasionalmente são ignoradas por aqueles que defendem a categoria “povo” como sendo uma concepção romântica, inspirada nas significações da tradição folclórica. O conceito *povo* e também a tradição folclórica precisam ser entendidos como sujeitos da mesma história; o passado e o presente configuram-se no universo popular por meio de suas realizações, da vida diária, repleta de sofrimento, miséria e trabalho e, nessa convivência coletiva, incluem-se lazer, reza, festa, comemorações — isto é, o que é caracterizado como manifestação das culturas populares.



Pinduca e bailarinas, Belém. ²⁶

Em suma, estudar o carimbó como manifestação musical e popular é compreender sua permanência, não apenas no que se refere à parte lúdica, mas também à preservação da memória coletiva e popular como propagadora das tradições locais. Mais ainda, é perceber sua transformação. A modernização produzida no universo da música popular brasileira pela incorporação do *rock*, principalmente a introdução dos instrumentos eletrificados, sobre a qual discorreremos no próximo capítulo, impactou todos os seus gêneros e estilos. Levou ao declínio de alguns gêneros mais antigos, mas também, como acabamos de ver, permitiu, com grande sucesso, a renovação de expressões culturais populares tradicionais.

Passado o período da efervescência do carimbó, outros ritmos vão surgindo e incorporando-se ao estilo regional. Entre os quais, o gênero musical *calypso* que como os outros sofreu transformações para melhor adapta-se a musicalidade local. A seguir veremos um breve relato da sua trajetória.

²⁶ Disponível em: <http://br.geocities.com/forrozaotropykalia_album/fans.html>. Acesso em 23 jan. 2009.

2.5. *Calypso* paraense e *calypso* de Trinidad e Tobago

Outro gênero musical de grande influência na região e intrinsecamente ligado à formação da musicalidade brega paraense é o *calypso*. Trata-se de um ritmo surgido na ilha de Trinidad e Tobago, trazido por um imigrante francês por volta de 1814 (início da colonização britânica). Sua história é marcada pelo conteúdo social, político e o humor satírico, além da realização de concursos e festas, durante a semana do carnaval.

Para o Professor Keith Nurse (2000, p. 8) do Instituto de Relacionais Internacionais da Universidade das Índias Ocidentais, *“la industria musical de Trinidad y Tobago es en gran medida el producto de su economía de festivales”*. *La música de calipso y el steelpan son lãs dos modalidaes vinculadas com el carnaval. (...) se há internacionalizado a partir de los años treita del siglo XX”*.

Para o cantor e compositor paraense Wanderley Andrade, a internacionalização e comercialização do gênero se deu a partir da primeira música de *calypso* que

[...] foi gravada em 1914, mas foi a partir de 1920 que surgiram os chamados *calypsonians*, que praticavam exatamente esse tipo de carnaval. A canção de *calypso* que se tornou mais conhecida internacionalmente foi *Banana bold*. Porém, foi Harry Belafont que fez a tradução do *calypso* para os norte-americanos. Em 1956, ele tirou as críticas políticas contidas nas composições produzidas em Trinidad e Tobago e foi um sucesso total, pois ele queria mostrar ao mundo a imagem de que o povo daquela ilha não era preguiçoso. (Wanderley Andrade, entrevista, 2005).

Sua vinda ao estado do Pará está relacionada com o intercâmbio dos paraenses com os habitantes da Guiana, Guiana Francesa e Suriname. Quanto ao período inicial da sua inserção na cultura popular paraense não se tem com

muita clareza. No entanto, o compositor paraense Junior Neves²⁷, afirma que foram “às décadas de 1980 e 1990 que o termo *calypso* passou a ser associado ao termo brega, isto é, inicialmente denominando-se de brega *calypso*”, assunto que abordaremos no capítulo três.

Vale dizer que o ritmo vivenciado nesses países traz uma característica rítmica totalmente diferenciada do brega *calypso* paraense devido à sua fusão com outros estilos.

O trinidadense Ayegoro Ome²⁸ faz um breve relato da história do *calypso* na ilha onde nasceu. Acentua que a musicalidade africana em seu país desenvolveu-se por diversas formas e ritmos, uma delas denominou-se *música de calypso*. Segundo ele, essa modalidade dividiu-se em duas etapas.

A primeira, por ser uma música que conta história, narra os acontecimentos sociais, tais como: o cotidiano da política, ou seja, as fofocas ou qualquer assunto que se encontra em um jornal, essa temática encontra-se nas letras da música de *calypso*. Segunda, por ser um ritmo bastante afro-espanhol, afro-francês, enfim tem elementos diferentes. No período colonial a música *calypso* era usada de uma forma subversiva contra o colonialismo. E a polícia costumava ir às casas e proibir a execução das músicas cujas letras fossem consideradas ofensivas. Numa outra época,²⁹ era necessário submeter a música à comissão da polícia antes de cantá-la nas casas ou em praça pública. Daí, então, as letras das músicas eram enviadas a Londres para serem apreciadas pela censura londrina, que decidia se aquela música poderia ser cantada ou não pelo povo.

Como já vimos o *calypso* paraense e o *calypso* de Trinidad e Tobago são estilos e ritmos diferentes, mas ambos foram atualizados por novas versões e

²⁷ Disponível em: <http://www.bregapop.com>

²⁸ Ayegoro Ome, diretor da academia de *calypso*, em entrevista para o documentário “Música livre: Trinidad e Tobago”, no canal GNT, 2005.

²⁹ Refere-se ao período da colonização inglesa, entre 1892 a 1962.

transformados em ritmos mais dançantes e, conseqüentemente, mais lucrativos. Usando as palavras de Martín-Barbero, ao analisar as “matrizes históricas da mediação de massa”, compreendemos que a matriz musical do *calypso* paraense é advinda do *calypso* de Trinidad e Tobago e outros ritmos do Caribe, mais precisamente da Guiana Francesa e que, no Pará, denominou-se *brega* por associar-se a outros ritmos locais e externos.

O *brega* com influência caribenha deixa essa curvatura densa das manifestações indígenas. A dança indígena é coletiva, realizada em roda, obedecendo a uma sincronia, enquanto o *brega* ou a dança caribenha é para ser dançada pelo casal agarradinho, bem ao estilo do Caribe, em que a perna direita do homem é encaixada na perna direita da mulher. São realizados movimentos fortes dos dois, com seus rostos e corpos colados, mas também há momentos em que os corpos se afastam e vira quase que um tango. Depois disso, alguns artistas começaram a interrogar. Por que *brega*? Aí surge a história do *calypso*. *Calypso* é um ritmo caribenho que está na Martinica, na Guiana Francesa, em Trinidad e Tobago, no norte da Venezuela, na Colômbia, no Panamá e em outros países. O *calypso* caribenho é uma das raízes do *brega* paraense, digamos assim (Edimilson Brito Rodrigues, entrevista, 2009).

No Pará *calypso*, o *brega* foi assumido pelas classes populares, ganhou mais força e estabeleceu-se propriamente nos primeiros anos desse século. Por vezes, sua temática musical trouxe esse tempero caribenho e, juntamente com a dança que era executada pelos casais, popularizou-se pelo nome *brega*. Nesse sentido, concluímos que tanto os artistas tradicionais quanto os novos da música *brega* estão intimamente ligados ao *brega calypso*, fazendo-nos compreender a permanência do estilo musical bregueiro.

O *calypso* de Trinidad e Tobago também passou por suas transformações, especificamente a partir de 1970, com a incorporação da guitarra elétrica e do baixo, além da utilização de sintetizadores na década seguinte. Em meio a essa sofisticação, surgiu um novo estilo e ritmo musical derivado do *calypso*: a *soca*.

Ela traduz uma característica mais dançante, com suingue frenético, alta sonoridade, cujo maior destaque é o embalo da música e não mais a letra.

No dizer da cantora trinidadense Sandra Singing:³⁰

[...] em Trinidad, as duas raças majoritárias são: a africana e a indiana. Elas equivalem cada uma a 40% da população. Porém, o último censo revela que atualmente há mais indianos que africanos. A música soca foi uma combinação do ritmo africano e indiano e, assim, ajudou a unificar as raças e as culturas. O desenvolvimento do que chamamos soca é muito interessante. [...] A maioria das músicas de *calypso* tem um ritmo dançante. Porém, a soca adicionou um pouco mais. No entanto, o *calypso* está mais relacionado às histórias, enquanto a soca é uma música que tem um apelo mais dançante. Pode-se até dançar *calypso*, mas é mais um “arrasta-pé”.

A opinião da artista trinidadense é compartilhada por Devon Beale:³¹

Os jovens acham o *calypso* mais lento. Eles querem pular e requebrar. Atualmente o que se ouve mais é a musicalidade soca, principalmente seu ritmo. É rápido demais para o corpo humano aguentar o tempo todo. Imagina! É muito mais rápida que a batida do coração.

Por fim, podemos concluir que: por um lado, a musicalidade dos países vizinhos produziu, ao longo do século XX, músicas que foram internacionalmente reconhecidas; por outro, a música *calypso*, que para alguns tem origem africana, não era a mesma que estava sendo produzida na África. O elemento básico seria a contribuição africana nas Américas dentro de contextos linguísticos completamente diversos: o espanhol, o francês, o inglês e o português.

A influência europeia está presente em todos os gêneros da musicalidade popular, seja ela massificada ou não. E nesse particular o argumento vale para o

³⁰ Ver Carolina Sá (2005).

³¹ Ver Carolina Sá (2005).

Brasil e também para o Caribe, assim como para a música de origem africana. Mas é importante saber diferenciar os vários tipos de músicas e ritmos para facilitar a distinção entre as categorias populares, folclóricas e massivas.

CAPÍTULO 2

O mercado fonográfico nacional, a integração da Amazônia e os sentidos tradicionais do brega

A década de 1970 foi o marco da expansão do mercado fonográfico brasileiro; nessa época, a indústria fonográfica passou a investir nos selos e artistas locais gravando e divulgando, sobretudo, canções populares.

No Brasil, o mercado da indústria cultural — especificamente a cultura popular massiva — teve sua expansão com o desenvolvimento dos meios de comunicação, incrementado pelos governos militares. O regime autoritário, iniciado em 1964, estabeleceu um modelo de crescimento e consumo dos bens culturais, vinculado à Lei de Segurança Nacional, com difusão ideológica e controle dos *mass media*.

Ao analisar o mercado de bens culturais no Brasil, Renato Ortiz (1994, p. 113) considera que “se os anos 1940 e 1950 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 1960 e 1970 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais”.

Embora na década de 1950 ocorressem as primeiras transmissões da televisão brasileira, foi somente a partir dos anos de 1960 que ela se tornou um veículo de comunicação de massa. Já na década de 1970, foram os investimentos na produção cinematográfica, na produção e popularização do

disco, entre outros, que consolidaram a indústria cultural brasileira. Assim, houve a configuração de “uma cultura popular de massa” (ORTIZ, 1994).

Ao mesmo tempo, a população brasileira assistiu à implantação do regime autoritário, isto é, o golpe militar de 1964, que atuou sob o aspecto político por meio de repressão, censura, prisão, tortura, exílio e outros meios truculentos. Esse período — em que ocorreu a internacionalização do capitalismo — consolidou-se, no Brasil, sob a denominação de *capitalismo tardio*. Para Octavio Ianni (1989), sob esse modelo de desenvolvimento o Estado se tornou um lugar privilegiado e a industrialização tardia ocorreu em vários aspectos.

[...] a época mais importante da industrialização brasileira ocorre quando já começam a formar-se as nações socialistas, como a União Soviética, que se inicia em 1917, e a China, a partir de 1949, ou seja, o capitalismo como um todo começa a revelar-se tardio. [...] Isso significa que a industrialização brasileira está ocorrendo no âmbito da contrarrevolução mundial liderada principalmente pelo nazifascismo em certa época, e pelo governo dos Estados Unidos a partir de 1945 (IANNI, 1989, p. 254).

No Brasil, uma das metas desse modelo de desenvolvimento foi o fortalecimento do parque industrial, da produção da cultura e o incentivo ao consumo de bens culturais.

Evidentemente a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário. Neste ponto existe uma diferença entre o desenvolvimento de um mercado de bens materiais e um mercado de bens culturais. O último envolve uma dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos, expressa uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado. Por isso, o Estado deve tratar de forma diferenciada esta área, onde a cultura pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder (ORTIZ, 1994, p. 114).

Em sintonia com as normas que regiam a Lei de Segurança Nacional, em meados da década de 1960, o Brasil integrou-se ao sistema internacional de satélite (Intelsat); criou-se o Ministério das Comunicações com o objetivo de integrar o território nacional, exceto a Amazônia, por meio de micro-ondas. Esse sistema, porém, incorporaria a Amazônia como parte de seu projeto de integração no fim da década de 1970.

Vale lembrar que a ideia de integrar a Amazônia às demais regiões do país teve como marco histórico a construção da rodovia Transamazônica. Iniciada em 1º de setembro de 1970, a grande rodovia surgiu cortando toda a floresta e objetivando a ocupação de territórios praticamente virgens e inabitáveis.

Com o projeto transamazônico, estava explícito o sonho de integração nacional, isto é, ligar a Amazônia com todo o Brasil. Sua extensão tinha inicialmente cerca de 2600 km², chegando a ser considerado um verdadeiro Amazonas sobre terras. Como um grande rio, a Transamazônica também tem seus afluentes, sendo a mais importante a rodovia Belém—Brasília que liga a região Norte aos centros mais importantes do país.

Na avaliação de Edmilson Brito Rodrigues (entrevista, 2009), professor da Universidade Federal Rural da Amazônia e ex-prefeito de Belém, a Transamazônica estava inserida no plano de valorização da Amazônia. Foi uma ação do governo federal, baseada no planejamento territorial. O plano da Transamazônica não era uma estratégia, como se fala hoje, que visa a um parâmetro entre um país, uma nação e uma empresa. Seus objetivos e suas metas foram pensados a curto e médio prazos, direcionados para que as ações espetaculares fossem feitas para manter o governante no poder ou permitir algumas mudanças superficiais.

Seguindo esse argumento, é possível concluir que a Transamazônica foi uma estratégia nacional de desenvolvimento e continuidade do que seria o desenvolvimento iniciado por Getúlio Vargas, que ganhou importância com o processo de aceleração de modernização comandado por Juscelino Kubitschek. Nesse sentido, era um processo endógeno de desenvolvimento, ou seja, a ideia

de integrar a Amazônia fazia parte de um plano de ação governamental que contemplava a dinâmica do capitalismo desenvolvimentista, bastante propagado pelo governo de Juscelino. O processo de produção capitalista resultou no contexto de produção monopolista, onde o Brasil, como integrante dessa dinâmica global, passou por adequações às exigências desse novo período.

Mas, fora esse aspecto, o plano de metas estava totalmente obediente à geopolítica que estava contida no plano Marshall ³² que era a efetivação da doutrina Truman ³³ que estabelece uma geografia mundial compatível com os interesses dos Estados Unidos. No Brasil, os militares planejaram o povoamento da Amazônia tendo seu principal estrategista o general Golbery do Couto e Silva que dizia: “integrar para não entregar” que se traduzia na continuidade do plano de metas já incrementado pela doutrina Truman, que era a ação ideológica. Tanto que a integração geográfica tem sua primeira grande obra na área da infraestrutura para garantir a fluidez no território, expandindo os meios de comunicação e transportes. Daí nasce a retomada da construção da Transamazônica, que é inaugurada antes mesmo de Brasília, entre os anos 1959/60 (Edmilson de Brito Rodrigues, entrevista, 2009).

Segundo Fernando Henrique Cardoso (1977), a década de 1970 foi um marco histórico para a aceleração do povoamento da Amazônia e seu desenvolvimento político e econômico. O setor econômico destacou-se pela extração de vegetais e pela exploração de minérios, mas para alavancar essa produção foi necessário atrair a mão-de-obra da população nordestina.

³² O Plano Marshall foi parte integrante da Doutrina Truman, anunciada em março de 1947 pelo presidente dos Estados Unidos, Harry Truman. Tratou-se de um projeto de recuperação econômica dos países envolvidos na Segunda Guerra Mundial. Anunciado também no ano de 1947, em 5 de junho, em Harvard, este plano deve seu nome a seu criador: o general George Catlett Marshall, secretário de Estado do governo Truman.

³³ Doutrina Truman é uma expressão que designa um conjunto de medidas políticas e econômicas assumidas depois de março 1947, data em que o presidente dos EUA, Harry Truman, proferiu um violento discurso contra a “ameaça comunista”, no qual afirmou que os EUA assumiram o compromisso de defender o mundo dos soviéticos.

Ainda seguindo a análise do autor (1977), observamos que, desde o período colonial, a Amazônia sempre esteve na mira de interesses de grupos e nações estrangeiros. Diante dessa cobiça, os governos militares apressaram o processo de ocupação e desenvolvimento da região, alegando garantir a soberania em todo o território nacional. Para isso foi preciso criar um modelo de devassamento amazônico no qual os trabalhadores oriundos do Nordeste foram sendo alojados em meio a rios, matas virgens, animais silvestres e todas as espécies que a fauna e a flora.

Outro dado relevante apontado por Fernando Henrique Cardoso (1977) indica que os camponeses, garimpeiros, seringueiros, lenhadores, sitiantes e vários outros desempenharam um grande serviço para a região, pois levaram aos confins amazônicos a população exigida pela cobiça mercantil,³⁴ mas, sobretudo, a sociabilidade com os povos ribeirinhos e a adaptação ao clima. As dificuldades enfrentadas pelos novos habitantes, os colonos, foram inúmeras, a começar pelos instrumentos de trabalho — eram poucos ou raros, mas ainda assim os únicos artifícios para o plantio e a colheita, a defesa e a sobrevivência.

O crescimento populacional deu-se também nas regiões urbanas. A cidade de Belém, por exemplo, teve um aumento de cerca de 60% entre as décadas de 1950 e 1970. A distribuição populacional — rural e urbana — estava inserida na divisão social do trabalho, cuja massa assalariada abastecia e atendia a dinâmica da organização econômica e política da região. Desse modo, foram estabelecidas condições para o alargamento do capital privado em toda a Amazônia, para isso contou-se com o incentivo financeiro da Superintendência para o Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e do Banco da Amazônia (Basa).

A ideia da ocupação da Amazônia na década de 1970 pela iniciativa privada era um dos grandes interesses dos governos militares que não só estimulavam os grandes projetos por meio dos incentivos fiscais, mas também contavam com o “espírito empresarial” no sentido de contribuir no processo de integrar toda a região. A integração da Amazônia foi priorizada por meio de dois

³⁴ “Mostraram [esses trabalhadores] a possibilidade de se viver naqueles confins: passaram facão, foice, machado, plantaram, colheram e se aclimataram. Foi o devassamento das frentes pioneiras” (CARDOSO, 1977, p. 51).

grandes projetos: a construção da rodovia Transamazônica, com ênfase na colonização, e a implantação de empresas, sobretudo no setor de minério e agropastoril,³⁵ que pareciam uma espécie de linha mestra de sua integração socioeconômica.

Segundo o professor Edmilson Brito Rodrigues, esse modelo de desenvolvimento requeria um processo de uso das riquezas naturais, especialmente da Amazônia, que implicou em atrair grande capital, ou seja, estabeleceram-se grandes propriedades com fazendeiros de outras regiões do país, além da presença de grandes latifúndios de capital estrangeiro.

São também implantadas empresas de capital intensivo para a exploração, tanto da madeira como também do minério em particular. O passo seguinte foi explorar a região para o uso da produção energética. E, nesse sentido, a construção da hidrelétrica de Tucuruí não foi por acaso. Ela é uma das maiores usinas do mundo, inaugurada em 1984, mas planejada muito antes. Na verdade, já existiam estudos do potencial energético na Amazônia desde o governo Getúlio Vargas e, esses projetos, às vezes, vão se realizando lentamente e, por vezes, sofrem constrangimentos, resistências das comunidades (Edmilson Brito Rodrigues, entrevista, 2009).

Os argumentos para a implantação da rodovia Transamazônica estavam relacionados a dois fatores distintos mas complementares em se tratando das condições econômicas: em primeiro plano, as estratégias de uma geopolítica que visava à ocupação das áreas ociosas no que diz respeito ao aspecto demográfico e, em segundo plano, o excesso da população pobre da região Nordeste.

Convém ressaltar que a Transamazônica não estava prevista no Plano Nacional de Viação, aprovado em 1967, e elaborado pelo governo

³⁵ Muitos grandes grupos industriais e financeiros passaram a abrir fazendas no nordeste do Mato Grosso, no norte de Goiás e no sul do Pará: Anderson Clayton, Goodyear, Nestlé, Mitsubishi, Liquifarm, Bordon, Swift Armour, Camargo Correa, Bradesco, Mappin, Eletrobrás etc (CARDOSO, 1977, p. 161).

Castelo Branco. Foi decidida depois de viagens do General Médici ao Nordeste para visitar zonas assoladas pela seca. [...] os estudos relativos à “ocupação dos grandes vazios da Amazônia” e à construção das duas rodovias (Cuiabá—Santarém e Transamazônica) foram determinados pelo presidente aos Ministérios do Planejamento, Interior, Agricultura e Transportes [...] (CARDOSO, 1977, p. 169).

Nesse sentido, o ideal de integrar a Amazônia ao restante do Brasil pela via terrestre e de incentivar a vinda do nordestino para ocupação dessa região solucionaria dois problemas: a questão socioeconômica enfrentada pelo sertanejo nordestino e a exploração da mão-de-obra desse migrante, agora colono, na utilização e no povoamento de terras férteis, especificamente nos estados do Maranhão e Pará. Para os militares e seus aliados, a Transamazônica era a salvação para muitos famintos do Nordeste e, ao mesmo tempo, simbolizava uma região em desenvolvimento por estar de braços abertos às grandes mineradoras que poderiam contar com a ordem e total segurança na região.

No período militar, sobretudo no final da década de 1960 e início dos anos 1970, foi criado o projeto “Operação Amazônia”, cujo lançamento aconteceu em Manaus, durante uma reunião com o presidente da República, os ministros e os governadores da região Norte. O *slogan* dessa operação era “As terras sem homens da Amazônia devem ser disponibilizadas aos homens sem terras de outras regiões”. Considerada uma região sem povo, naquele momento os novos moradores iriam encontrar um lugar livre para fixar-se e ali construir, viver em um hábitat como se estivessem numa espécie de eldorado — tal argumento já fora utilizado na virada do século XIX para o século XX para atrair os nordestinos para a colheita da borracha.

Não é à toa que em toda região amazônica existem nordestinos residindo há muito tempo. Por exemplo, na calha do Amazonas, nos afluentes principais, como é o caso do rio Tapajós. [...] Para os idealizadores da Transamazônica, isso significava não apenas

construir a estrada, mas expandir em construções de agrovilas, no povoamento. Daí em diante vão surgindo cidades para estruturar os assentamentos. As famílias recebiam lotes de 100 mil hectares e os filhos também recebiam lotes. O que se tornava mais um atrativo para a vinda de novas famílias e moradores. E eles vieram na tentativa, mais do que sobreviver o objetivo era vencer (Edmilson Brito Rodrigues, entrevista, 2009).

Ao lado da política de colonização, dos incentivos fiscais e dos prováveis projetos industriais, mais precisamente a exploração dos recursos minerais, o governo priorizou a política rodoviária como instrumento de desenvolvimento e integração da Amazônia. Logo, essas rodovias iriam adentrar a floresta, e, como uma locomotiva, a Transamazônica ligaria o estado da Paraíba (iniciando pela cidade de João Pessoa) até o estado do Acre (finalizando no distrito de Japim, município de Cruzeiro do Sul, fronteira com o Peru).

A rodovia que demarcou sua penetração na selva foi a Belém—Brasília. Iniciada no governo de Juscelino Kubitschek, continuou a ser a principal rodovia da região Norte. No entanto, a Transamazônica não ficou transitável em toda sua extensão; talvez por isso “nem a segurança nacional, por si, nem a exploração de minérios e muito menos a colonização foram expressas e avaliadas nos planos da construção da estrada” (CARDOSO, 1977, p. 177).

Em suma, a ocupação da Amazônia está contida em um processo mais amplo e antigo; entretanto, o plano de povoar e explorar as áreas ditas “vazias” na década de 1970 atraiu migrantes encantados pela propaganda governamental e outros que vieram espontaneamente. Em consequência, o projeto visualizado pelos governos foi decepcionante e levou muitas famílias a abandonar as áreas rurais e ir em busca de melhores condições de vida nas periferias das grandes cidades, o que causou uma “desorganização” urbana devido ao crescimento populacional, ao mesmo tempo aumentando os índices de criminalidade, o custo de vida, o número de bordéis, a alienação e a discriminação por parte do poder local.

Aos que permaneceram nas agrovilas, restou os problemas de ordem fundiária. A luta pela posse da terra tornou-se um fenômeno a ser encarado pela esfera política de modo que as condições de vida dos ex-colonos eram (e ainda são) as mesmas enfrentadas pelos povos ribeirinhos (caboclos e índios) que continuam resistindo e lutando pelo reconhecimento de seus direitos e usufruto da terra.

2.1. A televisão como elemento primordial da indústria cultural e da integração da Amazônia

Os governos militares e sua geopolítica previam a integração da Amazônia ao restante do território brasileiro de qualquer maneira. Devido a sérias dificuldades físicas, uma das alternativas encontradas foi utilizar as telecomunicações.

Para a efetivação do projeto de integração e modernização da Amazônia, os governos autoritários contaram com a propaganda institucional via meios de comunicação e reforçaram o caráter ideológico tentando criar no meio do povo uma convicção de que as ações do regime autoritário eram em prol da nação brasileira. Para isso inaugurou-se nesse período o sistema de transmissão via satélite, além da criação da Rádio Nacional da Amazônia, com sede, estúdios e toda produção centralizada em Brasília.

Em 1º de setembro de 1977, essa rádio — com sistema de transmissão modular em ondas curtas — foi inaugurada com o intuito de neutralizar as transmissões das rádios estrangeiras, especificamente a da Rádio Havana Cuba — que usufruía de bastante audiência nas décadas de 1960 e 1970 em toda região, especificamente no estado do Pará.

A televisão talvez fosse o melhor meio de comunicação para representar essa espécie de integração. Ela refletia a acumulação e a concentração de

capital, era formada por um oligopólio da indústria da informação, estava situada em um país dependente e tendia a reproduzir internamente as disparidades em nível internacional. De um lado, a importação dos padrões norte-americanos de programação reforçava as tendências e legitimava a própria dependência; do outro, a televisão servia aos interesses dos grupos dominantes e, sob rígida censura, legitimava a política econômico-financeira do governo e reforçava os valores da coalizão dominante do poder pós-1964.

Quanto ao sinal de TV no estado do Pará, no final dos anos 1960 houve a instalação da TV Marajoara, canal 2, integrante das Emissoras Associadas. Todo treinamento técnico e montagem de equipamentos estava a cargo de profissionais vindos de São Paulo e do Rio de Janeiro, assim como parte de sua programação cresceu atrelada ao que se produzia nesses dois centros urbanos.

A partir da década de 1980, a televisão paraense passou a integrar o sistema de rede via satélite, o que contribuiu para “conectar” a Amazônia com todo o Brasil. Verificamos que levou praticamente uma década para que o projeto idealizado pelos militares integrasse o Brasil em um sistema de rede.

Não deixa de ser curioso observar que o que legitima a ação dos militares no campo da telecomunicação é a própria ideologia da segurança nacional. A ideia de “integração nacional” é central para a realização desta ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações (ORTIZ, 1994, p. 118).

Nesse aspecto, todo suporte tecnológico contribuiu para a unificação do Brasil via sistema de telecomunicações em rede. Grandes empresas transnacionais estavam interessadas em ampliar seu mercado e o Brasil representava um negócio promissor para a venda de equipamentos tecnológicos para transmissão via rádio e televisão. Sendo assim, a acelerada expansão da televisão no Brasil foi condição primordial para o sucesso do modelo econômico, adotado pelo governo autoritário a partir de 1964.

Logo, a ideia de integração nacional estava concentrada entre o setor econômico e o político, sendo que a ideologia da segurança nacional atuou sob o prisma da ação moral, enquanto que a dos empresários foi pela via mercadológica. Em meio a esses acordos, as empresas de televisão Globo e Tupi assinaram um protocolo de autocensura, pois estavam predispostas a firmarem-se no mercado a qualquer preço.

A indústria cultural brasileira foi se compondo nos anos de 1970 e 1980 em torno da televisão — ainda que o rádio fosse e continuasse sendo o principal veículo de comunicação popular massiva.

Seguindo o crescimento da indústria cultural brasileira, o mercado fonográfico — que até então caminhara a passos lentos — também se expandiu por meio de incentivos fiscais por parte do governo para a aquisição de produtos eletrodomésticos, ou seja, os consumidores foram estimulados a comprar aparelhos de rádio e televisão e a pagar em longas prestações. As facilidades para a compra desses produtos, dentre os quais, os de reprodução de discos, contribuiriam para o fortalecimento da indústria fabricante e das empresas de comunicação, sobretudo as gravadoras de discos que passariam a investir em novos estúdios e a renovar seu *cast* artístico.

As grandes gravadoras estrangeiras — CBS, EMI, Odeon, RCA e Phillips — que se instalaram no Brasil, viam um mercado próspero e concentraram toda a produção nas regiões Sul e Sudeste. Embora algumas gravadoras nacionais ³⁶ tivessem presença expressiva, o mercado passou a ser mais segmentado destacando-se novos gêneros musicais entre os discos mais vendidos.

Esse fenômeno foi abordado pelo historiador Paulo César de Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro não: música cafona e a ditadura militar*.

³⁶ As gravadoras nacionais da época eram BMG, RGE, o selo RGE/Fermata, Copacabana, Ariola, Polygram, Tapeçar, Gravações Elétricas (que detinha os selos Chantecler e Continental). A gravadora Rosenblit, considerada uma empresa de médio porte e localizada em Recife, Pernambuco, priorizava a produção de artistas regionais. Mesmo assim, muitos artistas nordestinos optaram em firmar contrato com as grandes gravadoras sediadas no Centro—Sul do país com o intuito de fazer carreira solo e destacar-se nacionalmente.

[...] entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu 1.375% em faturamento no Brasil. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou 813% (ARAÚJO, 2005, p. 19).

O processo da indústria fonográfica está associado ao crescimento econômico da época, que contribuiu para o estabelecimento de novos padrões de consumo, assim como para a expansão do setor pelo aumento da venda de aparelhos eletrônicos de uso doméstico. Em relação às vendas de aparelhos de rádios, o aumento foi de 616% entre 1967 e 1980. As vendas de aparelhos de televisão (em cores e preto e branco) cresceram 611% no mesmo período, segundo dados da Associação Brasileira da Indústria Elétrica e Eletrônica, (ABINEE).³⁷ Já as vendas de discos passam de 5,5 milhões de unidades em 1966 para 52,6 milhões em 1979, de acordo com dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD).³⁸

Frente ao crescimento nas vendas de produtos eletrônicos, podemos perceber que a indústria cultural brasileira contribuiu na expansão e consolidação do mercado de consumo de bens simbólicos, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. As relações mercadológicas e de produção foram ampliadas. Nesse aspecto, Renato Ortiz (2001, p. 147) aponta:

[...] o advento da sociedade industrial nos colocou frente a uma força que tende a ser hegemônica no campo da cultura. No caso brasileiro percebemos essa tendência quando comparamos os anos 1940 e 1950 ao desenvolvimento da indústria cultural na década de 1970.

³⁷ Disponível em: <www.abinee.org.br>. Acesso em: 13 jun. 2009.

³⁸ Disponível em: <www.abpd.org.br/estatisticas_pesquisa.asp>. Acesso em: 13 jun. 2009.

2.2. O segmento brega no mercado fonográfico: ambivalência entre a classificação e a discriminação

Entre as décadas de 1970 e 1980, é importante destacar que a expansão da indústria do disco colocou o Brasil na quinta posição mundial em produção e venda. Esse crescimento deveu-se, mais precisamente, à proliferação dos cantores oriundos do movimento da Jovem Guarda associado ao estilo iê-iê-iê norte-americano.

O período marcou a introdução do *rock* no Brasil e a sua transformação em outro estilo dançante: o iê-iê-iê ou música da Jovem Guarda. Conforme afirma José Roberto Zan (2001, p. 114), esse movimento foi

[...] concebido pela empresa de publicidade Magali, Maia & Prosperi, no programa musical Jovem Guarda, que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1965, pela TV — Record, e representou o maior empreendimento de marketing relacionado à música popular já registrado no Brasil.

As gravadoras e os produtores sentiam-se “mais confortáveis e seguros” para investir na produção nacional, visto que as músicas estrangeiras eram forte concorrente. Mesmo assim, de olho nessa fatia de mercado, os empresários do setor fonográfico brasileiro investiram também maciçamente na divulgação de um novo ídolo da música estrangeira: Elvis Presley, que foi identificado por seu jeito extrovertido e conquistou um público jovem, com potencial de consumo.

Enor Paiano (1994, p. 111), ao descrever a inserção do *rock* no Brasil, afirma:

Apesar de ter chegado imediatamente ao Brasil, o *rock* demorou a ganhar aqui tal significado. Despido do conteúdo racial e sexual dos Estados Unidos, era apenas mais um ritmo dançante, como haviam sido o fox-trot, a rumba, o mambo, o calypso, o chá-chá-chá. Estrelas

do cançãoeiro popular como Nora Nei (*Rock Around the Clock*, 1955), Cauby Peixoto (*Rock and Roll em Copacabana*, 1957), Agostinho dos Santos (*Até Logo, Jacaré*) [...] transitavam pela nova excentricidade tranquilamente, regravando sucessos no original, recorrendo a versionistas [...]. Eram músicos e intérpretes já perfeitamente inseridos no contexto musical e, em nada, sua produção remetia à ideia de “jovem” como desenvolvida nos Estados Unidos.

Inicialmente, o *rock* foi concebido no Brasil por meio de outros significados, sobretudo o lazer e o entretenimento. Passados alguns anos, outros nomes ligados ao estilo surgiram no cenário artístico nacional, entre os quais se destacam Wanderléa, Eduardo Araújo, Rosemary, Roberto Carlos e Erasmo Carlos e os conjuntos musicais Renato e seus Blue Caps, Golden Boys, The Jordans, Os Incríveis, entre outros. São esses os precursores do movimento denominado de Jovem Guarda, depois caracterizado pelo gênero do iê-iê-iê.

[...] os músicos já sabem o que criar, a indústria conhece os caminhos para produzir e o público já sabe o que esperar. [...] Qual a origem social do grupo da Jovem Guarda? Eles nasceram em cidades pequenas ou nos subúrbios, de famílias dos estratos sociais médios ou inferiores, têm frágil educação formal, seja musical seja escolar. Nenhum frequentou universidade (PAIANO, 1994, p. 121).

Também houve a consolidação da cultura de massa no Brasil, associada ao crescimento urbano e à expansão dos produtos eletroeletrônicos que capturavam novos consumidores. Em meio à segmentação, ao desenvolvimento e à consolidação do mercado fonográfico, houve nos anos de 1970 uma “tendência” do *rock* em aproximar-se do movimento Tropicalista.

Nesta direção, vale destacar grupos como Os Mutantes, Secos & Molhados, 14 Bis. Além da forte presença de compositores e intérpretes, entre eles Raul Seixas, Rita Lee e Ney Matogrosso — estes produziram um repertório com qualidade e diversificação que se tornou difícil definir uma tendência.

A produção e a popularização do *long play* (LP) propiciaram ao artista um lugar de destaque até, então, não conquistado. Nesse aspecto, as gravadoras montavam um *cast* artístico de acordo com o estilo musical de cada intérprete, de modo que, para cada categoria de público consumidor, deveria existir um produto musical que o aproximasse. Seguindo essa estratégia, seria mais lucrativo investir nesses nichos segmentados do que manter um padrão uniforme.

Nesse cenário repleto de variedades rítmicas, as gravadoras investiram em todos os segmentos da arte musical. Para os empreendedores do disco, o que mais importava era a vendagem do artista como produto e não sua ideologia. No fim da década de 1970, essas gravadoras passaram a segmentar seu *cast*, criando departamentos de divulgação e vendas, separando artistas por categorias ou gêneros. Antes o mesmo divulgador tinha a incumbência de convencer o lojista e o radialista a vender e a tocar em sua programação artistas de gêneros opostos, como, por exemplo, colocar na mesma programação Caetano Veloso e Odair José, Gal Costa e Evaldo Braga, assim por diante.

Na análise de Paulo César de Araújo (2005), fica evidente que, com o passar do tempo, essas categorias foram denominadas de “cantores da classe A”. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Nara Leão, Rita Lee, por exemplo, são nomes relacionados ao estilo Bossa Nova e ao Tropicalismo e ficaram conhecidos pela categoria dos artistas da MPB, isto é, pertencentes e identificados como “classe A”, à qual se configurava ainda uma relação com a cultura estrangeira ou norte-americana culta. Enquanto isso, cantores como Jerry Adriani, Altemar Dutra, Paulo Sérgio, Waldick Soriano, a dupla Dom & Ravel, Celly Campelo, Vanusa, Wanderléa, Odair José e demais artistas regionais foram classificados como cantores de música cafona ou brega, ou seja, identificados como “artistas da classe C”.

No que diz respeito à censura, houve no Brasil uma interferência na produção musical, haja vista os cantores do Movimento Tropicalista e os artistas populares denominados à época de *cantores de música cafona*. Araújo (2005) afirma que esses cantores e compositores dos anos de 1970 não eram tão

alienados ou adesistas. Eles foram censurados inúmeras vezes e tiveram que alterar seus versos.

Os artistas de ambas as categorias passavam pelo crivo da censura do regime autoritário, e grande parte das canções era explícita à contestação política do sistema.

[...] três aspectos chamam a atenção no universo deste grupo de cantores/compositores. Em primeiro lugar, a mensagem de suas canções: grande parte delas traz a denúncia do autoritarismo e da segregação social existentes no cotidiano brasileiro. O segundo aspecto é a relação entre esta produção musical e o momento histórico: a maioria de seus autores e intérpretes alcança o auge do sucesso entre 1968 e 1978, período de vigência do Ato Institucional nº 5, sendo também proibidos e intimados pelos agentes da repressão do regime. [...] O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da indústria fonográfica. [...] A música popular firmava-se assim como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira que, neste sentido, não ficou calada, se pronunciou através de sambas, boleros e, principalmente, baladas (ARAÚJO, 2005, p. 16-19).

A novidade tecnológica impulsionou o mercado fonográfico brasileiro, independentemente da ação da censura. Esse período foi também considerado a efetivação da indústria cultural brasileira, tendo uma produção cultural em grande escala, além da divisão técnica do trabalho e do processo de industrialização que se estenderam às artes, à música e a todo sistema audiovisual (rádio, cinema, televisão etc.).

Vale dizer que o aumento na tiragem de LPs causou também euforia e inquietação nas classes sociais, sobretudo nas camadas populares que continuaram vivenciando suas canções e baladas. A demanda por essas manifestações foi revelando-se por meio da atuação da cultura popular massiva. Não obstante, os traços e os aspectos da cultura popular tradicional foram

negociados no universo da indústria cultural. Por vezes, a indústria fonográfica permeava com muita facilidade entre produtores, artistas, meios de comunicação e o público em geral. Para cada segmento existe uma maneira específica de produzir e readequar os hábitos sociais.

Diante do que foi apresentado anteriormente, entendemos que um dos marcos históricos da cultura de massa está, portanto, no processo de construção das culturas nacionais. A construção de uma cultura hegemônica com fundamentos burgueses, no entanto, incorpora uma produção cultural destinada ao povo, a qual não se limita ao processo ideológico propriamente dito, mas propicia às classes populares uma representação cultural permitindo experiências de suas memórias coletivas.

Porém, há de fato um desprezo por parte da classe dominante em relação à cultura do povo. Haja vista a manchete “Com licença da cafonice” publicada no diário carioca *A notícia* em 14 de maio de 1971, em que se dizia que “em nível baixíssimo, um caso de completa cafonice, um quase banditismo, vem Waldick Soriano, seus boleros e seu jeito de explorador de mulheres infelizes. [...] um artista rude e machão como um cavalo”. Pode-se imaginar que este é apenas um caso, entre inúmeras críticas que foram e continuam sendo destinadas aos artistas desse gênero. Basta acompanhar a crítica jornalística que há décadas os acusa do exagero nos versos chulos, da exposição dos rebolados e gestos excessivos e licenciosos.

Ainda nos anos 1970, Odair José, Jerry Adriani, Agnaldo Timóteo, Paulo Sérgio, Lindomar Castilho, Evaldo Braga, Cláudia Barroso, Fernando Mendes, Sidney Magal, entre outros, eram vistos pela classe média como artistas de música cafona, de música de empregada doméstica.

[...] tudo aquilo que o público de classe média universitário rejeitava em termos de forma e conteúdo. Na perspectiva desse público, artistas como Chico Buarque e Gonzaguinha seriam os legítimos criadores da “boa música popular” – o termo “popular” sendo assim apropriado pelas elites intelectuais, restando àqueles cantores

românticos de maior popularidade o adjetivo “popularesco” (ARAÚJO, 2005, p. 33).

Maria Celeste Mira (1995, p. 139) especifica o que seria o *popularesco*:

O que hoje chamamos de “popularesco” parece ter pertencido exatamente a esse domínio do popular que não encontrou lugar nem no registro romântico-folclórico do “povo”, nem em seu registro político-revolucionário. Várias de suas características podem ser remetidas à matriz cultural do “realismo grotesco”, que tendo desaparecido da tradição culta e eliminado do conceito de “popular” não pôde ser identificado como cultura. Para as elites significa “falta de cultura”, para a “esquerda” é expressão da “miséria social”. Mas, embora se tenha perdido por um bom tempo a possibilidade de compreendê-las, as formas da cultura popular tradicional não desapareceram por completo.

O *popularesco* traz, em sua terminologia, elementos ligados ao sentido de vulgar, grosseiro, malicioso, entre outros adjetivos; como matriz cultural, está associado à linguagem da cultura massiva, ao pobre miserável, ao despossuído, ou seja, àquele que precisa evoluir, crescer, progredir, seguindo os critérios estabelecidos pela elite intelectual.

Em análises sobre a televisão, são identificados como “grotescos” os programas atualmente denominados de *reality shows*. Desde os anos 60 têm sido considerados pela imprensa e opinião pública em geral como de extremo “mau gosto” por explorarem o “sensacionalismo” e a “miséria humana” (Mira, 1995). No entanto, o grotesco popular é identificado por Bakhtin (apud MIRA, 1995, p. 135) por sua “ambivalência, configurado nos espetáculos de praça pública, nas festas, cuja manifestação suprema é o carnaval, mas também nos textos orais ou escritos, sempre como paródia da sociedade, da cultura oficial”. Conforme Mira (1995), embora não estejamos mais diante da realidade descrita por Bakhtin, seus escritos nos ajudam a compreender a produção popular contemporânea e, portanto, a vê-la sem preconceitos.

Vistos de maneira não preconceituosa, os artistas “bregas” podem ser chamados de “cantores populares românticos”.

Na qualidade de estilo musical, o brega revelou-se tanto nos remanescentes da Jovem Guarda como nas duplas do sertanejo romântico que introduziram guitarra e instrumentos eletrônicos nos arranjos dos antigos boleros. Sabendo que seu público era formado pelas camadas populares, os cantores de brega (Waldick Soriano, Odair José, Paulo Sérgio, Fernando Mendes, Nelson Ned, Evaldo Braga, Ângelo Máximo, entre outros) ou de *música cafona* — como eram chamados à época — reinventaram sua própria arte ao incluir instrumentos eletrônicos e arranjos modernos. Tudo isso foi feito sob a influência dos gêneros musicais latinos, sobretudo da rancheira mexicana, a guarânia paraguaia e o bolero cubano.

A forma que os artistas populares românticos encontraram para se revelarem e se consolidarem no mercado fonográfico, atraindo a simpatia do público, está associada aos hábitos e aos costumes do universo popular. Isso possibilita que se entenda outras manifestações musicais de cunho popular como, por exemplo, a musicalidade brega paraense. Esta assemelha-se às demais categorias populares como manifestação originária de matrizes históricas, bem como todo processo de transformação e enfrentamento diante das críticas e da rejeição por parte das classes médias e da elite.

Seu aspecto festivo aglutina uma infinidade de famílias, pessoas, amigos, entre outros. No consenso popular, palavras classificadas como chulas (*gostosa, safada, ordinária, meu tesão, gatinha, cachorras*, entre outras) não são tão impactantes como a crítica gostaria que fosse. Basta observar as festas familiares da própria classe média (casamentos, aniversários, batizados etc.): nessas comemorações o repertório musical é feito por essas canções. No auge da festa, todos cantam e dançam os mais diversos ritmos, exibem todo tipo de coreografia. Os gestos classificados como “obscenos” são reproduzidos com toda a naturalidade. Em suma, a cultura de massa não tem o intuito de se opor à cultura popular. Como observa Jesus Martín-Barbero (2001, p. 181)

[...] o massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta.

Entretanto, as práticas culturais devem ser compreendidas sob o aspecto da diversidade, ou seja, o indivíduo é orientado a partir da crença, dos valores, da forma de expressar-se, das narrativas, dos medos, dos sonhos etc. Nesse caso, a cultura musical revela-se como ícone dessa diversidade cultural e também por ser personagem da vida cotidiana. Contudo, as tecnologias e os meios de comunicação vem contribuindo para as transformações das sensibilidades, assim como propondo novas maneiras de praticar a cultura.

O segmento brega foi também confrontado, desde os anos 60, pelos defensores do *rock* e do *iê-lê-iê*. A música romântica passou a ser qualificada de *cafona* - termo lançado pelo jornalista Carlos Imperial, a partir de 1962, inspirado na expressão italiana *cafone*, "pobre", "de mau gosto", principalmente pela juventude da época. O estilo excessivamente romântico passou, então, a ser difundido quase que exclusivamente nas camadas mais populares e desprezado nas demais.

Apesar da crítica de Carlos Imperial, os dois estilos não estavam tão distantes quanto queriam parecer, como analisa Márcia Dias:

[...] o mercado de canções românticas fez de Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de "brega" (DIAS, 2000, p. 55).

Houve uma massificação do termo *brega* nos últimos anos nos meios de comunicação de massa, sobretudo no rádio e na televisão. No universo das canções que traduzem o romantismo popular, parece comum que os apreciadores das canções de Waldick Soriano, Odair José e outros sejam associados à música brega. No entanto, é possível fazer a seguinte interrogação: Por que o cantor Roberto Carlos não é considerado cantor de música brega e o cantor Amado Batista é nacionalmente identificado como um de seus intérpretes? Ambos trazem em suas letras e canções o mesmo repertório e falam de amor e paixão.

Desde o início de sua carreira, o romantismo de Roberto Carlos foi legitimado por parte das classes médias e pela grande mídia, enquanto Amado Batista é identificado com um público fiel às suas canções, independentemente de serem executadas na mídia. Seu público é, em geral, o trabalhador assalariado, a empregada doméstica e os moradores das zonas interioranas e rurais.

O *brega* também pode ser definido conforme as palavras de Mira (1995, p. 202):

[...] novo signo da discriminação, é um termo que quase sempre faz referência ao consumo cultural e ao estilo de vida das classes populares ou dos “novos ricos”: são suas músicas, seus programas de televisão, a decoração de sua casa, seu modo de se comportar socialmente. Antes de tudo, essa recusa, que parte das elites ou das classes médias, reflete um desejo de diferenciação e de distanciamento em relação àquelas. Mais do que isso, o mau gosto, assim cristalizado, permite representar as classes populares como um estrato da sociedade que não tem senão o que sua própria vulgaridade lhe oferece.

O cancionário popular brasileiro sempre foi permeado pelo espírito das canções românticas. Consideradas bregas ou não, podemos dizer que vão encontrar suas raízes em todos os artistas que de alguma forma exibiram, em seu repertório canções de melodias lentas, cheias de expressões dramáticas, letras simples, excessivamente românticas — popularmente conhecidas como “músicas

de dor de cotovelo” —, e que podem ser encontradas desde a década de 1930, nos clássicos interpretadas por Vicente Celestino, como por exemplo as canções *O ébrio* e *Coração materno*.

Essa temática foi seguida, nas décadas posteriores, pelos ritmos samba-canção e bolero e, assim, fundiram-se num fenômeno de grande popularidade: as serestas, que alcançaram grande sucesso. Em meio a esse processo, o termo *brega* que identifica as canções do romantismo popular foi, nos anos de 1980, propagado para designar um estilo musical, sintetizando numa palavra, de forma pejorativa, tudo aquilo considerado de “mau gosto”. A denominação, originalmente de cunho pejorativo e discriminatório, entretanto, está sendo paulatinamente incorporada e assumida perdendo tal acepção.

2.3. O brega paraense a partir da configuração dos ritmos

O brega no Pará, o *brega paraense*, tem ainda outras conotações, pode ser visto como estilo de vida das classes populares. No que se refere à sua musicalidade, Manoel Cordeiro (2006) defende que o “brega não é um estilo musical”. Para esse produtor e arranjador de música brega, “o que chamamos de brega no Pará (sem nenhum preconceito) é uma das variações do *calypso*, parte de uma vertente musical do Pará que eu chamo de Música Popular Paraense com influências externas — são as fusões” (CORDEIRO, 2006).

A música brega a que o produtor se refere é o brega *calypso*, que, a partir dos anos 1990, passou a ter essa denominação. Difere do brega bolero: mais antigo, mais lento e interpretado nas vozes de Oswaldo Bezerra e Oswaldo Oliveira, cantores que, assim como seu público, sofreram forte discriminação.

Há quem defenda que essa música é um estilo recente, como Pinduca — cantor e compositor de carimbó que faz distinção entre o que ele denomina de “música de raiz do estado do Pará” e o “brega” propriamente dito.

Olha, eu diria até que o brega é uma música que começou agora. Não chega a ser uma música de raiz do estado do Pará. A música de raiz mesmo do estado do Pará é o carimbó, siriá, esse tipo de música. Mas o brega é um *calypso* acelerado. Aliás, é um bolero acelerado. É o antigo bolerão que eles aceleraram o andamento, mudaram um pouco a batida, mas é isso aí. Eu diria que, pela influência musical que nós temos aqui no estado do Pará com a América Latina, eu acredito que isso influenciou muito por causa do chá-chá-chá, que aqui no Pará era muito tocado (Pinduca, entrevista, 2005).

O brega surgiu a partir de uma nova maneira de dançar. Para os defensores dessa categoria, sua origem está no iê-iê-iê norte-americano e em outros ritmos musicais caribenhos.

A expressão *música brega* no Pará foi originada a partir da alusão às músicas advindas do Caribe, sendo executadas nos garimpos, nas casas noturnas das periferias e nas casas de prostituição. Seus intérpretes passaram a assumir essa nomenclatura, nos fins da década de 1970.

Conforme já citado anteriormente, foi aceito pelo segmento popular do público brasileiro e, em específico, pelo público paraense — o que significa estar presente nos principais meios de comunicação de massa, visto que esses veículos são mediadores da cultura contemporânea. Diante disso, recorreremos novamente ao conceito de Martín-Barbero, quando se refere à *cultura de massa*:

Dizer “cultura de massa”, em geral, equivale a nomear aquilo que é entendido como um conjunto de meios massivos de comunicação. A perspectiva histórica que estamos esboçando aqui rompe com essa concepção e mostra que o que se passa na cultura quando as massas emergem não é pensável a não ser em sua articulação com as readaptações da hegemonia, que, desde o século XIX, fazem da cultura um espaço estratégico para reconciliação das classes e a

reabsorção das diferenças sociais (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 203).

Tradicionalmente, a musicalidade brega evoca o universo social das classes populares, ou seja, desde o garimpeiro à balconista, do feirante à empregada doméstica. O cantor e compositor Odair José costuma afirmar, em entrevistas, que suas músicas retratam a vida de seus fãs e acrescenta: “Eu sou um repórter musical”. Diante disso percebemos uma dualidade, imaginativa e real, entre o artista, sua composição e o público — que pode ser conferida na letra de uma de suas canções.

Eu vou tirar você desse lugar

Odair José

Olha, da primeira vez que eu estive aqui
Foi pra me distrair
Eu vim em busca de amor

Olha, foi então que eu te conheci
Naquela noite fria
Nos seus braços os problemas esqueci

Olha, da segunda vez que eu estive aqui
Já não foi pra me distrair
Eu senti saudades de você

Olha, uh, eu precisei dos seus carinhos
Eu me sentia tão sozinho
E já não podia mais te esquecer

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar.
Eu sei que você tem medo de não dar certo
Acha que o passado vai estar sempre perto
E que um dia eu vou me arrepender

E eu quero que você não pense em nada triste
Porque quando o amor existe
O que não existe é tempo pra sofrer ³⁹

A música projeta-se como sendo o resultado de um ideal, pois a narrativa revela amor, paixão, dúvida, solidão, arrependimento, revolta e ruptura do preconceito com a mulher prostituta. Para Paulo César de Araújo (2005, p. 203), a música acima descrita reflete um documento de época.

[...] esta faixa registra o histórico encontro de Caetano Veloso e Odair José cantando junto o hit inspirado nas prostitutas da Praça Mauá (cidade do Rio de Janeiro). O dueto ocorreu em maio de 1973, quando a Phonogram (atual Universal) organizou no auditório do Anhembi, em São Paulo, uma exposição musical intitulada Phono 73. Grande parte das apresentações era feita em dupla, depois do número solo, o artista convidava ao palco um colega (sem que o público soubesse qual seria), e ambos cantavam uma música juntos. A ideia inicial de Caetano era se apresentar com Hermeto Pascoal, considerado o músico mais inventivo, experimental e de vanguarda do elenco da Phono. Entretanto, não houve acordo com o “bruxo”, que preferiu se apresentar só com sua música. Caetano resolveu então radicalizar, convidando para seu palco o artista considerado o mais redundante, banal e comercial. Espécie de patinho feio incluído em uma festa que reunia a nata da MPB, Odair José não poderia deixar de causar reações em um público preso a preconceitos estéticos de sua formação de classe média. E, assim que subiu ao palco — atrapalhando o público que estava ali para ouvir Caetano Veloso —, o autor de “Pare de tomar a pílula” e “Vou tirar você desse lugar” se deparou com ruidosa vaia no Palácio das Convenções do Anhembi. Reagindo à intolerância da plateia, em um tom ao mesmo tempo irônico e irritado, Caetano desferiu uma das frases que se tornaria famosa:

³⁹ ODAIR JOSÉ. *20 Supersucessos*, 1997. CD. Gravadora Sony.

“Não existe nada mais Z do que um público classe A” (ARAÚJO, 2005, p. 203).

A reação da plateia — conforme exemplifica Araújo (2005) — está associada a uma formação elitista que, preconceituosamente, rejeita e exclui não apenas a música que é consumida pelos mais pobres, mas também ignora os artistas e produtores que interpretam e difundem as canções populares. Em geral, a temática dessas canções é a mesma: amor, paixão e traição. Por vezes, torna o sujeito cúmplice, ou seja, apropria-se da história do outro como se fosse dele. Portanto, a música é, sem dúvida, seu porto seguro, a companheira mediadora entre o sujeito e o amor desejado.

O texto, a seguir, é a letra de uma canção mais antiga no qual o homem lança-se ao garimpo na busca de uma pepita para presentear sua amada.

Paixão de garimpeiro

G. Rossi e G. Rodrigues

Sou um garimpeiro apaixonado
Quero você sempre ao meu lado
Nas noites frias de luar
Quando amanhece um novo dia
Eu piso na terra fria
E começo a garimpar
Na esperança de um dia
Uma pepita eu encontrar
Pra te ofertar
“O meu amor”⁴⁰

A letra das canções populares e, sobretudo, a música brega, enfatiza as relações amorosas, os conflitos e as brigas de ciúmes, mas também expressa o sentimento de reconciliação e de “eterna felicidade”.

⁴⁰ G. Rossi e G. Rodrigues (apud SILVA, 1992, p. 95).

Observando o repertório da musicalidade bregueira, estão presentes expressões de desencantos amorosos, ideias fracassadas, engano, traição e sentimento. São esses e outros ingredientes que fazem parte da temática do universo brega. A música romântica (brega ou não) prioriza em suas letras o sentido da reconciliação e as declarações amorosas: “Brigas, muitas brigas / Não sei dizer porque / No amor é inevitável / Isso tudo acontecer / Quanto mais eu brigo / Gosto de você”, ou ainda declarações de lamento: “O nosso amor não pode acabar assim / Não venha dizer que se cansou de mim / Me dê mais uma chance pra te amar” (SILVA, 1992, p. 99).

A traição e a infidelidade geralmente são atribuídas à mulher. Porém, essa traição poética da canção brega concebe as relações amorosas pela ótica de uma visão machista, em que o homem é visto como a vítima, aquele que foi enganado, traído, enquanto a mulher é vista como a traidora e cruel, aquela que abandonou o lar em busca de uma aventura amorosa. Para reconquistar a amada e obter a atenção e o carinho por parte dela, ele promete objetos materiais, tais como uma casa bonita, viagem de avião ou navio, dinheiro, joias e tudo que sua imaginação permitir. Além de oferecer objetos, o homem coloca-se como o provedor da casa e da própria mulher; em contrapartida, a mulher deve ser obediente e subserviente ao amante, prestando fidelidade e amor.

Um exemplo significativo de canção de brega é *Deusa da paixão* (interpretação de Joelma, da Banda Calypso, e composição de Nilk Oliveira e Jofre Martins), cuja letra revela: “posso te realizar as fantasias do amor / o que quiser eu sou / sou tua rosa azul você é meu beija-flor...”. Outra música que se tornou sucesso tem por título *O troco* (interpretação da vocalista da Banda Tempero do Calypso, composição de Fabricio Brito), em que o sentimento de traição expressa-se da seguinte maneira: “Silêncio agora vou falar / Cale a boca deixe de blá blá blá / Não venha com esse teu papo furado fingindo que nada aconteceu / Tá na cara tá no teu olhar / Que tem outra a te esperar”.⁴¹

⁴¹ Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tempero-do-calypso/1029024> e <<http://letras.terra.com.br/banda-calypso>> . Acesso em: 13 jun. 2009.

Essas canções abordam o conflito, a angústia, a solidão e o sofrimento por ter perdido a amada ou o amado; procuram visualizar um amor perdido e a constante busca de reconciliação, a reaproximação das relações interrompidas. A música romântica brega também pode revelar um estado de abandono em que se encontra a vítima, levando-a a uma profunda depressão e a uma vida melancólica, sendo a única saída a própria morte, ou seja, “viver já não faz sentido”.

Nesse aspecto, a felicidade no amor é vista como algo predestinado que não se explica, apenas se vive; portanto, a vítima está sempre sujeita ao acaso, isto é, à boa ou má sorte. A música romântica (brega ou não) caracterizou-se, ao longo dos tempos, como um apoio, um “ancoradouro” para aqueles e aquelas que foram traídos e estão desiludidos com suas relações amorosas ou para outros que sonham em encontrar um grande amor.

Esse tipo de canção retrata esperança e sofrimento. É uma espécie de refúgio, uma fuga ou, melhor dizendo, um analgésico que alivia tamanha dor. Por isso a ideia de “preferir a morte a perder a amada” é substituída pelo sofrimento. Falar de amor significa integrar-se com a felicidade, idealizando uma concretização que aproxima uma vivência real, enquanto que falar da desilusão significa mostrar a ruptura do bem-estar, evocar o sofrimento e exaltar a tragédia.

Em suma, a maioria das letras desse tipo de música refere-se à plenitude da felicidade. A música identifica o autor e, ao mesmo tempo, destaca a figura feminina, a mulher como a transgressora, a culpada. Em seu discurso, a música transcende a vivência cotidiana desse apreciador por meio da “realização” de seus desejos.

Como já foi discutido, a crítica sempre foi contundente a esse tipo de romantismo musical, classificando-o como: música cafona, paixão mal resolvida, dor de cotovelo, entre outras denominações. Essas variadas formas estariam associadas ao romantismo brega, ao sertanejo brega, ao “breganejo”, à onda brega, ao sentimentalismo piegas etc. Diante da insistência dos críticos em associar a estética do mau gosto aos artistas românticos, o termo *brega* passou a

ser referência como música de má qualidade, uma musicalidade *kitsch* que não contemplaria os padrões das camadas mais abastadas.

Quando se fala em *kitsch*, imediatamente associa-se ao modo de ser de uma classe emergente que é difundida pela cultura de massa. De acordo com Mira, pela teoria do *kitsch*, essa nova classe urbana necessitaria de um mercado adequado a seu estilo por se tratar de um sujeito pertencente a uma classe intermediária, ou seja, o homem comum que assumiria o posto de homem médio e, ao adquirir uma obra de arte ou algo similar, tomaria esse objeto como mais um adereço meramente decorativo. “Como se vê, o ‘kitsch’ apresenta, em suas definições, duas características que nos vêm ao caso: sua relação com o consumo e a ascensão social e a busca insistente de um efeito sentimental” (MIRA, 1995, p. 197).

Nesse sentido, acrescenta a autora (1995), na “ânsia de provocar emoções, os criadores populares de que falamos revelariam seu lado ‘kitsch’: imagens como a do ‘palhacinho chorando’ ou ao estilo ‘amor de mãe’ podem ser inscritas nessa atmosfera”. Como exemplo desse conceito, podemos citar as roupas colantes e cabelos longos dos artistas identificados com o estilo brega que tentam imitar os artistas das bandas de *rock*.

Além do figurino com apelo *kitsch*, é importante considerar que, no caso de música romântica popular, há um exagero, uma extravagância na composição musical, cheia de detalhes, sobretudo aqueles considerados mais picantes. E existe uma preocupação por parte dos músicos — independentemente do gênero a que pertençam — em atualizar a linguagem musical, associando-a aos efeitos tecnológicos e aos dizeres cotidianos.

A produção da música popular massiva, na virada do milênio, trouxe à tona antigas anedotas e velhas expressões do romantismo popular. Nesse sentido, observamos que vem ocorrendo não exatamente uma efetiva mudança de hábitos, mas uma liberação, uma exposição de palavras antes proibidas “socialmente” por meio dos veículos de comunicação de massa.

Por conseguinte, as novas tecnologias tem assumido um papel de fundamental importância no sentido de utilizar os meios de comunicação e as mídias eletrônicas, e também de proporcionar mudanças na produção e no universo das manifestações sociais. É necessário compreender a atuação das novas tecnologias não somente como objeto para o manuseio, mas perceber suas linguagens e novas formas de sensibilidades.

Os meios de comunicação de massa atuam como veículos que formalizam uma nova sociabilidade, haja vista a televisão e a publicidade que introduzem novos conceitos de linguagens, de modos de vestir e de comportamentos. A cultura de massa tornou-se, portanto, primordial na comunicação entre os variados grupos sociais, assim como entre os diversos estratos da sociedade. O “popular” ficou atribuído ao que passou a se chamar de *cultura popular massiva*.

A denominação do popular fica, assim, atribuída à cultura de massa, operando como um dispositivo de mistificação histórica, mas também propondo pela primeira vez a possibilidade de pensar em positivo o que se passa culturalmente com as massas. E isto constitui um desafio lançado aos “críticos” em duas direções: a necessidade de incluir no estudo do popular não só aquilo que culturalmente produzem as massas, mas também o que consomem, aquilo de que se alimentam; e a de pensar o popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com seu passado — e um passado rural —, mas também e principalmente como algo ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 70).

Vale dizer que, no processo de comunicação, na transmissão de mensagens entre o emissor e o receptor é introduzido um novo elemento. Trata-se do conceito de *mediações*, que seria a influência dos inúmeros fatores que contribuem para o indivíduo dar novos sentidos à mensagem. A materialização desses novos sentidos podem ser vistos, por exemplo, por meio de um filme ou da execução de uma música, nos quais o espectador e o ouvinte da música se relacionam com a canção por meio dos signos e significados, em um momento de

fruição sem entrar em cena a razão ou o tempo para pensar criticamente, como desejariam os frankfurtianos⁴².

A arte se adapta ao mercado como qualquer produto que objetiva ser uma necessidade. Seguindo o pensamento de Martín-Barbero, isso significa que a indústria cultural monta seus alicerces sobre essa “arte inferior” que nunca obedeceu ao conceito de *arte*. Sendo assim, é perceptível uma distinção nitidamente do que é arte e do que é pastiche. É o que Martín-Barbero afirma ser “uma mistura de sentimento e vulgaridade”, cujos elementos populares são rejeitados por aqueles que se autodenominam defensores da “arte autêntica”. O pastiche não desafia a massa; ao contrário, legitima seus valores, provocando uma excitação mediante à ativação das vivências. “Mas jamais haverá legitimação social possível para essa arte inferior cuja forma consiste na exploração de emoção. A função da arte é justamente o contrário da emoção: a comoção” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 79).

A comoção está no contexto da negação quando particulariza a experiência estética — esta seria uma das argumentações para compreendermos a condição básica da autonomia da cultura. Portanto, é preciso considerar o processo social das manifestações culturais, inseridas no mundo das técnicas, assim como sua apropriação por parte da sociedade, ou seja, compreender os significados a partir da recepção. Visto que a indústria cultural é uma possibilidade de alargar o horizonte de conhecimento desse público consumidor, ela poderia contribuir para a emancipação desse público e para a melhoria da sociedade. Contudo é na condição de multidão que a massa se reconhece e procura exercitar seus direitos.

Assim sendo, a música como objeto e sentido de valor vai se transformando na medida em que seu processo de produção adquire novos significados.

⁴² No dizer dos frankfurtianos seria a degradação da cultura em indústria de diversão que banaliza a vida cotidiana e positiviza a arte. Porém, o percurso histórico dessa arte vai desprendendo-se do âmbito do sagrado para constituir-se na autonomia que o mercado lhe propicia.

As mudanças mais acentuadas no universo do brega ocorreram no final da década de 1980, em que o termo *brega* passou a ser mais difundido pelos meios de comunicação; por exemplo, na exibição da novela “Brega e Chic”, o cantor e compositor cearense Falcão se revelou pela forma exagerada de sua indumentária e, sobretudo, com sua interpretação em inglês da música *Eu não sou cachorro não*, de autoria de Waldick Soriano.

Nessa época, outro artista que se destacou nacionalmente foi Beto Barbosa — cantor e compositor paraense que surgiu interpretando a lambada com uma nova roupagem musical e coreográfica. A música *Adocica*, de sua autoria, popularizou o artista e o ritmo da lambada em todo o país, de modo que a música brega se popularizou e conquistou um novo público e outros espaços a partir de um novo ritmo musical, denominado de *brega sertanejo*.

Esse fenômeno ocorreu nas regiões Sudeste e Centro-Oeste por meio das duplas Xitãozinho e Chorocho, Mato Grosso e Matias, João Mineiro e Marciano, Chrystian e Ralf, entre outros. Esses artistas foram identificados com as classes populares e influenciaram a classe média por meio do sucesso paulatino de suas canções. Paralelamente, os cantores de grande vendagem da classe baixa da população foram assumindo o termo *brega* que, então, praticamente perdeu o cunho pejorativo, para designar um estilo, não apenas de preferência musical, mas de se vestir, falar e agir.

Marginalizados pela mídia, muitos cantores, como Reginaldo Rossi, Odair José e Falcão que até então experimentaram o ostracismo retornaram com seus sucessos na virada do milênio.

Não só o que vem do povo se contamina e deforma, também o povo deforma e ressignifica os “grandes temas” do amor e da paixão, profana as formas narrativas e eleva as vidas marginais a modelos de honradez. De tudo isso resulta uma linguagem nova que, por um lado, goza com os adjetivos ribombantes, mas por outro se acomoda a seu ritmo, sua ironia e seu atrevimento (MARTÍN--BARBERO, 2001, p. 161).

Jesus Martín-Barbero (2008), ao analisar “a afirmação e negação do povo como sujeito”, define que *povo* significa pertencer a um movimento histórico e estar além de um ator social. Por um lado, *povo* designa, no discurso clássico, aquela generalidade que é a condição de possibilidade de uma autêntica sociedade; por outro, entende-se também que o povo é invocado para legitimar o poder constituído na proporção exata em que essa apelação articula sua exclusão da cultura. Em outro momento, ao analisar a recepção dos leitores de folhetim, Martín-Barbero chama a atenção para a mediação constituidora da leitura. “Essa ausência da leitura na análise do folhetim exprime, à direita e à esquerda, a não valorização do leitor popular, um procedimento que não o leva em conta como sujeito da leitura” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 185).

Nesse aspecto, a música brega paraense — como veremos a seguir — surge e consolida-se como musicalidade popular massiva e elemento de sociabilidade.

CAPÍTULO 3

O brega *calypso* da Amazônia: musicalidade e sociabilidade na cultura popular paraense

Quem nunca residiu na região amazônica não imagina as significações do termo *brega* na concepção da cultura popular paraense. Na medida em que integra as populações do interior e das grandes cidades, a festividade tornou-se muito importante, pois a ela é atribuída a dinamização da arte, da cultura e do próprio lazer nesta localidade.

Os anos 1980 assistiram ao crescimento histórico da música e desse estilo no mundo do entretenimento: antigos artistas produziram novos discos, retornaram aos palcos, realizaram *shows* e divulgaram seus trabalhos nos meios de comunicação.

No final da década de 1980 e início dos anos 1990, três modalidades de música regional ressurgiram no Brasil e atraíram o grande público: a música sertaneja no Sudeste, a *axé music* na Bahia e o forró eletrônico no Nordeste. Os artistas desses ritmos introduziram em suas composições novos instrumentos eletrônicos e passaram a utilizar também recursos digitais. Além disso, os músicos começaram a fazer uso de uma nova linguagem baseada em grandes espetáculos, isto é, passaram a realizar altos investimentos em som, iluminação e contratação de grupos de dançarinos para aperfeiçoar ainda mais suas apresentações ao público.

Seguindo essa tendência, artistas e bandas do Pará surgiram com uma nova forma de interpretar as canções identificadas com o estilo brega paraense. Inspirados pelos instrumentos modernos e pela tecnologia eletrônica, esses artistas refizeram as antigas canções desse estilo e produziram novas composições, dando a elas uma nova roupagem a partir de uma linguagem atual e contemporânea. Diante desse novo cenário, o brega ampliou-se e configurou-se como atividade festiva e econômica, isto é, passou a ser reconhecido como prática cultural, articulando-se no contexto socioeconômico — um dos artifícios de sua permanência.

Na virada do milênio, o termo *brega* — utilizado no sentido de identificar o estilo das músicas regionais — passou a ser substituído pela denominação *brega pop*. Essa nomenclatura foi uma iniciativa dos radialistas, artistas e empresários em adequar esse termo à linguagem da mídia; porém, sua permanência no meio artístico (e também no mercado) foi efêmera. Logo, foi substituído pelo nome *calypso* do Pará; o termo foi difundido nacionalmente pelo guitarrista Chimbinha, principal expoente da Banda Calypso e considerado um dos precursores desse novo ritmo. Diante do sucesso de sua banda, o estilo ficou conhecido apenas pelo nome *calypso*.

Em total sintonia com o público, o processo de disseminação da música identificada com o estilo brega, possibilitou o desdobramento da cultura brega paraense, rica em símbolos e significações locais e regionais, contextualizando uma identidade regional e de fronteira.

Desde o período colonial, as festas ocupam um espaço privilegiado na cultura brasileira, adquirindo significados particulares como fator constitutivo de relações e comportamentos. No Pará, as festas populares contribuíram para o surgimento do movimento⁴³ brega paraense como proposta de cultura local, que depois se expandiu para os âmbitos regional e nacional como um produto da

⁴³ O termo movimento, neste contexto, não se refere ao conceito pleno no sentido sociológico de movimento organizado por grupo ou categoria, tendo objetivo e meta a cumprir. Trata-se de movimentar, manter conversas, ou seja, movimentação de pessoas, artistas, donos de casas de *shows*, produtores e outros.

cultura popular em processo de mercantilização. Para a efetivação desse projeto, o movimento brega vem se firmando por meio dos canais de comunicação, sobretudo dos programas de rádio e televisão de Belém e do interior do estado.

O propósito é analisar como e em que dimensão uma cultura de massa popular, excluída da grande mídia, interage para conquistar e manter seu espaço. “O popular é nessa história o excluído: aqueles que não tem patrimônio, ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado”, conforme afirma Canclini (2003, p. 205). Nesse sentido, o popular — mais precisamente a cultura popular — está associada à concepção de memória que é uma forma de recuperar a vivência e a narrativa por meio das manifestações culturais. Igualmente, a cultura popular é retratada por um processo de cosmovisão que se contrapõe ao sistema oficial.

Diante desse quadro, entendemos que o significado das manifestações culturais do povo é de fato o coração, a própria vida, que compõe o sentido da memória. Isso ocorre devido ao processo de comunicação verbal, ou seja, quando uma pessoa ouve a outra, ouve a outras, falam e pensam e festejam juntas, concretizando o imaginário coletivo na arte do dia a dia. Para Edgar Morin (1984, p. 78), “esse universo imaginário adquire vida para o leitor se este é, por sua vez, possuído e médium, isto é, se ele se projeta e se identifica com os personagens em situação, se ele vive neles e se eles vivem nele”.

Para fins de análise, é conveniente refletir que a cultura contemporânea e as formas de sociabilidade interativa e expressiva — assim como sua interface com as atuais formas de comunicação local e regional — estão passando por uma problemática de valores e de adaptação inteiramente nova. Com a diversidade de opções das mídias alternativas, individualmente ou em grupo, podemos utilizar diferentes formas de estratégias de *marketing* direto, propaganda, internet, MP3, MP4, MP5 etc. Nesse sentido, o movimento brega paraense tem procurado estar presente em todos os segmentos de mídia.

No decorrer desta pesquisa, constatamos a existência de várias programações segmentadas em emissoras de rádio (AM, FM e TV) a respeito do

brega que formam um ambiente idealizado de consumo. Porém, o rádio e a televisão mantêm sua importância. O rádio foi (e continua sendo) um importante veículo de comunicação e entretenimento popular. “A televisão converteu-se, ela mesma, numa propaganda fundamental das mercadorias regionais e locais na luta pelo direito à construção de sua própria imagem, imagem esta que se confunde com o direito à sua própria mercadoria” (BARBERO, 1998, p.17).

A televisão exerce um enorme poder e, por meio dela, é apresentada de forma mais explícita a cultura de massa, sobretudo porque seu maior produto é a própria imagem, enquanto o rádio, em um primeiro momento, assegura um público diversificado e mais abrangente e, em um segundo momento, passa a executar uma programação segmentada. No entanto, Alfaro (apud BARBERO, 2001, p. 263) enfatiza:

[...] o rádio reage à concorrência da televisão explorando sua popularidade, ou seja, seus modos especiais de “captar” o popular, as maneiras “como são trabalhadas a adesão do público e o sistema de interpretações a que ela recorrer”. [...] Os traços tecnodiscursivos que vão possibilitar ao rádio mediar o popular como nenhum outro meio, permitirão sua renovação, a partir de um entrelaçamento privilegiado da modernizadora racionalidade informativa – instrumental com a mentalidade expressivo- -simbólica do mundo popular.

O universo popular simbólico pode ser melhor compreendido sob a interação entre esse estilo de comunicação (rádio) e sua atual forma operante de mercantilização. Observamos que o grande sucesso do movimento brega está em atrair um considerável número de pessoas de baixa renda, cujo poder econômico não permite adquirir um CD, mas permite pagar um valor barato por um ingresso numa casa de *shows* para ouvir e dançar o ritmo da música brega. Essa proposta simples de reunir pessoas de expressão popular em um lugar a céu aberto tem caracterizado esse movimento sociocultural que, com um estilo simples, vem conquistando a cada ano a grande mídia.

Essas possibilidades brotam em meio às necessidades de lazer e entretenimento, associadas à fascinação pelas tecnologias que tornam reais as imagens idealizadas pela música e pelos meios de comunicação. De modo que as relações de troca e a própria conexão entre razão instrumental e paixão pessoal se complementam, na medida em que a cultura apresenta-se no contexto do espaço privado.

Entretanto, a mediação tecnológica estimula maior “hibridismo”⁴⁴ cultural, (CANCLINI, 2003) numa perspectiva sociocultural e econômica em que o sistema global descentraliza-se e conecta-se por meio da flexibilidade do mercado. O hibridismo faz surgir uma nova realidade social, caracterizando o mundo contemporâneo e conceituando-o em cultura de massa.

As manifestações lúdicas da cultura popular paraense são muito variadas, como em toda a Amazônia. As músicas, as danças, as lendas e os mitos do Pará dão às pessoas locais e aos visitantes uma ideia “harmoniosa”, repleta de magia e histórias que fazem da Amazônia um lugar de força vibrante, fincada nas referências do homem com sua região. Diante das transformações tecnológicas, as antigas narrativas do povo amazonense parecem ser seduzidas ou substituídas pelos enredos da mídia. No entanto, as narrativas populares persistem, tecem enredos, criam personagens que se adaptam ao universo moderno, fundem e confundem imaginação e realidade. Sendo falada ou cantada, a narrativa estabelece diálogo que nem sempre se explica racionalmente. Neste sentido, a memória preserva somente aquilo que significa aos recordadores (HALBWACHS, 2004).

Atualmente, as histórias são interpretadas também por meio dos veículos impressos: o livro, a revista, o jornal; como também pelo rádio, pelas artes cênicas, pelo cinema, pela televisão, entre outros. Não importa se a narrativa é uma poesia musical ou um simples “causo”. Se for verídica ou não, o que interessa mesmo é se fazer ouvir. Isso nos leva a entender que o grande

⁴⁴ Segundo o autor, as culturas híbridas estão relacionadas às fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem, em que as culturas erudita, popular e de massa estão inseridas no cenário mundial. Vale dizer que o sincretismo de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual coexistem nas mensagens midiáticas.

patrimônio cultural, nesse caso, está centrado no universo de sentimento de pertença.

Particularmente, esses sentimentos revelam-se por meio dos vocábulos, que exaltam os espaços físicos, como: Belém, Marajó, Bragança, Ver-o-Peso, Guajará, Icoaraci, Marapanim e tantos outros. Além disso, participa do universo vocabular da fauna (maracajá, jacaré-coroa, peru, uirapuru, araraí, borboleta etc.) e da flora (açai, cipó, mandioca, mato, miriti, castanheira etc.). Quanto ao universo humano e mitológico, a cultura musical paraense segue sua herança histórica, reportando-se a objetos da natureza e de seu imaginário, entre os quais destacamos: água, rio, barco, canoa, ilha, caboclo, moça, menina, carimbó, floresta, cabana, cobra-grande, Tupan, matinta-pereira, curupira entre outros.

Esse cenário tem contribuído para fomentar, a cada dia, a solidificação da musicalidade paraense. A música ecoa nos quatros cantos do estado. Em cada região, novos ritmos vão surgindo e ganhando novas cores, novos passos, ou seja, são danças e manifestações espontâneas que vão desde o tradicional lundu marajoara, carimbó, dança do sirirá, xote bragantino, retumbão (a dança da marujada), çairé, boi-bumbá, os pássaros, cordão dos bichos, maçarico, marambiré (ou murambiré), lambada, merengue paraense, mambo, cúmbia, *zouk*, *calypso* paraense até as danças e estilos mais modernos como, por exemplo, o brega *calypso* e o tecnobrega.

A década de 1970 foi um marco na transformação musical no Pará, mais especificamente em Belém, onde se iniciou um “novo” estilo musical produzido por pessoas oriundas das classes populares urbanas. Esse ritmo foi difundido à população interiorana e às demais cidades da região amazônica. Apenas a partir dos anos 1980, essa musicalidade passou a ser identificada com o termo *brega*; no entanto, sua repercussão foi consolidando-se no contexto das relações sociais de lazer, trabalho e entretenimento de seu público.

Tendo por princípio as manifestações da cultura popular, essa prática musical brega foi adquirindo os valores e símbolos da cultura de massa. Nesse

sentido, a indústria cultural apropria-se da expressão *cultura popular*, referindo-se ao consumo de bens culturais e ao próprio mercado.

A emergência da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos organiza o quadro cultural em novas bases e dá à noção uma outra abrangência. Tanto o ponto de vista folclorista como o outro (o político) percebem a questão popular e do nacional em termos que apontam, seja para a conservação da ordem tradicional, seja para a transformação da situação presente (ORTIZ, 1994, p. 164).

Desde então a cultura popular reformulou-se a partir dos meios massivos, ou seja, configurou-se em cultura popular massiva. Logo, determinado produto cultural interage e dialoga com a realidade social dos indivíduos, em sua condição de consumidores, de fruidores. No entanto, é possível perceber a existência de um pertencimento entre os artistas, produtores, compositores e técnicos em relação à música brega, de uma relação de identificação (MORIN, 2009), que se estende aos fãs e demais apreciadores do ritmo.

Vejamos o que vem ocorrendo com a musicalidade brega paraense, na qual seus artistas, desde os pioneiros até os atuais, produzem discos, *shows* e distribuem para Belém, todo o estado do Pará, fora da região Norte, bem como para os estados do Nordeste, os migrantes residentes na periferia da Grande São Paulo, o estado de Goiás e para o Distrito Federal.

3.1. O estilo musical bregueiro: origens e definições

José Maria da Silva, em seu estudo a respeito das condições de produção e de significação da cultura brega paraense, como tema de sua dissertação de mestrado, define o termo *brega* para esse contexto específico:

[...] por volta do final dos anos 1970, a palavra *brega* começou a aparecer de forma retraída na região Norte, quando passou a designar um certo estilo de música, circunscrita em ambientes de prostituição, notadamente as boates. Aquela época tratava-se de um contexto restrito, marginal, tendo em vista ser um lugar malvisto pela sociedade em geral. Aos poucos a palavra *brega* foi tomando forma e circulando com mais frequência, em função da ampliação dos espaços e de admiradores da música à qual designava, a ponto de chegar a ultrapassar as fronteiras em que tradicionalmente estava circunscrita. Isto é o que acontece no momento, quando a palavra está sendo utilizada para dimensionar gosto, comportamento e outros aspectos da vida social (SILVA, 1992, p. 34).

Nesse sentido, acrescenta o autor, nos estados do Amapá e do Pará a palavra *brega* é associada a um estilo musical e também ao local ou a um tipo de festa. Por exemplo, é comum ouvir das pessoas as seguintes frases: “vamos ao samba”, “vamos ao forró” ou “vamos ao brega”, referindo-se ao local em que é executado determinado estilo de música.

Denomina-se *brega* a um tipo específico de música de produção local; uma festa *brega* é aquela em que predomina esse tipo de música e, finalmente, chama-se *bregueiro* ou *bregueira* aquele ou aquela que canta música *brega* ou frequenta ambientes — bares, boates, praia etc. — em que essa música é hegemônica e plenamente aceitável (SILVA, 1992, p. 37).

Por conseguinte, o estilo da musicalidade *brega* faz uma junção de vários ritmos e estilos que sumarizam os seguintes gêneros musicais: bolero, merengue, cúmbia, *zouk*, mambo, *calypso*, *rock*, *iê-lê-iê*, lambada, entre outros. Portanto, o que diferencia a música *brega* paraense de outros estilos musicais é sua referência e identificação com os ritmos caribenhos, anteriormente mencionados. Diante disso, torna-se difícil uma definição precisa devido à grande influência da musicalidade caribenha. Vale ressaltar que a música *brega* paraense não se assemelha ao ritmo da música cafona, estilo bastante difundido na região Centro-Sul do país.

Esse sentido local de brega em muito se distancia da concepção mais comum nacionalmente difundida do brega enquanto comportamento ou produção cultural “cafona ou kitsch”, dentro das opções oferecidas pela sociedade de consumo [...]. Na verdade, o brega local (paraense) está tanto ligado ao sentido de popular quanto ao de “música para dançar”, “para festejar” (COSTA, 2004, p. 1).

A partir dos anos 1980, a palavra *brega* foi amplamente divulgada, não apenas nas regiões Norte e Nordeste, mas em todo o país. Porém, foi na região Norte que sua musicalidade fincou vínculos de expressão musical e cultural popular, haja vista os sucessos tocados nas estações de rádio, que estavam presentes também nas feiras, casas noturnas, boates, entre outros. Se nas regiões Norte e Nordeste, o brega estava ligado às zonas de prostituição, no Centro—Sul do Brasil o estilo era utilizado para designar o que era considerado de “mau gosto”. Por conseguinte, o brega estava associado a uma definição negativa que excluía e discriminava as classes populares usuárias desse produto cultural, assim como estava associado ao submundo da prostituição.

Na região Norte, mais precisamente no estado do Pará, a palavra *brega* assumiu um posto de referência musical e de consumo cultural para as populações periféricas, tanto da capital quanto do interior do estado. Assim, obteve-se uma produção local da música brega, da organização da festa e finalmente a participação do frequentador, denominado *bregueiro* ou *bregueira*. No decorrer dos eventos, o que chama mais atenção até hoje é o ritmo; por isso, faz sentido afirmar que em Belém o brega foi criado para dançar e não para ouvir.

[...] o ritmo é mais bem caracterizado a partir das diferenças com outros estilos musicais, especialmente no que se refere à forma de dançar. Isso só reforça a ideia de que a festa é o ambiente em que o brega se reproduz enquanto uma prática cultural (COSTA, 2004, p. 5).

As referências do universo brega e suas reformulações estão ligadas à música do estilo brega dos anos 1960 e 1970, ou seja, a composições feitas a partir da categoria tradicional desse estilo musical, aos intérpretes de músicas românticas com letras melódicas que constituem o *cast* dos cantores identificados com o brega nacional, entre os quais destacamos: Evaldo Braga, Bartô Galeno, Lindomar Castilho, Carlos Alexandre, Tony Damito, Odair José, Dom & Ravel, José Ribeiro, Ronaldo Adriano, Reginaldo Rossi, Célio Roberto, entre outros.

Apesar de discriminados pelas elites do gosto, esses artistas fizeram sucesso junto ao grande público, atraindo milhares de pessoas em *shows* e, conseqüentemente, alcançaram grande vendagem de discos. O segredo para conquistar o público foi a combinação de vários ritmos e estilos musicais advindos do *rock*, do bolero, do samba ou mesmo da própria MPB. A temática abordava temas do cotidiano das pessoas, como desilusões amorosas, traições, injustiças e privações, em baladas românticas como *Tortura de amor*, *A cruz que carrego* e *Cadeira de rodas*, ou mesmo o impacto da inserção de novas tecnologias e a introdução de novos hábitos na vida dessas pessoas, como no caso da música *Pare de tomar a pílula*, de Odair José.

Em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, o cantor Odair José ("Ilustrada", 3 mar. 2006) foi interrogado se sua música fazia parte da MPB. Ele deu a seguinte declaração:

[...] a minha música faz parte da história da música brasileira. MPB, para mim, é música popular brasileira. Agora, existe a música popular de Ipanema, e dessa eu não faço parte. Tem pessoas que acham que só eles podem fazer parte da história, da maneira deles. Outro dia mesmo vi na televisão uma coisa absurda. Aquele cara que toca violão e é casado com uma americana, Carlos Lyra, dando uma entrevista dizendo "a gente não era como Francisco Alves e Ângela Maria, éramos rapazinhos de classe média alta que fazíamos músicas de bossa nova para tocar no nosso ambiente chique". Ah, deixa de ser babaca. Quem é de classe média alta e é chique não precisa falar essas coisas.

Reformulando a herança romântica dos anos 60 e 70, surgiu um grande cast de artistas do brega regional: Maurílio Costa, Luiz Guilherme, Frankito Lopes, Déo Moraes, Ditão, Francis Dalva, Miriam Cunha, Roberto Villar, Teddy Max, Fernando Belém, Wanderley Andrade, Geraldo Rossi, entre outros. Esses cantores da música paraense introduziram um ritmo mais dançante nas músicas identificadas com o estilo brega e, nessa nova roupagem, priorizaram canções com letras curtas, introduziram uma linguagem nova; a letra pareceu ter ficado em segundo plano, prevalecendo o gingado da dança e o embalo da coreografia que permite enroscar os corpos. Ao contrário do brega dançante, as músicas que evocam o estilo tradicional continuaram a ser compostas em um ritmo lento, com uma melodia aparentemente densa, unida a uma linguagem mais contundente, abordando temas como lamento, perda da amada, brigas e separações.

Assim, a década de 1980 foi marcada pela popularização da musicalidade bregueira por meio de uma nova geração de adeptos e intérpretes que contagiava os salões com um ritmo mais dançante, acelerado, permitindo até a realização de concursos de danças.

Porém, tanto em Belém como nas principais cidades do estado do Pará, durante um longo período (décadas de 1980 e 1990), esses artistas foram praticamente ignorados pelas rádios e por toda a grande mídia. Como opção, restou-lhes fazer circular sua música em espaços estritamente lúdicos, onde eram contratados para a realização de *shows* e bailes nas grandes casas noturnas que promoviam os bregões (antigas gafieiras). Eles contavam ainda com as estruturas das aparelhagens, as quais, como veremos, ao longo de sua trajetória, se caracterizaram como um importante veículo de divulgação das músicas e promoção dos artistas. A realização das festas populares também foi muito importante nesse momento; as pessoas dançavam ao som de músicos locais que tocavam suas composições nos ritmos atuais, além dos ritmos tradicionais do bolero, do merengue e do próprio carimbó.

Gradualmente, o ambiente construído nesses espaços de troca entre músicos e de adaptações de diversos ritmos *pop* ao gosto popular geraram condições para a unificação das bandas em um estilo que passou a ser conhecido

como “brega”, em que a palavra — antes pejorativa — foi assumida como uma afirmação bem-humorada de um gosto marginal.

Utilizando-se da conotação bem-humorada com a qual foi se propagando o termo *brega*, os promotores de *shows* e proprietários de casas noturnas começaram a promover eventos e a realizar comemorações em locais de aglomeração com o objetivo principal de atrair o maior número possível de pessoas. Esse movimento festivo passou a receber nomes para atrair o grande público, como, por exemplo, “Noite Amigos do Brega”. Nesses eventos era comum a realização de concursos de dança para estimular e identificar o casal que melhor desempenhava a performance da dança em seu estilo.

3.2. A sociabilidade bregueira

Como todo objeto tem seu significado, a música brega se reproduz a partir das referências e significações locais, desde o ambiente de trabalho, o espaço familiar, as feiras de bairros, vendedores ambulantes e lojas especializadas no estilo, incluindo as emissoras de rádios comerciais, as rádios de poste,⁴⁵ comunitárias e *on-line*.

Quanto à realização das festas públicas, em Belém há um cronograma cívico, religioso, político, entre outros, que aglutina a população em praças, praias, alguns bares, boates e clubes. Os *shows* são pautados pelo repertório da música brega, com artistas, DJs e bandas de brega, tecnobrega, de que falaremos no próximo capítulo. Esses eventos tornam-se mais intensos em época de férias, sobretudo no mês de julho, quando se vivencia o verão paraense e os

⁴⁵ Esse tipo de rádio é composto por equipamentos de aparelho de som que são montados em uma pequena cabine, geralmente nas proximidades da feira ou em um centro comercial do bairro. São instalados alto-falantes ou caixas acústicas em postes da rede elétrica, em pontos estratégicos que reproduzem o som na rua. A programação segue o padrão das emissoras oficiais, com vinhetas publicitárias, informações gerais e muita música.

shows e os eventos de brega se proliferam por toda parte na cidade de Belém, no interior e, sobretudo, nas praias e ilhas.

O comércio da região e as emissoras de rádio e televisão são protagonistas de intensas campanhas, convocando a população a prestigiar seus eventos.

[...] essas festas recebem nomes, de modo a se trabalhar o *marketing* para atrair o público. [...] São promoções que, pelo visto, têm público e dão certo, pois os locais em que se realizam ficam sempre lotados. Um ar descontraído e divertido é a marca dessas festas. Quase sempre há concursos de dança e o salão fica completamente tomado pelas pessoas que procuram exibir a melhor performance. [...]. Dança-se horas seguidas; o suor toma conta do corpo. Se o salão está cheio, procura-se um espaço pelas laterais ou até mesmo do lado de fora do local em que a festa se realiza para dançar (SILVA, 1992, p. 51).

Logo, o divertimento nos bairros populares conta com muita bebida, bate-papo e dança, complementando o ritual de lazer da comunidade local e dos demais visitantes, descontraindo e alegrando os frequentadores, sobretudo nas casas noturnas e bares.

Em geral, os cantores de brega são oriundos de famílias pobres ou remediadas, caracterizam-se pelo empenho e desejo de tornarem-se conhecidos por intermédio da arte musical, sonho esse que para alguns tem uma história de muita luta e sacrifício. Além de perambular por concursos, festivais de calouros, apresentações, eventos muitas vezes não remunerados, há o próprio engajamento em grupos do gênero em animações de festas.

Vale dizer que o universo musical bregueiro está interligado entre cantor e apreciadores; no entanto, o cantor, no início de carreira ou já profissionalmente qualificado, sabe que qualquer investimento que for realizado para a modalidade brega tem um público cativo. Isto não significa sucesso garantido, porém, a certeza da conquista do respeito e legitimidade da plateia. Vejamos o exemplo do

cantor Ditão, em entrevista a José Maria da Silva (1992, p. 57), para sua dissertação de mestrado:

O brega foi uma coincidência. Eu andava tocando música regional, mas outro estilo; um estilo mais balada, mais baião, meio carimbolado [...]. O brega sempre esteve em evidência no Pará. Só que teve uma época, de 1986 em diante, o brega ficou mais reconhecido, mais comercial. Aí o pessoal começou a gostar mais do brega. [...] “Brega”, o cara dizia, “é uma coisa muito pobre!” Aí ninguém gostava de assumir [...]. Depois começou a assumir; aí ele entrou na alta sociedade mesmo. Ele teve uma roupagem nova e eu comecei a participar do brega, eu também entrei no clima de fazer uma nova roupagem. Como eu componho, eu disse: “Porra!, tá bonito agora!” [...] Só o pessoal da baixada, aquele pessoal do cabaré era que gostava. E depois quando teve aquela nova roupagem o brega ficou mais eletrizado, mais bonito [...] aí foi quando eu comecei a participar.

O que podemos perceber no depoimento do cantor Ditão é que ele segue a lógica do mercado e as transformações sociais, ou seja, o produto musical é feito para agradar e atender ao público, interagindo com o gosto popular e não satisfazendo apenas o ego do artista. Contudo, seu depoimento refaz uma trajetória histórica do brega. Sua linhagem de pertencimento refaz e identifica sua vocação artística, associando-a ao perfil de qualquer artista com projeção nacional. Por isso, há todo um empenho para um maior reconhecimento de sua função de artista.

Enquanto aguarda legitimidade e sucesso, esse profissional vive, economicamente falando, de trabalhos paralelos, tais como: serviços gerais em escritórios, instituições públicas etc. O compositor e integrante da Banda Mega T, Marquinhos Pará, é um exemplo típico. Trabalha em uma loja no comércio central de Belém e, nos fins de semana, integra-se ao meio artístico, animando as noites paraenses nas baladas de tecnobrega. Em síntese, o aspirante à vida artística faz de tudo um pouco no meio musical.

Trilhar pelo caminho da música tem sido para muitos artistas em início de carreira uma identificação com os cantores já inseridos no mercado, de maneira que o processo de aproximação localiza-se no âmbito da cultura local. Entretanto, essa delimitação artística e geográfica — “onde”, “com quem” e “como chegar ao sucesso” — desperta o desejo de ser reconhecido e estar em pé de igualdade com os colegas da classe artística.

Visto que é prioritário ser aceito pelo público e, conseqüentemente, pelo mercado, no primeiro momento o artista objetiva registrar seu trabalho em um CD, distribuir e aguardar o reconhecimento público. Para isso, o rádio é o primeiro caminho a seguir, preferencialmente visitar os programas segmentados ao gênero musical. Depois, agendar *shows* e apresentações em casas noturnas. O sonho de tornar-se artista é maior do que a concretização de uma vida mais estabilizada e efetiva-se na medida em que o público vai adentrando o universo das canções do repertório do artista.

A imagem do artista está configurada em meio à construção de outras imagens e conceitos que ele apresenta ao público. O estereótipo de cantor bregueiro tradicional cedeu lugar a uma nova roupagem idealizada pelo mercado às exigências contemporâneas. As letras e a vestimenta ainda sugerem o romantismo do brega antigo, porém os adereços e os equipamentos tecnológicos identificam o artista ao público altamente exigente.

Na música brega não há um culto ao cantor, tal qual acontece em nível nacional, apesar de grande parte dos cantores trabalharem sua imagem. Isso se explica por duas razões; porque o sucesso da música brega se efetiva muito mais pelo reconhecimento coletivo e porque o conjunto de ídolos é concentrado naqueles que fazem sucesso no país como um todo e que são, na maioria das vezes, produzidos pela mídia (SILVA, 1992, p. 65).

Contudo, a música brega pode ser reconhecida por meio do convívio social, estando presente numa dialética imaginativa, contemporânea. Além disso, há uma unificação no processo sociocultural, entre universo cultural e sociedade.

São experiências de um mundo real e imaginário que se concretizam nas letras das canções, na própria levada musical.

As composições da música brega são, em sua maioria, verdadeiras compilações de casos amorosos da vida real que as transformam em uma obra poética musical. São sentimentos ora alegres, ora tristes, transformados em poesia. Porém, esse sentimento que aproxima artista e público sempre esteve sintonizado no universo artístico musical, isto é, independentemente de ser ou não brega. No entanto, é comum entre os artistas a definição de que brega é música para dor de cotovelo, é um bolero mais dançante que fala do homem ou da mulher que está sofrendo pelo amor perdido.

Porém, não é o romantismo exagerado que caracteriza o brega paraense, ou seja, sua especificidade não está na letra de cada música. Sua característica está na fusão dos ritmos locais e caribenhos, incluindo a maneira de dançar, de comportar-se e os locais frequentados pelo público. Visto que uma música que retrata relações amorosas de nosso dia a dia pode ser executada por qualquer estilo ou gênero musical. É a história de muitos casais que trocam de parceiros e parceiras, como bem define a canção a seguir.

Geografia

Marcos Simões

Olha nos meus olhos
E vê ainda o quanto eu gosto de você
Minha paixão, meu bem querer, minha vida
A bijuteria com meu nome que você usava
Eu encontrei jogada sobre a mesa
E todo esse amor
Foi só o que restou
Como um bom perfume acabou
Mas sei que ainda tem saudade
Volta amor
Nossa felicidade só depende de você

Um passado mal vivido, nós podemos esquecer
Abre a parte do teu coração

E vem, vem me ver
Dois amantes com a sina
De morrer apaixonados
Sem saber quem está certo ou errado
A paixão só é completa
Quando o amor se junta ao pecado
Ainda guardo na carteira
A sua fotografia,
Um lenço sujo de batom eu beijo todo dia
Se você é o mapa do amor, eu sou a geografia ⁴⁶

Essas narrativas das histórias de amores, verdadeiros ou não, simbolizam algo concreto, já experimentado, que a canção propicia retornar aos bons momentos de convivência que marcaram uma vida a dois. O lamento junta-se ao prazer, à própria vida conjugal que é revisitada pela emoção que, na maioria das vezes, nem o tempo conseguirá apagar. Por isso, a música torna-se “companheira”, assume um papel mediador e possibilita o desabafo, a exposição das mágoas, a externalização da revolta por ter sido traído ou ter perdido o grande amor. Depois, acalenta com afirmações de que nem tudo está perdido, pois um novo amor aguarda.

A sociabilidade dessas categorias está ligada a uma vivência que divide o lazer, o espaço de moradia e a prática social. O trajeto entre a residência e o local de trabalho, muitas vezes, leva esse indivíduo a usufruir uma cultura de entretenimento entre famílias, vizinhos e companheiros de trabalho, sendo, portanto, a música mediadora e articuladora da dinâmica sociocultural. A musicalidade brega tem outros significados. Para alguns, é sua história de vida narrada na música, enquanto para outros significa pertencer e “curtir” o estilo brega. Em suma, tem-se dois momentos (objetos) de identificação da música brega: o primeiro relaciona-se à ludicidade da dança e o segundo refere-se ao

⁴⁶ Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/orlando-pereira-orquestra-e-banda/geografia.html>>. Acesso em 13 jun. 2009.

espírito coletivo e individual de poder desfrutar da canção por meio de equipamentos eletrônicos ou de outros tipos.

Quando as classes sociais (médias e populares) assumiram essa identificação de ter o brega como cultura local, houve um “rompimento” das barreiras antes demarcadas, ou seja, o brega deixou de ser referência de zonas de prostituição, boates e cabarés. Com uma levada mais dançante, a classe média local passou a integrar-se com mais naturalidade. Vale lembrar que esse público tem uma fidelidade com esse estilo de música há muito tempo, pois suas histórias amorosas também são relatadas nessas canções.

De acordo com José Maria da Silva (1992, p.78), o público brega pode ser dividido em três segmentos:

1. **O público cativo** — formado em sua maioria pelas classes pobres, ou de sua origem, para as quais a música brega faz parte de seu universo sociocultural. Trata-se de um público que não só vai às festas para dançar sob o ritmo da música, mas adquire discos desse estilo e ouve programas com predomínio deste, com a finalidade de “curtir”, atualizar-se em relação aos sucessos recém-lançados etc. A música, aqui, faz parte de uma apreensão total do universo estético do indivíduo;
2. **O público opcional** — aquele que ouve e dança a música brega por opção, sem, no entanto, adquirir discos como o descrito anteriormente. Aqui, incluem-se pessoas de formação universitária que foram, de algum modo, educados ouvindo esse tipo de música.
3. **O público momentâneo** — formado por pessoas de classe média, formação universitária, que vão às festas para dançar, mas não têm o brega como consumo cultural. É o público de MPB que frequenta boates de classe média, onde esse estilo de música faz parte do repertório da festa.

Em ritmos e tons bem **Paraenses**

Banda Calypso e Super Pop se apresentam em Belém em show que reúne os ícones da música regional no Cidade Folia

ANNE RIBEIRO



A dupla Joelma e Chimbina vai lançar o álbum acústico da banda Calypso no show



Super Pop vai eletrizar o público do Cidade Folia em festa da música paraense

em Belém, em 1999, pelo casal Joelma (vocal e coreografias) e Chimbina (guitarra). A música latina do Caribe, difundida por essa banda ganhou fama nacional e internacionalmente, e desfruta hoje de grande sucesso fazendo turnês pelo exterior, como Estados Unidos e países da Europa.

A banda paraense tornou conhecida no Brasil o ritmo calypso, original do sul do Caribe, e adaptado a ritmos regionais no Pará. Em várias canções, há uma variada mistura de estilos em uma mesma faixa, refletindo as várias influências musicais da banda, tendo na guitarra o seu estilo mais forte. O Calypso atualmente está entre as maiores bandas do Brasil e conta com uma mega-estrutura de luz, sons e efeitos em

Calypso na Amazônia". "Banda Calypso pelo Brasil" e "Banda Calypso em Goiânia", gravado ano passado. As vendas já chegam a quase quatro milhões de álbuns, entre CDs e DVDs vendidos em todo o país.

Atualmente a banda Calypso lança seu novo CD acústico, que já sai com uma tiragem de mais de cem mil cópias vendidas. A nova aposta do guitarrista e da vocalista é o álbum "Acústico", que acaba de ser lançado pela Som Livre. O CD traz 15 faixas, incluindo as inéditas "Eu Sonhei", "Gritar de Amor", "Lembro de Você", "Máquina do Tempo", "Paixão Machucada" e "Viagem Louca". Entre os sucessos, aparecem "Anjo" e "Estrela Dourada".

A reportagem destaca o encontro dos ritmos brega calypso e o tecnobrega, como principal atração do carnaval fora de época, denominado "Cidade Folia".⁴⁷

O empreendimento comercial do brega não se limita apenas à produção de discos e à realização de *shows*, estende-se a um circuito cultural que abrange lojas de discos, emissoras de rádio e televisão, casas noturnas, vendedores ambulantes etc. Há um grande investimento na música brega por se tratar de um produto de boa aceitação.

Como vimos, historicamente, as emissoras de rádio em amplitude modulada (AM) foram pioneiras na difusão da musicalidade brega, sobretudo as emissoras interioranas, que, ao aproximar-se do gosto popular, garantiram audiência cativa. Diante do sucesso e das transformações ocorridas devido ao avanço da tecnologia e à adesão de um público jovem, as emissoras de frequência modulada (FM) passaram a incluir em seus programas músicas de repertório brega, a ponto de reservar um espaço exclusivo para a programação bregueira.

⁴⁷ Jornal Livre, Caderno Cultura, Belém, 3 a 9 out. 2008.

Para se chegar a esse estágio, a música brega (como um novo produto) teve de passar por um processo de transformação e adaptação, no qual a linguagem publicitária foi a articuladora entre a nova marca musical e o consumidor. Para tanto, é de suma importância a utilização dos meios de comunicação, especificamente a televisão, que, ao legitimar as culturas populares, cria uma identidade cultural de referência, representada por meio dos personagens. Por isso a publicidade estabelece padrões sociais e compartimentais que vão além do consumo, gerando mecanismos para legitimá-lo.

A letra da música a seguir é um reflexo dessa análise, por se tratar de um “brega contemporâneo”, do início dos anos 2000. Interpretada pela dupla sertaneja Bruno e Marrone, com a participação especial de Joelma, vocalista da Banda Calypso.

Por que choras

Bruno e Felipe

Por que chora assim?

Se quando foi embora nem pensou em mim

Você me disse adeus sorrindo e eu chorei

E disse que era pouco tudo que eu te dei

Por que chora assim?

No jogo do amor eu não fui desleal

Você jogou, trapaceou fazendo mal

E me deixando à beira de um abismo

Foi egoísmo seu

E agora chora (Refrão)

Pedindo pra voltar de qualquer jeito

Nem sabe que aqui dentro do meu peito

Existem marcas do seu abandono

Que tiram o sono...

E agora chora (Refrão)

Mas eu nem sei se chora de verdade
E diz que tá morrendo de saudade.

Amar assim melhor o fim
Do que ter o seu amor por piedade
E me deixando à beira de um abismo
Que egoísmo seu
E agora chora (Refrão) ⁴⁸

A letra dessa música nos faz perceber não apenas uma história de amor e desencanto, mas retrata toda uma cena teatral. Ao assistir sua interpretação, podemos observar com muita clareza os efeitos da arte cênica circense e da interpretação musical. No cenário da musicalidade bregueira paraense, são visíveis as roupas colantes usadas pelos artistas, os cabelos longos e as jaquetas de couro de alguns (ligeira identificação com os ídolos do *rock*), a maquiagem em excesso das bailarinas e cantoras, além do uso de botas extravagantes que vão até o joelho.

Podemos acrescentar também a exposição do corpo, tanto do homem quanto da mulher. Eles geralmente impõem uma postura de homem másculo, viril e conquistador. A mulher é aquela que sobe ao palco como a autêntica dama da noite, ou seja, esbanjando sorrisos e beijos. Geralmente vestidas com minissaia ou pequeno *short*, com muito brilho e cores fortes. Ao fazer a primeira interpretação musical, a artista dirige-se ao público, chamando de “galera”, saudando com gritos, palavras de otimismo misturadas a algum jargão romântico. Em seguida, a plateia responde com a mesma intensidade.

⁴⁸ Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/banda-calypto/porque-choras-assim.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2009.



Show de Gravação do DVD da Banda Tecno Show na Casa de Shows A Pororoca no dia 26/março/2005 em Belém - Pará .⁴⁹

Em síntese, a etiqueta e a moda bregueira fazem um arranjo inspirado na moda das modelos e nos gostos propagados pela elite, mas com tons exagerados, referências populares e exposição estratégica do corpo. Quanto à vestimenta dos frequentadores (bregueira e bregueiro), observamos que as roupas femininas abusam de decotes, fendas, barrigas e ombros à mostra, deixando ver as marcas do bronzado. No caso dos homens, ficam à mostra os braços, usam camisas regatas e as roupas são bem justas para marcar as formas do corpo. Todos usam e abusam de adornos dos mais diversos tipos: as mulheres enfeitam-se com pulseiras e colares de todos os tamanhos e modelos, os homens usam óculos escuros, lenços na cabeça e brincos. Já os *piercings* são utilizados por pessoas de ambos os sexos.

Na opinião de Wanderley Andrade, o segredo do sucesso musical está associado ao perfil do artista, que deve ser bonito. “Porém, tem de colocar mais brilho e contratar um *designer*, colocar aquelas coisas, tudo bonitinho, você tem que colocar sua parada aqui”. Ele complementa revelando seu fascínio pelo

⁴⁹ Disponível em <http://www.fotolog.com.br/tecnoshow/9855172> Acesso em 13 jun. 2009.

brilho das cores e explica que pinta seus cabelos com as principais cores do arco-íris.

Eu sou louco por cor. Você percebe aqui que eu tenho todas as cores. Cores explicam tudo. Elas já estão falando alguma coisa do seu visual. Agora, você vem todo bacana [...]. Verde, verde limão, entre outras cores. E a cor! Não sei se você sabe que o arco-íris [...]. Você sabe quantas cores tem o arco-íris? Sete cores. E você sabe o que significa na Bíblia o arco-íris, aquela aliança? O arco-íris tem cores e você pode ver que são cores bonitas, cores vivas. Exatamente a aliança com Deus (Wanderley Andrade, entrevista, 2005).



Wanderley Andrade cantando com o público⁵⁰

Diante da preocupação do artista em produzir seu visual, sua marca e consolidar seu produto musical, entendemos que, no consumo e a trajetória do produto começa na compreensão do modo de sua produção e se completa na sensibilização de seu modo de consumo, da multiplicidade, serialidade e indistinção de produzir a particularidade, singularidade e peculiaridade de seu

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?uid=17851590982878093493>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

consumidor. Do pragmatismo da produção à alegre ilusão de sua posse, o objeto cumpre seu percurso em domínios distintos. Mas a trajetória da produção se completa e continua como produção de valores de uso. O objeto não se esgota como produto fora do domínio do consumo e o sentido e a significação não contecem o vazio.

A integração à sociedade moderna está associada ao usufruto de bens de consumo. Isso pode ser verificado com os fãs do brega que procuram adquirir produtos relacionados a esse estilo a fim de aproximarem de seus ídolos. A aquisição do vestuário tem sido feita, em grande parte, por intermédio da figura do vendedor ambulante (camelô), que dispõe de produtos mais acessíveis, apesar de a qualidade ser contestável. Em suma, os produtos da economia informal são uma alternativa às camadas populares devido ao preço e ao acesso. Entretanto, aqueles que dispõem de um poder aquisitivo maior e disputam cada vez mais um *status* social, via de regra, compram produtos mais caros e de marcas famosas, influenciam as classes populares a também adquirir tais produtos e, por consequência, ter destaque na sociedade. Contudo, o universo real é outro: restam aos menos favorecidos contemplar esses objetos em vitrines, imagens televisivas e capas de revistas e, assim, tornar-se um autêntico cliente do consumo imaginário.

Diante disso, observamos que as classes populares compõem um imaginário social repleto de valores, crenças e atitudes que se concretizam nas experiências e relações coletivas.

Para suprir o desejo de roupas e adornos típicos da cultura de consumo (como, por exemplo, roupas de marcas caras) e sem recursos financeiros para adquiri-los nos *shoppings*, os bregueiros recorrem às imitações mais baratas, disponíveis nas lojas de varejo (os varejões), situadas nas regiões centrais da cidade e nas barracas do comércio informal. As variedades de produtos e peças disponíveis nesse comércio popular são quase infinitas; há produtos para todos os gostos a preços módicos, ou seja, o indivíduo encontra-se em um autêntico *shopping* a céu aberto. Os consumidores fazem combinações de todo tipo, com o intuito de “construir seu próprio figurino”, e tentam adequar-se o melhor possível

para reproduzir os modelos estéticos que absorvem da propaganda e dos meios de comunicação de massa.

Nas apresentações públicas das bandas, o figurino também é um adereço vital para contextualizar as performances de cantores e dançarinos. O *design* das roupas é ainda mais ousado, utilizando de cores de destaque e de formas bastante singulares. Em geral, esses figurinos são inspirados em estrelas da música *pop* internacional.



Banda Calypso (à esquerda) e banda Tempero do Calypso (à direita). Em meio ao show existe o quadro de músicas românticas, seu final concretiza-se com os bailarinos erguendo a cantora sobre os braços.⁵¹

Durante o *show*, não há intervalo, porém os integrantes precisam trocar o figurino. Para que tudo ocorra sem interrupção, é preciso que os músicos continuem tocando durante uma performance individual, enquanto os outros membros correm para o camarim para vestir-se de acordo com as encenações que irão interpretar. Para entreter a plateia, as bandas tocam uma música que costuma ser comandada pelo guitarrista, que arranca delírios do público com seus efeitos sonoros e “malabarísticos”. Finalmente surge a vocalista e, em geral, sua

⁵¹ Disponível em: <http://images.google.com.br/>

roupa desprende-se de seu corpo, deixando-a em trajes sumários, para surpresa da plateia.

Para muitos (e também para o paraense), o cenário acima descrito é uma das revelações do universo brega. Nesse sentido, os *shows* das bandas de brega paraense parecem também um programa de auditório, no qual seus artistas almejam prestígio, sucesso e reconhecimento nas mídias nacional e internacional.

As produções populares vivem um conflito entre negar e afirmar aquilo que gostariam de ver e apreciar. Procuram travestir-se de modernidade na busca de sua legitimação; mas, ao fazê-lo, acabam reafirmando o gosto popular (MIRA, 1995).

Como em outros estilos e gêneros da música popular massiva, na música bregueira há uma intensidade de barulho, palavreados rápidos e repetitivos, assim como muito sentimentalismo. Isso nos faz lembrar o teatro de comédia, no qual as pessoas intervêm com suas gargalhadas e gritos. Na musicalidade bregueira, existe uma “reciprocidade” por parte dos apreciadores (pessoas que “curtem” a apresentação sem necessariamente dançar) e dos “dançantes” (pessoas eufóricas pela música contagiante e pela altura do som que rebolam, fazem gestos, imitam o artista do palco e entoam coro junto ao restante da plateia).

Vale dizer que a música popular de massa — brega ou não — tem um público que exige uma interpretação por meio das representações. No caso da música brega no Pará, as representações são feitas na coreografia e na dança, tanto do vocalista quanto dos casais de bailarinos e, se o artista popular não seguir isso, corre sério risco de encurtar sua carreira.

Uma obra popular ganha existência no instante em que uma interpretação é aceita pelo público, que a acolhe e a faz circular. Sem alcançar “popularidade”, rejeitada pelo público, como algo que não lhe convém, ela simplesmente não existe (BOLLÈME apud MIRA, 1995, p.205).

3.3. O brega *calypso* na Amazônia paraense

O *calypso* surgido na Amazônia está inserido na trajetória do brega paraense, citado anteriormente, e trata-se de um estilo musical que compreende o universo bregueiro. Portanto, difere em letra e melodia de suas raízes da Ilha de Trinidad e Tobago que continha forte contestação social e política; esse gênero musical é a marca do autêntico carnaval popular vivenciado naquele país. Sua presença no estado do Pará está vinculada ao intercâmbio dos paraenses com os habitantes das duas Guianas, sobretudo da Guiana Francesa. Nesse sentido, a palavra *calypso* é familiar aos paraenses há pelo menos duas décadas.

No entender do produto musical Manoel Cordeiro, foi a partir da década de 1980 que o ritmo passou a ser produzido e melhor difundido. E acrescenta:

No Pará, comecei a experimentar fusões com *calypso* a partir dos anos 1980 [...]. O músico paraense (da Amazônia) tem uma vocação incrível para fazer fusões, e pela nossa proximidade com o Caribe, berço de muitos ritmos mundiais, como *reggae* (Jamaica), *salsa* (Cuba), *merengue* (República Dominicana), *zouk* (Martinica, Guadalupe, Cayenna), somos munidos de muitas informações, que, processadas, apresentam-se de uma nova maneira. Me parece uma “fórmula” universal. Muito mais que no aspecto musical, acho que contribuí mesmo, junto aos artistas, para o entendimento entre o que podia ser chamado de brega e o que era o *calypso*. Em primeiro lugar, brega não é um estilo musical e, em segundo, o que estávamos tocando era *calypso*, pela levada da bateria e das guitarras. E, em terceiro, a mídia é predominantemente estética e por questões estéticas *calypso* soaria diferente de brega junto ao restante do Brasil. E aí poderia se dar a explosão, como *calypso*. Acho que estava certo (CORDEIRO, 2006).

Em síntese, esse movimento musical é identificado por uma mistura de gêneros musicais, estilos e ritmos diferentes. Inicialmente, a partir do ano 2000, seus defensores propuseram substituir o termo *brega* pela denominação *calypso*

ou *amazon music*. Isto porque os termos foram considerados mais “vendáveis” e também porque o paraense da classe média, apesar de gostar do estilo musical, não tem simpatia pela palavra *brega* por associá-la a algo *kitsch*, exagerado e cafona — fato este que corrobora para que, nacionalmente, o nome *brega* ainda tenha uma conotação pejorativa.

Diante do sucesso da Banda Calypso, seus divulgadores acharam por bem substituir definitivamente o termo *brega* pela denominação *calypso*. O principal integrante da banda, Chimbinha, ao ser indagado sobre suas restrições quanto à palavra, faz a seguinte declaração:

[...] não creio que só eu [Chimbinha] tenha restrições a essa palavra. Acho que o mundo inteiro tem. Quem quer ser brega? Gostar de brega? Ser representante de brega? Sem falar que é difícil um artista emplacar nacionalmente segurando essa bandeira. Aliás, brega não é, e nem nunca foi, um ritmo, foi uma palavra associada ao ritmo *calypso* nos anos 1960 porque as pessoas antigamente iam aos cabarés, os quais também eram chamados de “bregas”, ouvir a música *calypso*. Então, deram esse nome ao ritmo que tocamos. Mas o termo “brega” é e sempre foi empregado erroneamente⁵².

Para Wanderley Andrade, é motivo de privilégio poder contar com a interferência rítmica do *calypso*.

A verdade é que nós, quando pegamos essa pegada [referindo-se à música *calypso*] lá no Pará, colocamos simplesmente uma guitarra. Mais para frente um pedal mais acelerado e aproveitamos. Foi isso que aconteceu. Nós não criamos absolutamente nada (Wanderley Andrade, entrevista, 2005).

É importante ressaltar que, originalmente, a palavra *calipso* (escrita com “i”) designava um gênero musical de origem popular, em que a crítica e o improviso eram vivenciados por populares de Trinidad e Tobago.

⁵² Chimbinha. Disponível em: <<http://www.orm.com.br/magazine>>. Acesso: 20 set. 2008.

No estado do Pará, a palavra *calypso* (grafada com “y”) significa um ritmo dançante na linguagem musical bregueira, recriado no Pará a partir de vários ritmos caribenhos. Em outras regiões do Brasil, a palavra *calypso* está associada à banda que se tornou o maior fenômeno da música brasileira em meados dos anos 2000, realizando centenas de *shows* em todo o país e no exterior. Diante do grande sucesso da Banda Calypso — e também de outras bandas seguidoras desse estilo — o termo *calypso* tornou-se referência e sinônimo de uma nova denominação do ritmo brega.

Vale ressaltar que, antes de a Banda Calypso tornar-se conhecida fazendo sucesso nacionalmente, outros artistas já difundiam o estilo musical denominado de *calypso*. No final da década de 1990, alguns artistas paraenses, entre os quais Wanderley Andrade, passaram a residir em Salvador. À época, Wanderley firmou contrato com alguns trios elétricos para animar o carnaval e as micaretas em algumas cidades da Bahia. Diante do sucesso entre os turistas e o público baiano, ele passou a ser identificado pela mídia e por seus apreciadores como o mais novo astro do *calypso*.

De acordo com o artista, “quem começou esse estilo lá (referindo-se ao *calypso* no Pará), nessa levada mais para frente, mais acentuada, foi Roberto Villar” (Wanderley Andrade, entrevista, 2005).

3.3.1. Alguns artistas e bandas do brega *calypso* paraense

Roberto Villar é cantor e compositor considerado um dos precursores do estilo. Devido a suas inovações e afinidades com os ritmos caribenhos, foi proclamado “rei do *calypso* paraense” — título esse que ele carrega como uma espécie de logomarca em suas produções e capas de discos.

Wanderley Andrade nasceu em São Miguel do Jari, distrito do município de Almeirim, interior do Pará. Iniciou sua carreira artística aos 14 anos como calouro, interpretando um samba de breque de autoria de Moreira da Silva, *Na subida do*

morro. Posteriormente, suas apresentações passaram a ser frequentes nas matinês dos clubes da cidade.

Diante de sua popularidade foi convidado a interpretar músicas americanas. Logo inspirou-se nos Beatles e Elvis Presley, foi *crooner* de bandas e ganhou concursos em festivais da região. Sua relação com a música estrangeira tem forte vínculo com sua formação evangélica e também sua convivência em uma colônia norte-americana que funcionava no projeto Jari.⁵³

Foi criado pelos avós, também de formação evangélica, que residiam nessa colônia. Sua experiência com os norte-americanos o fez viajar para os Estados Unidos, onde permaneceu por cerca de seis meses. De volta ao Brasil, retomou sua carreira cantando em bares, casas noturnas e hotéis. Seu repertório, desde então, tem atraído o público em geral, principalmente os turistas. Pensando em agradar os visitantes, ele passou a interpretar músicas em inglês, espanhol, francês e italiano.

Em 1998, ganhou da Associação dos Radialistas do Pará o Oscar do Brega. A seguir citamos um trecho de seu maior *hit*: *O melô do ladrão*.

Eu quero logo ser julgado
e em seguida condenado
a ficar preso no seu coração
pois a minha felicidade
é ficar atrás das grades
sem direito e sem perdão.
E no teu corpo de donzela
que vai ser a minha cela
eu jamais irei pedir perdão.
Não quero a chave da cadeia

⁵³ Em 1967, Daniel K. Ludwig, milionário também norte-americano, criou o Projeto Jarí, ocupando uma área de 1.734. 606, 01 hectares. Essa companhia tinha como objetivo montar uma empresa para atuar em três frentes de atividades: silvicultura, agropecuária e indústria de celulose. As terras do Jarí pertenciam a um grupo de portugueses, que exportavam madeira e outros produtos da flora amazônica para a Europa.

do presídio do amor,
eu não quero a liberdade, então ⁵⁴

A partir do ano 2000, Wanderley tornou-se um dos mais respeitados músicos das regiões Norte e Nordeste. Considerado o mais importante representante do brega *pop calypso*, já definido anteriormente, apresentou-se em *shows* para uma plateia de 20 mil pessoas, em média. Seus *shows* e composições o tornaram um artista irreverente principalmente por misturar os ritmos regionais com ritmos caribenhos. Quanto ao seu visual ele define: “é uma crítica aos que me consideram brega”.

Em 2003, foi convidado pela produção da Rede Globo para apresentar um concurso da moda brega *fashion* paraense, marcando sua estréia no quadro “Brasil total”, coordenado pela apresentadora Regina Casé, e exibido no programa “Fantástico” da mesma emissora. Entre seus principais sucessos estão as músicas *Ladrão de coração* e *Detento apaixonado*.

Nos últimos anos ele tem realizado *shows* nos Estados Unidos, Japão e em alguns países da América Latina.



**Wanderley Andrade, no programa “Sabadaço”,
na TV Bandeirantes, em jan. 2006 ⁵⁵**

⁵⁴ Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/wanderley-andrade/melo-do-ladrao.html>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Profile.aspx?uid=17851590982878093493>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

Outra banda que inovou o brega antigo e se destacou na propagação do estilo brega *pop* ou simplesmente *calypso*, como ficou conhecido, foi a paraense Banda Sayonara. Por volta do ano 2002, essa banda assinou contrato com a empresa Armazéns Paraíba para a realização de *shows* em diversas cidades do sertão nordestino, especificamente nas cidades onde a loja tem suas filiais.

A Banda Sayonara completou, em 2009, 49 anos de existência. Ao longo de sua trajetória, tem incorporado em suas composições diversos ritmos e estilos musicais. Porém, seu estilo tem sido identificado por meio de um repertório que inclui canções românticas, sobretudo as músicas de bolero, passando pelos ritmos mais agitados como, por exemplo, o merengue, a cúmbia e a própria música regional, o carimbó paraense. Sua popularidade junto ao público tem sido conquistada nas regiões Norte e Nordeste, sobretudo nos estados do Pará, Amapá e Amazonas.



Banda Sayonara comemorando seus 49 anos de existência. Teatro Margarida Schivasappa. Belém – PA – 13 agosto 2009⁵⁶

⁵⁶ Fonte: <http://www.bandasayonara.com.br/portal/>

A trajetória da Banda Calypso é marcada pelo casal Joelma e Chimbinha. Joelma Mendes, nome artístico Joelma, iniciou sua carreira aos 19 anos cantando nos bares da cidade de Almeirim, sua cidade natal no Pará. Ficou conhecida depois de participar da Feira de Arte e Cultura daquela cidade. Cantou por seis anos na Banda Fazendo Arte, mas com o passar do tempo achou-se preparada para seguir carreira solo. Ao procurar um especialista para produzir seu primeiro CD, encontrou o cantor e produtor musical Kim Marques, considerado um dos responsáveis pelo surgimento do estilo *calypso* do Pará, e Chimbinha também produtor e guitarrista.

Chimbinha iniciou sua carreira aos 12 anos, influenciado pelas guitarradas dos mestres paraenses Vieira e Curica. Em meio às discussões sobre a viabilidade do CD solo, Joelma e Chimbinha tiveram a ideia de formar a Banda Calypso.

Em 1999, a banda lançou o primeiro CD. Nesse início de carreira, não houve interesse por parte dos divulgadores e empresários do ramo em investir no trabalho da nova banda. Depois de algumas tentativas sem muito êxito, conseguiram vender mais de 500 mil cópias de seu primeiro disco.

Entendendo que, em Belém, o sucesso e a aceitação de seu trabalho por parte do público estava com um bom desempenho, a dupla de artistas resolveu seguir para o Nordeste, mais precisamente para a cidade de Recife, onde firmou residência. Em seguida, começaram a produzir, gravar seus discos e divulgar os *shows* em todos os estados do Nordeste. Em pouco tempo, o retorno veio: sucesso conquistado com fama e reconhecimento regional.

Como a banda ainda não era conhecida em outras regiões do país, Joelma e Chimbinha deslocaram-se para São Paulo a fim de divulgar a banda nos meios de comunicação, especialmente na televisão e no rádio. De acordo com o *site* da dupla, a primeira emissora a recebê-los foi a TV Bandeirantes em 2002, no programa “Sabadaço”, apresentado por Gilberto Barros, também conhecido pelo nome de Leão.

A partir desse programa a banda tornou-se nacionalmente conhecida, atraindo a atenção dos produtores das principais redes de rádio e televisão do país, que passaram a exibir as imagens e as músicas da banda em rede nacional como um novo estilo musical, denominado de *calypso*. Em seguida, a banda foi convidada para participar do festejo junino em Recife, conhecido como São João da Capitá, que, na época, foi transmitido pela Rede Globo para todo o Brasil.

Em 2003, lançaram o quarto CD e a vendagem ultrapassara a marca de 600 mil exemplares. Nessa época, gravaram em São Paulo o primeiro DVD, na casa de *shows* Patativa,⁵⁷ para um público de aproximadamente 30 mil pessoas. A partir desses lançamentos, a banda projetou-se nacionalmente como fenômeno de grandes espectáculos e vendagens de discos e *shows*.

A Banda Calypso escolheu, em 2004, a cidade de Manaus para ser palco e cenário da filmagem e da gravação de seu novo CD/DVD, que tem como título *Calypso na Amazônia*. Em seguida, os integrantes do grupo saíram em turnê pelos Estados Unidos, Itália, Portugal e Suécia. Em território internacional, a banda percorreu as terras do Japão, Europa e Angola.

Em 2009, a música *Acelerou* invadiu as paradas de sucesso nacional e internacional. Seu prestígio e fascínio é de tal grau que despertou o interesse do cineasta norte-americano e diretor do filme *Cupid's arrow*, Dan Peterson, em incluir a composição na trilha sonora de seu novo filme. Para isso, solicitou uma versão em inglês que será interpretada por Joelma e produzida por Chimbinha.

Em suma, ao adequar o estilo brega às exigências da mídia e do público nacional, a Banda *Calypso* assumiu o termo *calypso* como música e ritmo paraense, ao mesmo tempo em que passou a rejeitar a terminologia *brega*, de acordo com a música a seguir, interpretada pela vocalista Joelma.

⁵⁷ Patativa é uma das casas noturnas mais antigas de São Paulo e funciona na região central do bairro de Santo Amaro. Sua característica é realizar *shows* com artistas populares das regiões Norte e Nordeste.

Dançando *calypso*

Carla Maués e Josiel Carvalho

Chega pra cá, meu bem
Que eu vou te ensinar
A nossa dança do
Estado do Pará
É o *calypso* que
Chegou para ficar
Nesse suingue você
Também vai entrar...

Mexa o pezinho
E vai soltando
Todo corpo de vez
Depois me abraça com carinho
E a gente pode
Fazer tudo outra vez...

Fique à vontade pra rodar
E pra girar no salão.
Que essa dança
Vai mexer com você
E com o seu coração.

Não para não, vem cá
Me dá a tua mão
Quero que sinta
Toda essa emoção
Cavalo manco, agora
Eu vou te ensinar
Isso e muito mais
Você só vai encontrar no Pará...⁵⁸

⁵⁸ Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/banda-calypso/dancando-calypso.html>>. Acesso em: 13 jun. 2009.



Joelma interagindo com os fãs durante o show em Salvador – Ba, 2008.⁵⁹



Ônibus que transporta os integrantes da Banda quando está em turnê. O caminhão transporta os instrumentos da banda.⁶⁰

Essa música é tocada em um ritmo frenético, compondo as intensidades que atuam nas variações rítmicas, em ordem crescente ou decrescente, que são decisivas para o resultado das pulsações. Ao mesmo tempo, vai auxiliando as durações na configuração do suingue, do balanço, da levada. O som exerce um

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/arquivos/2008/06/33561.jpg>> Acesso em: 20 jun. 2009

⁶⁰ Disponível em: <http://www.hploco.com/thiagoloco/images/P1092515.JPG> - Caminhão -. <http://aleosp.files.wordpress.com/2008/07/calypso1.jpg> - Ônibus -. Acesso em: 20 jun. 2009

poder mediador e estabelece uma comunicação entre o mundo material e o invisível, ou seja, o mundo mágico parece real por meio dos instrumentos musicais, que são fetichizados, tratados como talismãs. Nesse sentido, quem o produz, quem o toca, recebe o respeito do público; o músico é visto como um sábio, um astro, um ídolo.

Tal encantamento das pessoas pelas novidades instrumentais e, conseqüentemente, pelas versões musicais, está em sintonia com os defensores do brega que se utilizam da tecnologia, criando novas linguagens e terminologias como o *tecnobrega* e o *calypso*. Por conseguinte, a inter-relação entre vários ritmos musicais — com o auxílio dos novos equipamentos eletrônicos e o encanto pelo mundo virtual — fez surgir uma nova prática para “curtir” o brega — o *tecnobrega*.

CAPÍTULO 4

Produção cultural, trabalho e lazer ao ritmo do tecnobrega

No final da década de 1990, a variedade de ritmos musicais associada a novos equipamentos eletrônicos e ao mundo virtual contribuíram para que surgisse uma nova maneira de apresentar as manifestações musicais do estilo brega. Houve uma modernização das antigas aparelhagens e a instalação de estúdios de gravação em recintos domésticos, popularmente conhecidos como estúdios de “fundo de quintal”. Os produtores e DJs desses estúdios criaram uma forma híbrida de estilos musicais conhecidos pelos jovens — tais como *pop music*, *rock*, *dance music* e *techno music* — aglutinaram tudo isso e incorporaram ao ritmo do brega, tendo como base o sentimento da música brega tradicional, em que o universo das canções amorosas revelam-se, via de regra, por meio de códigos usuais e compreensíveis aos jovens e ao público em geral. Esse movimento denominou-se *tecnobrega*.

As aparelhagens surgiram em 1952, com a criação do denominado Esplêndido Rubi, considerado o aparelho mais antigo da cidade de Belém. Naquela época, a aparelhagem era composta, em média, de duas caixas de som ou alto-falantes, conhecidos por boca de ferro — uma mesa de controle com equipamentos à válvula. Em geral, a seleção das músicas e seu comando ficavam a cargo de um controlista, ou seja, de um profissional, de preferência um jovem, que atualmente é conhecido como DJ (*disc jockey*).

Raimundo Orlando Araújo Correia — o DJ Dinho da Aparelhagem Tupinambá — é uma referência entre as aparelhagens no Pará por ser considerada a mais famosa e a mais potente em qualidade de som e estrutura. O prestígio desse DJ é reconhecido em todo o país, tanto em programas de rádio e televisão quanto em matérias publicadas em revistas e jornais. Também é conhecido como “Fantástico Tupinambá, Treme Terra”, ou ainda pelo seu *slogan* mais recente: “Hiper Treme Terra Tupinambá, o Guerreiro da Amazônia”. Essas denominações confirmam sua autoridade em ter a maior estrutura de som e equipamentos modernos, isto é, os mais recentes do mercado.



Nestes caminhões, são transportados os modernos equipamentos da Aparelhagem Tupinambá.⁶¹

O DJ Dinho é considerado um astro pelos apreciadores do estado do Pará e do Brasil, mas também de outros países como a Holanda. Segundo ele, a dedicação e o apreço pelo ofício vêm desde a época de seu pai.

Meu pai, na verdade, começou a trabalhar com música tocando música mecânica, fazendo festas, e eu, criança, comecei a pegar o gosto pela coisa e andava com ele carregando discos, na época era o

⁶¹ Disponível em: www.hipertupinamba.com.br

vinil. Comecei a pegar jeito, gostava de instalar e ligar os equipamentos, colocar os discos para tocar as músicas. Assim comecei a ficar por dentro do mundo da música e nele estou até hoje (DJ Dinho, entrevista, 2005).

Em meio a esse panorama, a musicalidade tecnobrega surgiu em Belém como um meio de entretenimento e lazer dos jovens que já não participavam das vivências coletivas experimentadas por seus pais, quando estes viviam as tradições da cultura rural, antes de migrarem para os arredores da Grande Belém. Alheios ou negando-se a participar dos roteiros e eventos culturais promovidos pela classe média, poderíamos afirmar que esses jovens vivem numa transição cultural que, de certa forma, mantém as práticas culturais de seus pais por meio da reapropriação, de uma ressignificação no ambiente urbano que compreende as novas tecnologias e os mais modernos meios de comunicação e a mídia eletroeletrônica.

No entanto, os DJs de aparelhagens não originaram em meio à efervescência da tecnologia. Suas primeiras apresentações em público foram marcadas pela execução de músicas gravadas em disco de vinil nas vitrolas. Com o CD, o vinil foi substituído pela gravação digital e, progressivamente, os DJs foram se apoderando dos novos inventos tecnológicos: primeiro, trocaram o vinil pelo CD; depois, o CD pelo MD; em seguida, o MD pelo MP3; e tantos outros que foram (e são) utilizados a cada momento para produzir, mixar e garantir o sucesso pleno do tecnobrega.

O *tecnobrega* caracteriza-se como manifestação sociomusical que tem como matriz a cultura tradicional paraense e caribenha. Ao apropriar-se da linguagem eletrônica, formou-se um novo estilo que sintetiza as tonalidades e sonoridades caribenhas com as batucadas do carimbó. Nesse cenário, agregam-se ainda as cores vivas e os rituais do antigo brega (brega bolero) e a nova coreografia da dança tecnobrega. Os passos e os trejeitos dos casais que dançam tecnobrega revelam, com muita visibilidade, todo o desempenho do brega tradicional — uma espécie de “bolero acelerado” misturado com merengue — somando-se ao gingado e à sensualidade do carimbó. Em suma, podemos

dizer que é uma grande festa cabocla, uma grande tribo que substituiu os maracás e a fogueira pelo som digital e pelos efeitos especiais dos refletores.

Para que tudo isso aconteça, é vital o auxílio do computador — a “matéria-prima” não só do mundo tecnobregueiro, mas de muitos gêneros e estilos musicais. Os DJs de tecnobrega ignoram completamente o disco de vinil, porém, não desprezam sua contribuição inicial para o desenvolvimento das primeiras aparelhagens. Eles são tão encantados pelo mundo virtual e tecnológico quanto seu público, o que talvez explique o uso excessivo dos recursos que a mídia eletrônica oferece. A grande dificuldade é saber qual aparelhagem disponibiliza a mais sofisticada tecnologia em equipamentos, em luz e efeitos especiais, e em qualidade de som e imagem.

Para a cantora Lea Monteiro, o tecnobrega surgiu a partir da inserção da música eletrônica no repertório das aparelhagens.

Iniciou com um ritmo mais acelerado que o brega *calypso*. Para gerenciar o negócio, começaram a fazer versões de músicas internacionais, foi aí que surgiu o tecnobrega. Eles começaram a fazer umas batidas mais rápidas que as do *calypso*, e introduziram mais efeitos de teclado, efeitos sonoros, luzes e outros ritmos eletrizantes (Lea Monteiro, entrevista, 2005).

A cada dia, as aparelhagens foram se aprimorando, adquirindo equipamentos mais modernos e conquistando novos adeptos, sobretudo jovens e adolescentes pertencentes às camadas populares da cidade de Belém. Nesse sentido, as aparelhagens assumiram a função de mediadoras entre as festas populares (a festa de brega), a produção musical (a junção da *techno music* com o estilo brega) e o público.

Antes do apogeu das aparelhagens, é bom lembrar que os veículos de maior divulgação da música brega foram as emissoras de rádio. Com o passar do tempo, as rádios diminuíram a veiculação de músicas bregas, ficando a cargo das aparelhagens sua maior divulgação. Isso ocorreu a partir da reestruturação, do

aperfeiçoamento e da consolidação das apresentações por meio de eventos identificados pelo ritmo brega, no início da década de 1990, Também a partir da década de 1990, a indústria do disco — no que se refere a seu mercado formal — entrou em crise por causa do crescimento das novas tecnologias que se consolidariam nos primeiros anos do século XXI. Nesse começo de século, desenvolveram-se novas formas de relações entre produtor, artista e consumidor; tais transformações propuseram outra dinâmica ao mercado musical e os formatos tradicionais foram revistos devido à redução e ao encolhimento do próprio cast artístico. Diante disso, as grandes gravadoras — melhor dizendo, as distribuidoras de grande porte — deixaram de investir em novos talentos e praticamente ignoraram os artistas regionais. Outro fator que contribuiu para essa crise fonográfica foi (e ainda tem sido) o universo digital, já que qualquer pessoa pode baixar na internet muitas músicas que lhe interessarem.

O tecnobrega, portanto, nasceu em meio às novidades tecnológicas e fora do circuito comercial das grandes e pequenas gravadoras, assim como dos veículos de comunicação de massa. Alheio aos interesses da indústria fonográfica tradicional, esse movimento expandiu seu mercado e conquistou novos adeptos, trilhando da periferia para o centro como se fosse uma “pororoca cultural”.⁶² De maneira independente, conquistou a Grande Belém, alargou-se pelas ilhas e esparramou-se pelo estado e por toda a região. O estilo irreverente tornou o tecnobrega conhecido em todo o Brasil, ganhando fama na imprensa internacional, por exemplo: em reportagem publicada no jornal norte-americano *The New York Times*, em programa do canal CNN e no documentário “Good Copy Bad Copy”.⁶³

O reconhecimento e a expansão desse movimento estão vinculados à exposição na mídia e ao aprimoramento técnico e profissional, tanto na produção

⁶² *Pororoca* é um fenômeno natural caracterizado por grandes e violentas ondas que são formadas a partir do encontro das águas do mar com as águas do rio. No Brasil, a pororoca mais importante ocorre na Amazônia, quando as águas do rio Amazonas encontram-se com as águas do oceano Atlântico na foz deste rio. Ocorre um forte barulho e a força do fenômeno provoca a derrubada de árvores e alterações nas margens do rio. Durante o fenômeno, formam-se ondas que podem atingir até 3 metros de altura e velocidade de até 20 km/h.

⁶³ Ver, LEMOS e CASTRO (2008, p. 30).

de CDs quanto na realização de *shows* e eventos em recintos públicos, tais como praças e balneários.

Historicamente, o estilo tecnobrega é oriundo do brega tradicional; portanto, trata-se de um movimento musical paraense. Na década de 1990, artistas e músicos se inspiraram no brega antigo para criar um novo estilo musical: o *calypso*, com mais tempero dos ritmos caribenhos e com o tom da guitarra. Em meados da década de 2000, houve um marco da nova musicalidade bregueira e de seu mercado informal surgindo, com inovação e pujança, o *tecnobrega*. Depois, foi a vez do *cybertecnobrega* e do *brega melody*; essa mistura toda veio apimentada com o calor amazonense e, sobretudo, com as batidas da música eletrônica e as inferências da rede mundial de computadores.

Os produtores montaram estúdios e apropriaram-se das novas tecnologias com equipamentos computadorizados, a fim de baratear os custos e a produção de CDs e DVDs. Paulatinamente, formou-se um cenário artístico e musical em que esses agentes gerenciam trabalho, renda, bem como toda a produção da música popular paraense.

Esse mercado é movimentado principalmente por casas de festas (como são chamados no Pará as casas de *shows*), *shows*, vendas de CDs e DVDs nas ruas e, mais precisamente, por meio da atuação das aparelhagens que se encarregam da montagem de grandes estruturas sonoras configurando-se na grande festa de tecnobrega. Em geral, o mercado de tecnobrega funciona de acordo com o seguinte ciclo:

1. Os artistas gravam em estúdios – próprios ou de terceiros;
2. As melhores produções são levadas aos reprodutores de larga escala e camelôs;
3. Ambulantes vendem os CDs a preços compatíveis com a realidade local e os divulgam;
4. Os DJs tocam nas festas;
5. Os artistas são contratados para *shows*;
6. Nos *shows*, CDs e DVDs são gravados e vendidos;

7. As bandas, músicas e aparelhagens fazem sucesso e realimentam o ciclo (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 22).

A cadeia produtiva da produção musical, lazer e entretenimento em torno do tecnobrega em Belém assumiu uma posição de destaque, firmando-se como um meio de fonte de renda e de geração de trabalho, por meio de apresentações ao vivo, festas, gravações de CDs e DVDs, entre outros.

O movimento tecnobrega introduziu um modelo de mercado fonográfico e cultural que não se restringe à questão econômica, mas também aos fatores sociais da cultura local. Verificamos que os atores desse mercado vão desde artistas (compositores, cantores e cantoras, bailarinos, integrantes de bandas), DJs de aparelhagens e de estúdios (produtores e reprodutores musicais), vendedores ambulantes (camelôs), proprietários de casas de festas, festeiros, apresentadores e diretores de programas de rádio e TV, entre outros.

Nesse sentido, o mercado bregueiro funciona em um sistema de rede, em que cada profissional relaciona-se a partir da atividade que desenvolve. No campo da divulgação das músicas, as aparelhagens destacam-se como principal veículo. No entanto, as bandas tiveram uma trajetória mais independente, isto é, atuando no mercado do brega tradicional e no tecnobrega. Porém, com o avanço das aparelhagens, muitas bandas tornaram-se dependentes dos DJs para promover suas músicas; sua ligação com as aparelhagens facilita a contratação de *shows* e venda de CDs e DVDs na Grande Belém e no interior do estado. Outro meio que amplia o sistema de distribuição, divulgação e venda está a cargo do camelô, que executa em sua barraca a música que faz (ou que fará) sucesso.

Entretanto, os obstáculos socioeconômicos e culturais ainda não foram resolvidos. É possível perceber uma certa oposição por parte da classe média em relação ao estilo tecnobrega: por um lado, há setores dessa categoria que o desqualificam, alegando não ser um ritmo genuinamente paraense e, por outro, existem segmentos dessa mesma classe que reconhecem nesse estilo sua associação aos ritmos da musicalidade tradicional paraense. A entrada do tecnobrega nos meios de comunicação contribuiu para quebrar tais barreiras. Isso

só foi possível devido à exigência dos ouvintes e também à percepção dos apresentadores e dos produtores de programas de rádio e televisão de que não era mais possível ignorar a presença do fenômeno.

Compreendendo que os recursos tecnológicos foram primordiais para a criação do tecnobrega e que a música eletrônica adaptou o brega tradicional ao estilo da música contemporânea paraense, podemos dizer que a popularização do computador entre os artistas populares de Belém propiciou uma nova educação auditiva por meio da batida eletrônica misturada com a melodia da música brega. Ao mesmo tempo, suscitou a diversificação dos estúdios domésticos, revelando, sobretudo, a figura do DJ como profissional da música remixada que transforma ritmos novos e velhos em outro estilo, como, por exemplo o brega *melody*, uma versão com ritmo mais lento e o cybertecnobrega, versão mais acelerada do tecnobrega.

Todas essas invenções provocaram a volta dos velhos bregões, que hoje são conhecidos como “bailes da saudade”, em que se rememoram os antigos boleros, a cúmbia, o merengue, o carimbó, o estio Jovem Guarda, a *dance music* dos anos 1970 e 1980, incorporando sucessos do *rock*, como *Another brick in the wall*, de Pink Floyd, além do *rock* nacional dos anos 1980. Em outras palavras, revive-se um grande baile, o arquivo de recordações está presente não apenas na música e na dança, mas também na volta de um público que não mais frequentava bailes e festas dançantes.

Com as primeiras aparições das aparelhagens nos principais veículos de comunicação de Belém, as emissoras de rádio passaram a produzir programas destinados ao estilo musical, nos primeiros anos deste século. Em grande parte, esses programas eram espaços locados nessas emissoras pelos donos das aparelhagens, que objetivavam divulgar tanto sua empresa quanto o ritmo brega. Além disso, muitos investimentos tecnológicos foram feitos nas aparelhagens: da mudança dos adereços até a iluminação.

Os principais agentes do circuito tecnobrega foram identificados e classificados por Ronaldo Lemos e Oono Castro (2008, p. 38-39) na ordem seguir.

1. **Aparelhagens:** empresas familiares que possuem equipamentos de som e fazem a animação das festas bregas no Pará, inclusive as de tecnobrega. Em geral, possuem cabine de controle, torres de caixas de som, telões e diversos aparelhos de efeitos especiais (ascensão da cabine de som, iluminação etc.), DJs e funcionários dedicados a montagem e operação dos equipamentos.
2. **DJ:** principal funcionário da aparelhagem, é o artista que comanda as festas e apresenta inovações ao público do tecnobrega. O DJ de estúdio tem os equipamentos em casa e é a principal fonte de produção dos CDs e DVDs de tecnobrega.
3. **Artistas** (compositores, cantores e bandas): a maioria – 84% — é compositor, além de cantor. Lançam músicas no mercado e formam a banda quando tem uma canção “estourada” no mercado e são convidados a fazer *shows*.
4. **Estúdios:** locais destinados à produção independente de novos CDs. Estúdios domésticos são a principal fonte de produção do tecnobrega e substituíram parte do papel das gravadoras e dos selos.
5. **Reprodutor não autorizado ou distribuidor informal:** agente que reproduz os CDs e DVDs, concebidos nos estúdios caseiros de bandas ou DJs, e que os repassa aos vendedores de rua. 80% dos CDs nas bancas dos ambulantes são comprados desses agentes.
6. **Vendedores de rua:** principais responsáveis pela venda dos CDs e DVDs de tecnobrega. Alguns recebem unidades diretamente de artistas e fazem reprodução própria. A divulgação da música tecnobrega por meio deles é incentivada pela maioria dos artistas.
7. **Festeiro:** pessoa ou grupo responsável pela organização das festas das aparelhagens, é uma espécie de empresário e produtor. Contrata casas de festas, aparelhagens e/ou banda, divulga e administra a segurança, a bilheteria e o bar. Financia a compra de novos equipamentos para as aparelhagens.
8. **Casas de festas e balneários:** casas de festas são destinadas a *shows* durante a noite. Balneários são clubes campestres de

sindicatos e associações profissionais, onde aparelhagens fazem festas aos domingos, entre 10h e 22h.

9. **Programas de rádios e de TV:** alguns programas de rádio e TV são apresentados por DJs de tecnobrega, ajudando a divulgação. Tais programas surgiram por pressão do público, já que as rádios e TVs se recusavam a tocar o tecnobrega.

Por meio das transformações advindas das novas tecnologias e sua proliferação junto ao público popular, a música brega caracterizou-se como uma manifestação cultural popular massiva devido ao recente sucesso das aparelhagens que há tempo vem animando festas e *shows* em todo o estado

do Pará. Com o tecnobrega, muitas bandas começaram a fazer músicas que falavam das aparelhagens e dos sons automotivos como forma de divulgação da própria aparelhagem ou do DJ — por exemplo, Tupinambá, Super Pop, Rubi, Príncipe Negro, entre outros.

Brega do Príncipe Negro

Nelsinho Rodrigues

[...]

Amor, não precisa você vir me chamar,
Porque se eu quero curtir e dançar
Vou pra festa do Príncipe Negro.
Amor, a qualquer hora você pode ligar,
Contanto que seja pra me convidar
Pra ir à festa do som
Príncipe Negro.

Então vem,
Então vem, amor,
Que é no Príncipe Negro que eu vou.
Estou indo,

Estou indo, amor,
Que é no Príncipe Negro que eu vou. ⁶⁴

Em meio a esse processo, a mídia eletrônica (rádio e televisão) passou a divulgar com mais intensidade o trabalho das pessoas envolvidas nas aparelhagens e, conseqüentemente, a imagem desses artistas e DJs começou a se modificar, deixando de ser valorizada somente nos bairros periféricos e influenciando a participação de setores da classe média.

Um dos fatores que contribuíram para a popularização e o sucesso das aparelhagens e do ritmo brega está associado ao advento das novas tecnologias e aos nichos de mercado que floresceram no circuito bregueiro. Essas transformações se devem também a certo “rompimento” de preconceito, se é que se pode dizer que houve uma “superação” do preconceito existente em relação às aparelhagens e aos frequentadores do brega.

O tecnobrega inovou não apenas como estilo musical, mas também como nova forma de produção no mercado fonográfico de baixo custo e fácil aquisição para o público consumidor, contrariando as expectativas do mercado formal. Haja vista a movimentação dos agentes que nos fazem visualizar um cenário cultural e mercadológico que renuncia seu vínculo aos grandes selos e redes de lojas. O movimento tecnobrega desencadeia uma elasticidade que dinamiza totalmente a cidade de Belém, oxigenando a vida cultural e o setor econômico.

As pessoas que trabalham com o universo tecnobrega geralmente atuam no campo musical e em outra área paralela, ou seja, atuam em mais de uma atividade. Por exemplo: o cantor de banda que é produtor ou festeiro; o DJ que trabalha de vendedor de rua; o DJ de aparelhagens que atua como locutor de rádio ou de carros de som; o dono de banda que é funcionário público. “Entre os cantores de bandas, 29% não têm outro trabalho. Já entre os donos das aparelhagens, apenas 10% não exercem outras atividades, enquanto que, dentre

⁶⁴ Disponível em: <http://www.muitamusica.com.br/...brega-do-principe-negro/letra/> Acesso em: 23 jun. 2009

os vendedores de rua, 77% não contam com outro emprego" (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 44).

O agente principal em todo o negócio tem sido o festeiro, que detém o poder de capital para investir na modernização das aparelhagens, negociar com a locação de uma casa de festas e organizar grandes eventos. Também é de sua responsabilidade a organização burocrática junto ao poder público (a fim de conseguir permissão para a realização do evento), assim como a contratação de funcionários, seguranças e garçons.

Ainda nesse universo bregueiro, encontram-se os distribuidores de CDs e DVDs, os DJs, os reprodutores não autorizados e os vendedores de rua. Os DJs de aparelhagens e estúdios têm uma importância fundamental: definir qual música irá (ou não) fazer sucesso; pois são eles que selecionam as músicas que serão reproduzidas e executadas nas rádios e na televisão e, posteriormente, disponibilizadas ao mercado por meio de coletâneas.

Outro fator significativo são as relações hierárquicas. O artista — ou quem está à frente das aparelhagens — usufrui de prestígio e de boa posição social. Essas relações acontecem independentemente se o festeiro administra uma pequena, média ou grande aparelhagem; ele troca informações com os produtores de CDs e DVDs e está afinado nos negócios. Em suma, o tecnobrega se caracteriza por ser um empreendimento fortemente calcado em negócios familiares e nas relações de amizade.

Em se tratando de divulgação musical, a banda faz parte do projeto de negócios, isto é, depende do investimento e do sucesso alcançado. Talvez por isso, as bandas já consolidadas geralmente procuram as aparelhagens e o comércio informal para promover uma ou duas músicas que poderão ser o carro-chefe da banda.

No interior do estado, as rádios ainda são as principais divulgadoras das músicas de brega e tecnobrega, enquanto, na capital, são as aparelhagens as responsáveis pela divulgação do estilo. Por vezes, o sucesso ocorre em uma pequena aparelhagem que se destaca entre as maiores, em seguida o público

solicita que as rádios a toquem. Nesse caso, há uma inversão na ordem preestabelecida, ou seja, as rádios vão em busca do que já é sucesso, contrariando o que é comum, ou seja, uma música conquistar seu público por meio das rádios para depois se consolidar nos *shows* das bandas.

Não se sabe até quando esse modelo vai se manter no auge do sucesso. No entanto, a permanente inovação é determinante para sua longevidade, associada às modernas tecnologias e especialmente à criatividade dos artistas e produtores na inclusão de comportamentos, novos estilos etc. Na pesquisa *Tecnobrega: O Pará reinventando o negócio da música* Lemos e Castro (2008) concluem que a impressão que se tem numa festa em Belém é a de que esse mercado nunca existiria se não fosse essa adoração pela tecnologia e pelas grandes estruturas das aparelhagens. Diante desse quadro, os festeiros investem na renovação dos equipamentos das aparelhagens periodicamente.



Fachada do Estádio Clube do Remo com letreiros, anunciando a festa da aparelhagem Tupinambá. Avenida Almirante Barroso – Belém – Pará, 2007 ⁶⁵

⁶⁵ Acervo do pesquisador.

4.1. A festa da aparelhagem: “agitando a galera”

Nas noites de Belém, é comum os holofotes iluminarem o céu como se estivessem localizando uma estrela. Essas enormes luminárias — que podem ser vistas de qualquer ponto da Grande Belém — anunciam que, naquele lugar e naquela noite, várias estrelas irão brilhar ao som do tecnobrega. Para quem não está informado sobre o lugar do evento, basta acompanhar centenas de tecnobregueiros, que perseguem essas encantadoras luzes nos finais de semana. Mirando o céu e seguindo os raios dos gigantes holofotes, você vai descobrir onde acontecerá a festa. À medida que se aproximar do local, já escutará as batidas das potentes caixas, com cerca de três a quatro metros de altura, com qualidade sonora incrível e com som muito alto. Um passo a mais, pronto: encontrará a rua da festa. Logo, vai se deparar com um enorme quarteirão lotado de pessoas em fila, que deverão seguir até adentrar na arena bregueira — ou melhor seria dizer na aldeia do tecnobrega?!

As impressões dessa tribo foram constatadas na pesquisa de campo do presente estudo em visita a festa da Aparelhagem Tupinambá, durante os festejos do Círio de Nazaré, no dia 12 de outubro de 2006, conforme o breve relato, a saber:

Por volta das onze horas da noite, cheguei à Avenida Almirante Barroso, na cidade de Belém. Ainda não havia congestionamento de carros, mas uma multidão, centenas de jovens iam ocupando a via principal, dirigindo-se ao Clube do Remo. Na calçada, próximo à bilheteira, encontravam-se vendedores de balas e bombons, guardadores de carros, uma barraca de cachorro-quente e churrasquinho, além de bebidas, vendidas a um preço inferior ao valor na festa.

Enquanto aguardavam a chegada de amigos e paqueras para entrarem juntos na festa, as pessoas “curtiam” um som eletrizante que chegava à rua e já provocava o balançar das “cadeiras”. Ao lado do portão principal, duas placas (pequenos outdoors), mantinham holofotes direcionados à logomarca da famosa

aparelhagem, bem como às fotos de seus respectivos DJs: Dinho, Agatha, Patty Potência e Toninho.



Placa (pequeno *outdoor*) com as fotos de famosos DJs. Ao lado do portão do estádio do Remo – Belém – PA, 2007⁶⁶

Ao visualizar esse cenário, entendi o motivo da enorme movimentação e de tanto “agito”: se tratava da apresentação da Aparelhagem Tupinambá, considerada pelos paraenses “uma das maiores do planeta em estrutura de som”.



Slogan da Aparelhagem Tupinambá com sua identificação: “Hiper Treme Terra Tupinambá: o Guerreiro da Amazônia.”⁶⁷

⁶⁶ Acervo do pesquisador.

⁶⁷ Disponível em: <http://www.hipertupinamba.com.br/fotos_4.html>. Acesso em: 13 jun. 2009.

Enquanto admirava a estrutura externa, vi que a fila para a compra de ingressos estava repleta. Com meu ingresso à mão, entrei no estádio Clube do Remo — um espaço a céu aberto, cercado por muros. Observei uma estrutura enorme, fixa, coberta por uma lona de circo, destinada para a realização de eventos daquele porte.

Se parecia lotado, logo ficaria intransitável: dezenas de pessoas entravam a cada minuto. O público era variado: na grande maioria, jovens com idade entre 18 e 25 anos, que usavam roupas estilizadas e que aparentavam também ser de classes sociais diferentes.

Seguranças circulavam ostensivos na enorme cobertura preparada para eventos daquele porte, onde dezenas de garçons ofereciam baldes repletos de gelo e latas de cerveja. Dentro do pátio do estádio, ao lado da grande lona armada, existia um caminhão carregado com gelo que ia sendo esvaziado. A cena desse caminhão me fez lembrar o descarregamento de areia para uma grande construção: o gelo solto dentro da carroceria era ensacado com a utilização de pá de pedreiro e conduzido aos caixotes de isopor ou freezer, que já estavam repletos de cervejas.

Enquanto isso, a festa continuava rolando a todo vapor. Já era quase madrugada e, no entanto, a “galera” continuava a chegar em massa. O salão parecia tão lotado e era de se estranhar como as pessoas ainda conseguiam entrar. Telões exibiam takes do público e do Altar Sonoro do Tupinambá: uma parafernália de luzes, dezenas de equipamentos eletrônicos, o DJ em consonância com as reações do público. O repertório era variado: de house a axé, prevalecendo o tecnobrega — pelo que percebi, mais de 70% de tudo o que a aparelhagem executava.

Entre duas e três horas da manhã, diminuiu a chegada de pessoas, mas a bilheteria continuava aberta. O espaço irrespirável aliava-se ao calor enorme, as roupas empapadas de suor grudavam nos corpos, o chão parecia um grande lamaçal devido ao derretimento do gelo, os gritos estavam mais eufóricos — enfim, a festa estava no auge! Alguns homens e a maioria das mulheres usavam na cabeça pequenos cocares, mas havia também algumas mulheres com pequenas toalhas de

aproximadamente 15 x 30 centímetros, penduradas na calça ou no vestido. Esses e outros produtos eram vendidos em uma pequena barraca instalada ao lado da cabine de som. (O cocar é um ícone que sinaliza pertencer à tribo Tupinambá, enquanto as toalhinhas têm uma finalidade prática: secar o corpo todo molhado.)

De vez em quando, ao comando do DJ, rolava o refrão: “Faz o T, faz o T, TT”, e o público tocava o antebraço com a mão, na saudação da tribo. Grupos de amigos dançavam e pulavam juntos.

No decorrer da festa, os DJs se revezavam, mas o ponto máximo estava a cargo do DJ principal; no caso dessa festa, era o DJ Dinho — “o cacique Tupinambá”, “o guerreiro”, como o ídolo do público é apresentado. O público fora preparado durante a semana por meio de vinhetas de propaganda e, na própria festa, pelos DJs que o antecederam. Por volta das três da manhã, esse DJ surge, aclamado pelo público como uma espécie de astro, um semideus que acabara de chegar do além com poderes sobrenaturais.

O DJ Dinho, com vários laptops a seu redor, subiu numa plataforma, espécie de palco ou cabine com design de espaçonave. Enquanto ele ia mexendo em alguns botões e ajustando sua máquina, essa espaçonave foi subindo e soltando bastante fumaça. Ao chegar ao topo, próximo ao teto, esse DJ ficou de costas para a plateia e colocou um enorme cocar sobre a cabeça. Após se virar rapidamente, saudou seus fãs. Esse momento mais emocionante da festa pareceu caracterizar, para o público, o ápice do fenômeno tecnobrega tupinambá: todos em pé, aos pulos, aguardando as ordens e o comando do guerreiro.

Logo, por todos os lados explodiram gritos mais intensos, assovios intermináveis, gestos eufóricos de homens e mulheres. Os refletores acelerando a velocidade das luzes incandescentes, mais fumaça e um som ensurdecedor: em meio a esse clima alucinante, a nave foi descendo enquanto uma locução de voz idêntica àquelas que anunciam os trailers nos cinemas entusiasmava ainda mais a plateia, pronunciando as frases seguintes.

E agora com vocês, aquele que veio para salvar sua tribo! O guerreiro! Aquele que foi escolhido para salvar sua tribo, a tribo Tupinambá. DJ Dinho, o Guerreiro Tupinambá, mais fantástico do que nunca! Guerreiro Tupinambá, seus arcos e suas flechas readaptadas para mais uma batalha. Prepare-se! A partir de agora você vai ouvir, curtir e dançar ao som da melhor e maior aparelhagem de todos os tempos: Tupinambaaaaaaá. O Treme Terra! A maior estrutura de som está aqui e os melhores DJs no comando do Altar Sonoro: DJ Toninho; a primeira mulher DJ em aparelhagem, ela, a DJ Agatha; e a DJ Patty Potência; e o fantástico DJ Dinho. Agora é Tupinambá! ⁶⁸

Com a chegada do DJ principal, a festa ficou mais agitada, parecendo não ter hora para acabar. As impressões que tive desse evento, sobretudo da produção, assim como a expectativa por parte do público para aparição do DJ principal, é que todo esse ritual e aparato tem como função demarcar a presença do guerreiro, do cacique, do rei do tecnobrega. Em suma, durante alguns minutos parecia que as pessoas estavam sob um efeito alucinógeno.

4.2. A reinvenção do brega por meio das novas tecnologias

José Miguel Wisnik (1989, p. 32), ao analisar a antropologia do ruído em seu livro *O som e o sentido*, faz a seguinte analogia a respeito do som:

Um grito pode ser um som habitual no pátio de uma escola e um escândalo na sala de aula ou num concerto de música clássica. Uma balada “brega” pode ser embaladora num baile popular e chocante ou exótica numa festa burguesa (onde pode se tornar frisson chique/brega).

⁶⁸ Essa é a vinheta que apresenta o DJ principal, coletada pelo pesquisador durante a realização do *show*. Porém, esses e outros dizeres ufanistas podem ser ouvidos na abertura das músicas gravadas em CDs e DVDs pelas aparelhagens. É comum entre as aparelhagens apresentar seus DJs usando esse padrão.

Nesse aspecto, vemos que o ruído de um som de uma música dançante atua sob uma desarmonia de código, num desmanchar de mensagens, quer dizer, o ruído torna-se uma categoria mais relacional que natural.

No instante em que tais pessoas ouvem e dançam as canções de sua preferência, elas entregam-se à força sonora que toma conta e se apropria delas. O rito do sacrifício é total. Ali o corpo é um instrumento nas mãos dos deuses-cantores ou DJs, que está entregue à força sonora que materializa sua alma. A sintonia entre o ritmo da dança e a melodia da música eleva essas pessoas a um estado de transe, ao frenesi, ao êxtase que as tornam, naquele momento, um ser imortal, semelhante a seus ídolos.

Se for considerado que o ruído cerca o som como uma aura, que o som desperta alegria em oposição ao ruído, nesse sentido a música clássica é para ser ouvida em silêncio por aqueles que a apreciam, enquanto as músicas populares são por natureza barulhentas, animadas, cheias de percussões, cantos e danças intermináveis, em que o profano e o sagrado convivem no mesmo espaço e tempo.

A música tonal moderna — aquela que está incluída como música de “bom gosto” — procura evitar os ruídos ou amenizá-los. O gosto musical burguês exclui a participação efetiva da plateia; já nas festas de tecnobrega, o universo grotesco evidencia-se em maior grau. Haja vista o sentimento de liberdade que está, eminentemente, presente nas festas, nos *slogans* e nos nomes das bandas, que vão na contramão daquelas bandas que não pertencem ao circuito bregueiro; por exemplo: Banda AR-15, Anjos do Melody, Fruto Sensual, Furacão, Viviane Batidão, Tecno Show, Xaveco de Menina, entre tantos outros.

Estar na festa é pertencer ao mundo da liberação, como se tudo fosse permitido, por isso a festa das aparelhagens pode ser comparada a qualquer festa popular, em que o mundo oficial parece ser esquecido, ignorado por algum tempo. O que realmente vale é o espetáculo, a inversão do mundo externo. No pensar da elite, esse tipo de festa e canção devem ser considerados como a não festa, a não canção. Isso corre por preconceito com a categoria “povo”.



Performance durante o show: o artista coloca sobre suas costas cartuchos com pólvora que, acionados, causam efeitos especiais.⁶⁹

A partir do século XX, ocorreu a socialização dos ruídos, os barulhos de todo tipo passaram a ser concebidos como ingredientes efetivos da linguagem musical. O contexto musical moderno introduziu a invasão dos ruídos em dois segmentos:

1. a própria textura interna à linguagem musical;
2. a eclosão espetacular de ruidismos externos, como índices do habitat urbano-industrial, a metrópole chocante.

Em relação à vida nas metrópoles, Wisnik (1989, p. 47) afirma:

A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas--de-fazer-barulho (repetidores e amplificadores de som).

⁶⁹ Foto de reprodução extraída do *Diário do Pará*, Caderno D, 1 out. 2008.

O sonoro deixou de ser apenas acústico para converter-se em eletroacústico. Com o desenvolvimento das tecnologias e da produção de ruídos com base em máquinas sonoras, inauguraram-se dois tipos de músicas: a música concreta e a música eletrônica. Nesse aspecto, o habitat social da música contemporânea está intrinsecamente associado ao processo da sociedade informatizada. Logo, sua repercussão está presente, praticamente, em todos os segmentos da cultura, da vida social e econômica, tendo a tecnologia e a comunicação como seus protagonistas.

Consequentemente, a rede mundial de computadores e a própria informática vem provocando uma nova forma de praticar as tradições culturais. Seu formato contempla um sistema de armazenamento que agrega todos os recursos da comunicação e, de certa forma, do conhecimento humano. As redes de comunicação via internet delimitaram uma extensão de novas possibilidades, entre as quais uma nova forma de produzir música, que, aliada à tecnologia, tem-se contextualizado, tanto na criação em si como na estrutura organizacional.

Tecnologia e música têm percorrido um longo caminho juntas: desde a invenção do gramofone até a era da internet. Esse processo aproximou o artista de seu público. Na obra *A sociedade em rede*, Manuel Castells (1999, p. 379) afirma:

A coexistência pacífica de vários interesses na rede tomou a forma da World Wide Web – WWW (Rede de alcance mundial), uma rede flexível formada por redes dentro da Internet onde instituições, empresas, associações e pessoas físicas criam os próprios sites, que servem de base para todos os indivíduos com acesso poderem produzir sua homepage, feita de colagens variáveis de textos e imagens. [...] O preço a pagar por uma participação tão diversa e individualizada é deixar que a comunicação espontânea, informal prospere simultaneamente. A comercialização do espaço cibernético estará mais próxima da experiência histórica das ruas comerciais emergentes da palpitante cultura urbana que dos shopping centers espalhados na monotonia dos subúrbios urbanos.

A internet modificou o modo de se produzir e experimentar a cultura. Haja vista seu caráter hipermidiático promovido pela web, que fez surgir uma nova categoria musical: a virtualização da música. Em suma, podemos dizer que toda obra musical é passível de compactação e difusão, à maneira de um arquivo de texto ou imagem.

O processo da música eletrônica efetivou-se por intermédio dos sintetizadores; estes foram massificando-se como objeto de uso doméstico, isto é, demarcando espaço e firmando-se presente nas músicas de massa. Nesse universo, os *samplers* são objetos indispensáveis na produção de qualquer tipo de música.⁷⁰ Um dado significativo dos *samplers* está em armazenar, registrar e reproduzir ondas sonoras⁷¹ de todos os estilos, ou seja, tem-se uma nova criação de sons e de novas músicas.

Inicialmente, havia uma discordância entre a sonoridade acústica e a eletrônica; entretanto, com a consolidação da música eletrônica esse atrito foi superado, diluindo-se entre o som gravado e sintetizado, o som real e o inventado. A eletrificação dos instrumentos provocou uma nova versão na história da musicalidade, desde os sons provocados pela guitarra elétrica aos intrigantes barulhos dos sintetizadores, causadores de distorções rítmicas e de regressos à desagregação. Isso significa que “não se trata mais de tocar o *som do privilégio* contra o *ruído dos explorados*, mas operar industrialmente sobre todo o ruído, dando-lhe um padrão de repetitividade” (WISNIK, 1989, p. 48).

A escuta está formada pela repetição do mercado, de modo que outras maneiras de escuta estão sendo executadas e refeitas pela ressonância harmoniosa da nova música. O mundo da repetição generaliza e descompõe, ao mesmo tempo, em que destrói as ondas sonoras de sua produção repetitiva. Na

⁷⁰ *Samplers* são objetos indispensáveis na produção de qualquer tipo de música, pois são aparelhos que possibilitam a conversão de qualquer som gravado em matriz de múltiplas transformações operáveis pelo teclado.

⁷¹ Onda sonora significa uma representação que ocorre no tempo e é repetida dentro de uma frequência. Isto se concretiza numa radiação oscilante de frequências, em que corpo e mente fazem as mediações. Nesse sentido, a música, o ritmo e a melodia têm a mesma durabilidade e altura, isto é, uma depende da outra.

canção de massa, o que mais interessa parece ser a insistência dos ruídos, o timbre que atua sob a voz cantada e que refaz seus componentes para uma nova música. No dizer do professor Wisnik (1989, p. 51), “a música ‘alta’ é, entre outras coisas, uma espécie de concentrado”.

Após ser composta, a música passa a atuar entre duração e altura, em que a pulsação pode ser percebida a partir da existência de “céu e inferno” em todas as músicas, ou seja, ondas vibratórias que parecem se agredir, vivendo em eterno conflito. Porém, é o timbre que se responsabiliza pela coloração dos sons, o que se dá pela intensidade adquirida pela onda sonora, sendo maior ou menor sua amplitude.

No caso da musicalidade brega paraense, sua passagem para o tecnobrega deu-se também pela coloração do timbre, ou seja, houve uma roupagem nova tanto no som quanto no ritmo eletrizante. Há, de fato, uma intensidade, certo grau de energia que explode da fonte sonora; isso se materializa à medida que o estado de excitação energética vai ocupando um lugar e dando um sentido à música.

As formas de criação e suas adaptações são muito usuais no universo musical, essa é uma prática que sempre foi demarcada pelos inventores da música eletrônica. O tecnobrega nasceu nessa categoria, recorrendo às práticas de sampleagem, *loops* e demais maneiras de bricolagens, utilizadas por qualquer compositor ou produtor musical, independentemente do gênero ou origem da canção.

A inserção dos equipamentos eletrônicos, eletroacústicos, entre os universitários e entre a própria juventude da classe média, deu-se nos anos 1970 com a proposta de uma nova estética jovem musical. Na década de 1980, houve uma transferência dos DJs das emissoras de rádios e das casas noturnas para a produção musical, isto é, uma criação cuja base foi a bricolagem eletrônica. Diante do grande sucesso da música eletrônica nos países europeus na década de 1990 e início dos anos 2000, o DJ assumiu uma posição de destaque e passou a ser cultuado pelo público e também pelo mercado como um astro que, além de

animar as festas, representa um novo produtor da cultura musical popular massiva. Um exemplo significativo é o caso do DJ Beto Metralha, que, mesmo não sendo músico, tem-se revelado na arte da produção da música eletrônica.

Eu sou produtor musical, faço *remix* de tecnobrega. Primeiro, a gente vai ouvir a música para depois entrar na internet e baixá-la em um site de transferência de dados. Depois a trazemos pro computador e vamos ouvi-la pra ver se temos condições de fazer o *remix*. Tecnobrega, na verdade, é uma vertente do nosso brega *calypso*, daqui de Belém do Pará. O tecnobrega nada mais é do que a retirada dos instrumentos acústicos, ele é totalmente eletrônico. Por exemplo, eu sou um produtor musical, mas não sou músico. Agora estou fazendo um *remix* da música *Grazy* da banda Gnarls Barkley. Vou transformar essa música em ritmo de tecnobrega. A história dessa banda é a seguinte: foram dois caras, o Benger Mouse e o Cee-lo. Eles misturam o álbum *The White Album* dos Beatles com o as músicas do *rapper* Jay-Z. Na época, eles fizeram isso por baixo dos panos, infringindo a lei. Depois do grande sucesso com essa criação artística, eles foram convidados para produzir discos⁷².

Essas transformações reduzem o tempo de produção, de consumo e, conseqüentemente, de durabilidade dos produtos. O que antes era considerado privilégio para alguns, atualmente tornou-se objeto popular. Nesse aspecto, a massificação da linguagem tecnológica pelo uso da informática deixou de ser monopólio de especialistas à medida que o computador passou a fazer parte da vida doméstica.

⁷² Beto Metralha. Disponível em: <www.goodcopybadcopy.net>. Acesso em: 20 jul. 2008.

4.3. As aparelhagens, suas nomenclaturas e significações

O nome de cada aparelhagem tem significados que remetem a poderes mágicos e indicam força, poder, potência, *status* e prestígio — por exemplo, Furacão, Ciclone, Esplêndido Rubi, Hiper Treme Terra Tupinambá: Guerreiro da Amazônia, Super Pop, Príncipe Negro, entre outros.

A cabine de som também recebe um nome, como, entre outros: Águia de Fogo refere-se à aparelhagem Super Pop; Nave do Som é identificada com a Rubi; Duplo Cyber Comando pertence à Ciclone; e o Altar Sonoro é o *slogan* da Tupinambá. Cada cabine tem sua nomenclatura e ganha vida com os efeitos especiais que levam ao delírio a plateia e se distingue das demais concorrentes. A ideia é ter uma divindade no meio de todos; por exemplo, *altar* significa lugar sagrado de veneração e culto, *nave* relaciona-se a viagens interplanetárias, *águia* faz voo de longo alcance etc. Entretanto, não basta ter uma aparelhagem de alta potência e bastante sofisticação, é necessário conquistar prestígio e associar-se aos valores simbólicos do universo das músicas, dos ídolos e dos equipamentos.

A comunicação vivenciada nas aparelhagens é também expressa na forma de símbolos, feitos com os membros superiores do corpo; por exemplo, T de Tupinambá; S de Super Pop, e a pedra representada pelo símbolo < > de Rubi. Esses símbolos são utilizados como forma de identificação e pertencimento àquela “tribo”, ou seja, àquela determinada aparelhagem. Sendo assim, o indivíduo sente-se reconhecido no ambiente, torna-se importante. Isso pode ser considerado um fator para que o número de frequentadores de festas de aparelhagens tenha aumentado, principalmente de pessoas que antes se sentiam rejeitadas em certos espaços culturais da sociedade ou então que não conseguiam fazer parte deles. As festas das aparelhagens podem ser vistas como um ambiente em que é mais fácil ser reconhecido, acolhido e mais bem aceito pelo grupo, ou seja, é um espaço menos preconceituoso.



Na parte superior pessoas e o DJ Dinho fazendo o T de Tupinambá. A baixo pessoas e a DJ Dani Cabrita fazendo o símbolo que representa a pedra do Rubi.⁷³

Nesse aspecto, observamos uma memória coletiva que se transforma e se atualiza numa perspectiva imaginária, integrada por símbolos, significados e identidade étnica. Desse modo, podemos dizer que a origem étnica está fundada na “ficção dos símbolos identitários”, na crença, na origem comum. Logo, o passado está vinculado às ações coletivas, representadas pela memória social e pela vivência, isto é, por meio dos símbolos e significados imaginários. A pertença étnica conjuga a fidelidade coletiva dos direitos sociais e estabelece-se uma relação de pertencimento.

Além dos símbolos que identificam essa pertença, existe uma característica que integra a aparelhagem a seu público. Vale ressaltar a funcionalidade dos telões — que projetam clipes e divulgam o trabalho por ela realizado em outras regiões e casas noturnas de Belém. Entretanto, a interatividade mais visível é quando o DJ exerce o papel de mensageiro, espécie de correio-elegante, à medida que lê os recados que os frequentadores mandam no decorrer da festa.

Nesse sentido, as manifestações populares em torno do brega paraense contemplam alguns requisitos da sociedade contemporânea por se tratar de um fenômeno que, além de divulgar a cultura e a música locais, está conectado com

⁷³ Disponível em: <http://images.google.com.br/images>. Acesso em: 05 mar. 2008

as manifestações da cultura externa, em particular a caribenha, visto que seu ritmo e *swing* bregueiro é acentuadamente marcado pela presença do merengue, *zouk*, *calypso*, carimbó paraense, mambo, da cúmbia, lambada, entre outros. Isso revela que o brega não é propriamente um gênero, já que é um estilo musical que aglutina diversas manifestações rítmicas.

A variedade rítmica é uma característica da musicalidade paraense. A cantora Lea Monteiro afirma que os ritmos caribenhos fazem parte da cultura paraense:

No nosso *show* e por sermos uma banda de *calypso*, nós tocamos cúmbia, merengue, carimbó, na verdade a gente abrange os estilos, a cultura paranaense. A maioria do repertório é *calypso* porque o *calypso* está em voga mesmo e a gente está querendo levar também o carimbó, está querendo levar também a cúmbia... sabe... tudo nosso, nosso mesmo, 100% paraense (Lea Monteiro, entrevista, 2005).

Traduzindo o pensamento da artista, podemos dizer que seu universo musical — “100% paraense” — perpassa as fronteiras. Há um território que é demarcado e vivenciado pela prática cultural de seus habitantes, que está além das demarcações geográficas de cada país. Assim sendo, não são somente as águas do oceano Atlântico que banham os estados do Amapá e do Pará que fazem com que o Brasil pertença ao Caribe, mas também parte de sua música que grita e nos faz ouvir e sentir o jeito de ser caribenhos.

4.3.1. A disputa pela originalidade

A disputa para ser o primeiro e o mais original entre as aparelhagens acirra a concorrência para demonstrar quem é o mais inovador, para depois encher-se de vaidades e dizer a todos que ele é o único a criar aquele efeito, aquela moda ou mesmo aquele estilo que agora está na boca de todos. Quando essas criações

inovadoras dão certo, conquistando o público, logo é agregado ao DJ como produto de valor, gerando renda, prestígio e popularidade.

Além disso, o DJ desempenha atribuições exclusivas, como, por exemplo: montar um bom repertório musical, apresentar-se ao público sem embaraço, ter total domínio dos equipamentos de som e saber o momento exato de manusear os efeitos. É também de sua competência saber lidar e manter relações cordiais com o público, saber o momento de anunciar visitantes ilustres, saudar fãs-clubes e, o mais fundamental, levantar o público e fazê-lo cantar e dançar. Todavia, isso só faz sentido e garante sucesso se a aparelhagem receber investimento para a aquisição de novas tecnologias.

Em geral, as aparelhagens são empresas familiares, em que o pai (chefe de família) está à frente dos negócios, contando com um número razoável de funcionários. Em alguns casos, os DJs são seus filhos e boa parte dos demais funcionários pertencem ao mesmo clã (sobrinho, irmã, cunhado, afilhado etc.).

As festas acontecem em diferentes pontos da cidade de Belém, principalmente nos bairros de periferia, pelo menos quatro vezes por semana (começa na quinta-feira e encerra na madrugada da segunda-feira). Elas promovem o encontro de centenas a milhares de pessoas — são uma das principais atividades de lazer e entretenimento da população da Grande Belém.

Quanto à produção e à realização de uma festa de aparelhagem, aglutina investimento em equipamento, venda de ingressos, produção e divulgação de CDs ou DVDs, encomenda de músicas, patrocínio de artistas, promoção nas emissoras de rádio e televisão etc. Outros agentes também estão envolvidos na produção da festa: são eles artistas, festeiros, donos de casas de festa, estúdios, fãs-clubes e equipes de carros de som.

Cada aparelhagem realiza, uma vez por ano, sua grande festa. Nesse evento, são apresentados ao público seus novos equipamentos eletrônicos, suas novas invenções de efeitos especiais e sonoros. São conhecidas como *festas de lançamento*, quando o DJ principal exhibe a melhor estética, com ampliação da

estrutura física e da qualidade do som. Essas festas são as mais disputadas pelo público, o que resulta em ingressos mais caros e cachês mais altos.



Cartaz colado em ponto de ônibus, anunciando a festa do aniversário de 55 anos da aparelhagem Rubi. Esse tipo de propaganda é também conhecido por lambe lambe, Belém – Pará, 2007.⁷⁴

As grandes casas de festa costumam contratar duas aparelhagens para apresentarem-se na mesma noite. Como a primeira a abrir a noite é de médio porte, seu cachê é inferior. Mas isso parece não ser problema para seus responsáveis; ao contrário, é considerada uma oportunidade de apresentar-se a um público que frequenta as grandes festas. Nesse sentido, abrir a festa para uma grande aparelhagem significa associar conhecimento e prestígio, é uma somatória de valor agregado que pode render outros contratos e torná-los conhecidos perante o grande público.

Normalmente, as pequenas aparelhagens realizam festas nos bairros ou nos bares da periferia da Grande Belém. Elas têm equipamentos modestos, usam computadores estacionários, contam com poucas caixas de som e dificilmente se

⁷⁴ Acervo do autor.

apresentam fora da cidade devido às despesas em transportar os equipamentos e toda a equipe.

Portanto, a inovação de equipamentos nas aparelhagens é referendada pelas mais potentes que se atualizam constantemente. Enquanto as médias e pequenas contentam-se com recursos modestos, sem grandes investimentos, e equipamentos mais simples, impedindo uma maior desenvoltura do DJ.

4.4. As bandas e o movimento do tecnobrega

O movimento do tecnobrega não se resume apenas à constante presença das aparelhagens. Outros agentes que se destacam nesse circuito são as bandas, das quais fazem parte casais de bailarinos, músicos e cantor ou cantora. Geralmente são as bandas que predominam na musicalidade tecnoparaense. Entre os instrumentos que mais se destacam está o teclado, pois ele dá o tom para o desfile coreográfico dos bailarinos. Em seguida, vem a nota musical que dá base para a voz da cantora, que interpreta as músicas que retratam desilusões amorosas, declarações de amor, e exaltação aos DJs.

Ao comparar a preferência do público em relação às aparelhagens e às bandas, é possível perceber que há um descompasso: as bandas são menos valorizadas e as aparelhagens ocupam o lugar que antes era domínio das bandas e dos artistas de carreira solo. Estes continuam a fazer sucesso; contudo, o mercado em torno das aparelhagens detem a maior fatia: são elas que cumprem uma agenda semanal lotando casas de festa, clubes e outros recintos. Isso ocorre de tal modo que os DJs ocupam atualmente o lugar dos artistas, ou melhor, são eles que são tratados como artistas. Para completar sua agenda, os artistas e as bandas realizam *shows* pelo interior do estado.

A desvalorização das bandas e dos artistas tem se refletido na produção das apresentações. A junção de bandas e aparelhagens numa mesma festa

causa receio aos festeiros e aos proprietários das aparelhagens. Ambos não são simpáticos a esse tipo de negócio por entender que os custos da festa serão elevados devido à extensa produção e, portanto, o lucro será reduzido.

O sucesso das músicas difundidas pelas aparelhagens cria certa dependência do compositor e do artista em relação aos DJs, pois entendem que são eles que determinam qual música deve tocar e fazer sucesso. Diante disso, muitos artistas (cantores e compositores) se limitam a compor letras que exaltam determinada aparelhagem — esta, por sua vez, compra as músicas e mantém esses artistas na mídia. A seguir, um trecho de uma letra de música que exemplifica isso.

Super Pop

Banda AR 15

O *show* do Águia me faz sonhar
Não consigo controlar
Vou dançar curtindo o som do Águia de Fogo, amor!

DJ Elison a tocar, e Juninho a metralhar
Os nossos corações, com lindas canções
É bom estar aqui, te quero só pra mim
Baby, agora escuta o que eu vou dizer...

Faz o "S", levante a mão e faz o "S"
Ao som do Águia de Fogo
Faz o "S", com o Super Pop, o arrasta povo!
DJ Elison e Juninho Pop, metralhando só sucesso
Super Pop é o arrasta povo... ⁷⁵

Compor uma música e a entregar para as aparelhagens divulgarem tem sido, para alguns compositores, um meio de ganhar dinheiro extra; para outros, um meio para se tornar conhecido, ou seja, muitas vezes são as relações pessoais e o intercâmbio entre ambos que contribuem para a manutenção da

⁷⁵ Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/ar-15/1210809>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

cultura e do mercado. A renda média dos que, além de cantar, compõem, é de R\$ 1.813,00, quase 80% superior a dos que vivem apenas da realização de *shows*, R\$ 1.050,00 (LE MOS; CASTRO, 2008).

No meio tecnobrega, muitos artistas fazem um caminho inverso ao dos cantores já consagrados, isto é, compõem a música e a entregam para os DJs divulgarem; quando a música alcança o sucesso, eles se tornam famosos sem ter um disco gravado. Quanto à atividade de dançarino, a remuneração é bastante menor: em média, recebem cerca de R\$ 30 a R\$ 40 por *show*. Para alguns, mais importante que o cachê é a oportunidade de poder se apresentar ao público e brilhar no palco animando a banda. Neste aspecto, parece que o desejo de ser reconhecido como artista e tornar-se profissional na arte da dança está além de qualquer sacrifício.

4.5. As casas de festas e os festeiros no comando da noite

Para iniciar este tópico, vale a pena descrever o cenário artístico e cultural da maior casa de festas da Grande Belém. A Pororoca é uma casa de *shows* instalada na avenida Senador Lemos, 3316, bairro da Sacramenta. Ficou famosa devido às variações da música paraense. Nos finais de semana, costuma atrair centenas de pessoas que buscam o entretenimento ao som das bandas que pautam em seus repertórios vários ritmos que embalam a noite toda, dentre os quais destacamos: tecnobrega, *mellody*, *calypso*, merengue, cúmbia, soca, lambada, forró, *zouk*, entre outros.

Seu dinamismo faz jus ao nome. No circuito bregueiro, a casa é referência em tamanho e estrutura, e seus organizadores propagam os seguintes *slogans*: “noite de 7.000 pagantes”, “referência do brega no estado”, “onde se apresentam os maiores talentos do brega”. Fazem sempre referência a “sua grande estrutura”. O local realmente é muito grande; aliás, é característico das festas populares serem realizadas em espaços enormes. E, em Belém, essa regra é também

seguida, ou seja, tudo que se refere à música popular tem como requisito sua grandeza.

Essa casa de *show* foi também analisada por Antonio Mauricio Dias da Costa para a conclusão da sua tese de doutorado sobre o circuito bregueiro em Belém. Entre suas observações, ele apontou que A Pororoca é exemplo típico de casa de *show* desse circuito — no seu entender “é um empreendimento familiar como outros, mas difere das demais casas de brega por se encontrar numa posição privilegiada quanto à sua relação com os administradores públicos” (COSTA, 2004, p. 134).

Observamos que as casas especializadas em apresentações ao vivo — com uma estrutura financeira para manutenção e realização das atividades festivas, sem depender exclusivamente dos contratos com aparelhagens — gozam de um privilégio se comparadas com os problemas enfrentados por outras casas do estilo brega quanto a seu funcionamento. E acrescenta o autor, (2004, p. 134) “se considerarmos as carreiras de outras casas de festa e de festeiros, observaremos que há poucas garantias de sucesso no negócio das festas de brega”.

A casa denominada A Pororoca tem sido uma exceção, considerando que muitas outras tem curta duração: abrem com um nome e, após breve espaço de tempo, fecham e reabrem com outro nome; dependem muito das atividades dos festeiros. No entanto, há uma preocupação por parte dos proprietários de casas de festas e dos festeiros em relação a esse tipo de negócio, no qual as garantias de êxito na realização da festa de brega são mínimas.



A Pororoca, a maior casa de show de Belém . ⁷⁶

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.apororoca.com.br/apororoca.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

Toda esta instabilidade deve-se à dependência de todos os agentes em relação ao festeiro. O festeiro é um profissional, um agenciador que — dispondo de um capital — passa a investir no negócio das festas de brega. Em geral é o grande mentor dos eventos bregueiros; é ele que tem o poder de investir nesse segmento, contratando bandas, aparelhagens, seguranças, funcionários para trabalharem na festa, entre outros. Também o aluguel da casa de shows e o valor do ingresso são responsabilidades assumidas por esse agenciador denominado festeiro, além da divulgação do evento na mídia local por meio de faixas e carros de som espalhados em toda cidade.

Como a música é para o universo publicitário um meio de produzir e vender uma ideia, o que mais interessa vendedor é aumentar o número de usuários consumidores e abrir mercados. Para isso, incorporam-se uma gigantesca parafernália de equipamentos, dezenas de pessoas trabalhando, tecnologia e dinheiro, além dos fãs organizados em fãs-clubes. Diante desse fato, é necessário interpretar os significados contidos nas letras de cada música e a figura do artista como informante de seu público. Isso confere uma certa importância ao artista.

No entanto, o artista também depende da ação do festeiro, pois é este que circula pelas casas de brega, casas noturnas, casas de *shows*, sedes, clubes dançantes e balneários, entre outros — este é o habitat do festeiro. Certamente é por isto que ele assume a postura de autoridade máxima, ou seja, é ele que realiza as negociações, faz os acertos e os investimentos quando acha conveniente.

Quanto aos investimentos, todos são unânimes e não medem esforços na compra de equipamentos sofisticados. Vejamos o caso da Aparelhagem Tupinambá. Ela possui cerca de 200 alto-falantes (cada um com potência de 1.000 watts), amplificadores, equalizadores de som, *crossovers*, aparelhos de sonoplastia (*instant replays*), mesa de operação, *notebooks*; além disso, *moving head* e *troubles*, (que fazem iluminação do cenário), telões de acrílico (nos quais há conexões ligadas à câmera que captura as imagens da festa e também passa vídeo clipes). As caixas de som são feitas de compensado com um revestimento

de alumínio, assim como o “altar sonoro” , a mesa de controle do DJ, é revestida também de aço inox.

O mercado informal em Belém, portanto, surge e se desenvolve em meio às transformações tecnológicas ocorridas na musicalidade bregueira, sobretudo, com a invenção do estilo tecnobrega, que, estando à margem do mercado formal, propiciou um novo mercado de trabalho e um novo modelo de negócios. Em sua plenitude, não é possível afirmar que o tecnobrega é um tipo de negócio informal, ou seja, é uma junção da informalidade e legalidade legitimada por toda a sociedade paraense, isto é, sendo usuária, apreciadora desse segmento musical ou não, em geral há um respeito por parte das classes sociais.

4.6. O tecnobrega na contramão do mercado formal

É importante ressaltar que as mídias alternativas aparecem como uma das formas de “trapacear” o sistema de mercado formal. Ao apropriar-se da tecnologia, o movimento tecnobrega não só assume uma autonomia na produção e realização de seus eventos, mas incorpora todo mercado de arte e lazer no que diz respeito à produção no universo bregueiro. A efetivação desse consumo materializa-se por meio da ritualização herdada dos grandes espetáculos do teatro circense, que, transmutados para as festas de aparelhagens, ganham eco e são ressignificados a partir dos barulhos urbanos, dos ruídos das oficinas mecânicas, dos gritos dos vendedores ambulantes.

O computador — instrumento principal para realizar as festas de aparelhagens — é utilizado pelo DJ para executar as músicas e também para fazer as mixagens. Porém, durante toda a festa, outro computador fica ligado o tempo todo, gravando tudo que acontece naquele evento. Ao término da festa, a produção da aparelhagem já disponibiliza cópias em CD (pequena quantidade) que contém tudo que “rolou” durante a festa. É comum, nas festas de tecnobrega, pessoas fazerem fila para comprar aquele CD que acabara de sair do “forno”.

Feita a compra, essas pessoas saem exibindo o CD como se tivessem ganho um troféu; pois aquele CD, para o comprador ou a compradora, vale mais que qualquer troféu, visto que seu nome encontra-se gravado, ou seja, é um registro, é a prova de que esteve na festa e foi saudado pelo DJ como um personagem ilustre e que todos vão poder reconhecê-lo melhor. Os DJs utilizam esse artifício ao intercalar sua voz durante a execução da música. No dizer de Hermano Vianna, que também pesquisou esse fenômeno:

[...] essas pessoas acabam comprando o CD, pois, além de conter a seleção musical que acabam de dançar, ainda trazem a prova de que são respeitados pelo DJ. É como comprar o jornal porque sua foto está publicada na coluna social⁷⁷.

Porém, o valor material do CD atualmente é muito menor. Esse sistema de mercado revela-se como capital imaterial na medida em que sua valoração só adquire sentido a partir do momento em que as redes de relacionamentos se efetivam num processo circular; de modo que a produção, a criação e a socialização de conteúdos não se configuram em objetos materiais — o CD ou o DVD, por exemplo —, mas em um contínuo processo criativo que inclui a valoração e a circulação do conhecimento.

Quanto à produção dos CDs, não resta dúvida que em geral é de alta qualidade, porém, a rede de distribuição é considerada como “primária”, mas é bastante eficiente em resultados. Sendo “independentes” (artesanal), em sua maioria, a divulgação e o comércio ficam a cargo dos vendedores ambulantes. Portanto, o universo sedutor do “*marketing* popular” concentra-se não apenas no preço, mas também na identificação com o vendedor, que é frequentador das festas de brega.

[...] os piratas são os inimigos “número 1” da indústria fonográfica. Mas nem toda a música do mundo está sendo lançada pela indústria

⁷⁷ Hermano Vianna. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/download_banco/paradas-do-sucesso-periferico>. Acesso em: 13 jun. 2009.

fonográfica. Portanto, imaginava eu, deveria existir em algum lugar do mundo alguma música que seria amiga da pirataria. Só não tinha encontrado ainda um exemplo concreto dessa relação “amigável” (VIANNA, 2003).

É sabido que o brega permeia por todos os rincões do Brasil e que os goianos Amado Batista e Odair José, assim como o pernambucano Reginaldo Rossi, são os artistas nacionalmente mais identificados com esse gênero. Porém, é a cidade de Belém, no estado do Pará, que detém o título de capital bregueira, pois lá é que são produzidos e lançados a cada ano mais de dois mil discos inéditos de brega, em pequenas gravadoras e estúdios independentes.



DJ Beto Metralha em seu estúdio ao lado de Marquinhos Pará da Banda Mega T ⁷⁸

O tecnobrega é um fenômeno que movimenta milhões de reais, abrangendo a organização de eventos e a gravação de CDs e DVDs, que chegam ao consumidor sem a intervenção do lojista, pois os CDs e os DVDs são gravados e reproduzidos cotidianamente. Logo, as camadas populares apropriam-se da

⁷⁸ Acervo do autor.

tecnologia e projetam um novo tipo de mercado no campo da indústria do entretenimento cultural. Diante desse fenômeno, o mercado tecnobrega tem movimentado não apenas músicos do gênero, bregueiros, festeiros e donos de aparelhagens, mas de outras categorias externas ao circuito bregueiro. É o que revela a pesquisa “Open business models América Latina: cultura livre, negócios abertos”, coordenada pelo Centro de Tecnologia e Sociedade da Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, entre março de 2006 a julho de 2007.

Um dos objetivos desta pesquisa foi mapear o mercado tecnobrega para entender sua dinâmica cultural e relevância no Pará. Dentre as principais conclusões podemos destacar:

- O volume médio mensal de *shows* realizados por bandas e cantores é de 1.697, enquanto as aparelhagens realizam em média 4.298 festas.
- Esses dados corroboram as conclusões da pesquisa qualitativa que apontaram as aparelhagens como o principal agente do tecnobrega, que tomaram o primeiro lugar, antes ocupado pelas bandas e pelos cantores.
- O mercado de festas de aparelhagens movimenta R\$ 3 milhões/mês, enquanto bandas e cantores movimentam R\$ 3 milhões/mês.
- Em média, cantores e bandas recebem pelos *shows* que realizam sozinhos, sem a presença de artistas ou aparelhagens, R\$ 2.219,00, enquanto as aparelhagens recebem em média apenas R\$ 652,00.
- A média de receita mensal dos cantores de bandas é de R\$ 3.634,58. Desse total R\$ 1.685,83 advêm de suas atividades na própria banda.
- O mercado de aparelhagem parece ser muito concentrado, com um pequeno número de aparelhagens recebendo cachês mais elevados.
- As bandas e os cantores vendem, em média, 77 CDs ao preço médio de R\$ 7,5 e 53 DVDs ao preço médio de R\$ 10 em cada *show*.
- Essas vendas representam um montante significativo no mercado tecnobrega. O faturamento mensal do mercado de cantores e bandas com a venda de CDs e DVDs nos *shows* foi estimado em cerca de R\$ 1 milhão cada.

- Estima-se que as bandas empreguem diretamente cerca de 1.639 pessoas, entre músicos, dançarinos e pessoal de apoio.
- No mercado de aparelhagens, estima-se que 4.053 pessoas trabalhem diretamente com atividades relacionadas à montagem, à operação dos equipamentos, ou que sejam DJs.
- As aparelhagens de tecnobrega fazem parte de um mercado importante para a música paraense. Estima-se que o valor total da estrutura de todas as aparelhagens seja de, aproximadamente, R\$ 16,3 milhões. Em cada uma, em média, o equipamento custa R\$ 23 mil.
- A média de receita mensal das aparelhagens é de R\$ 2.299,41. Desse total, R\$ 1.653,16 advêm das atividades de aparelhagem.
- Como muitos cantores e bandas nunca tiveram contato com uma gravadora ou selo, camelôs são agentes importantes para a divulgação das músicas:
 - o 88% das bandas nunca tiveram contratos com gravadoras ou selos;
 - o 51% das bandas incentivam a venda de seus CDs pelos camelôs;
 - o 59% avaliam positivamente o trabalho dos camelôs para a carreira dos artistas.
- Estima-se que o faturamento médio do mercado de camelôs com a venda de CDs e DVDs de tecnobrega seja de R\$ 1 milhão e de R\$ 745 mil respectivamente.
- Para as bandas, a grande vantagem da venda pelos camelôs é a divulgação de suas músicas, pois 80% dos CDs e DVDs vendidos são fornecidos diretamente por grandes reprodutores não autorizados, e não oferecem qualquer vantagem financeira direta pela venda. A vantagem para as bandas é indireta, ou seja, por meio da divulgação de suas músicas que lhes rendem *shows* por toda Belém e até em outros estados.⁷⁹

⁷⁹ Disponível em: <http://www.diretorio.fgv.br/cts/blog_commento.asp?blog_id=253&month=1&year=2008&giorno=&archivio=OK>. Acesso em: 13 jul. 2007.

4.7. A indústria cultural e a produção fonográfica

A partir das primeiras décadas do século XX, o setor industrial —motivado pelo avanço das tecnologias — acelerou o crescimento econômico e urbano e, conseqüentemente, os meios de comunicação reorganizaram sua produção artística e cultural, sob o ponto de vista mercadológico, utilizando as novas linguagens do *marketing*. Em meio a esse processo, formou-se um grupo de teóricos em Frankfurt, na Alemanha. Preocupados com a postura e a interferência dos meios de comunicação na sociedade, esses teóricos começaram a analisar de forma crítica o que eles denominaram de “indústria cultural”, classificando a sociedade contemporânea como “sociedade administrada”. Para eles sociedade e cultura são o resultado da associação entre o capital e o progresso técnico, que produzem uma satisfação guiada e fazem do homem um objeto de administração.

A expressão *indústria cultural* foi utilizada pela primeira vez em 1947 por Theodor Adorno para substituir a expressão *cultura de massa*, pois esta induz ao engodo de que são satisfeitos os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Os defensores da cultura de massa acreditam que esta surge espontaneamente das próprias massas em ressonância com a arte popular, enquanto a indústria cultural se diferencia totalmente, pois vem imbuída de vários elementos constituindo um novo estilo e qualidade. “A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores” (ADORNO, 1978, p. 287).

De acordo com o modelo da “indústria cultural”, em meados dos anos 1970, as gravadoras instaladas no Brasil priorizaram a seleção e o recrutamento de artistas e, assim, aumentaram seu *cast*. Para isso, estabeleceram alguns itens a serem seguidos:

- O primeiro deles, apenas uma triagem, era feito por um produtor e visava a separar os que possuísem reais condições daqueles que apenas imaginavam possuí-las.

- O segundo era feito pelo diretor artístico que selecionava os melhores dentre os primeiros.
- O último envolvia a conveniência ou não da contradição, é o definitivo. Nele o diretor comercial tem o poder de veto: o candidato que, mesmo aprovado nos testes artísticos, for vetado pelo diretor comercial, está automaticamente reprovado e não será contratado pela gravadora (JAMBEIRO, 1975 p. 5).

Outro dado relevante é que, mesmo sendo aprovado integralmente, o artista em início de carreira não poderia optar pelo gênero ou estilo musical que gostaria de interpretar. Quem determinava qual o estilo musical a ser interpretado era o diretor comercial. Assim sendo, esse diretor informava ao artista qual estilo ele deveria cultivar e como deveria aproveitar sua voz. O diretor comercial detinha o domínio da política de vendas da gravadora e os dados estatísticos que eram atualizados mensalmente por meio de pesquisas, realizadas entre vendedores e inspetores de promoção. Porém, quando o artista já era conhecido — ou seja, já havia gravado em outros selos — geralmente era dispensado da rigorosa seleção, indo direto para o segundo teste comandado pelo diretor artístico.

Essa relação mercadológica no universo da indústria do disco objetiva adaptar um produto para atender ao anseio do consumidor. Contudo, nos adverte Adorno (1978, p. 288):

[...] na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. [...] ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.

Seguindo esse raciocínio, as gravadoras centraram sua atenção no conteúdo da música (tanto na letra quanto na melodia) por entender que ela poderia penetrar ou não na alma do consumidor. Contudo, a estratégia das gravadoras era fazer um teste com o artista diante do público. Para isso lançava

sua primeira gravação em compacto simples ou duplo. Se, por um lado, houvesse boa aceitação, imediatamente seu repertório seria gravado em *long play*, com um esquema de promoção e propaganda em todas as emissoras de rádios e televisão; se, por outro, o artista não conseguisse fazer sucesso, o contrato poderia não ser renovado.

Quanto às condições industriais da produção fonográfica, devemos lembrar que uma empresa de grande porte usufruía da seguinte estrutura (JAMBEIRO, 1975): a artística, a técnica, a comercial e a industrial.

- O departamento artístico concentrava os profissionais ligados à “área intelectual” das gravações, destacando-se o diretor artístico, os orquestradores, regentes, maestros, produtores e outros.
- O departamento técnico reunia os especialistas em áudio e eletrônica que manipulavam o sistema de equipamentos, capturando, filtrando, distribuindo e fixando os sons, além de auxiliar o departamento artístico na equalização final do disco.
- O departamento comercial era responsável pela promoção e pela distribuição dos discos.
- O departamento industrial se encarregava da reprodução do fonograma por processos galvanopásticos em moldes denominados *matrizes* ou *stampers*, e da multiplicação de cópias pela prensagem a quente de uma pasta de resinas sintéticas à qual eram incorporados os rótulos.

Mas nem todas as empresas fonográficas detinham essa estrutura técnico-industrial. Era comum gravar em estúdios e depois enviar para outra empresa fazer a confecção dos discos. Nesse sistema industrial, também se incluía a duração de cada disco; um *long play*, por exemplo, registrava em média 25 a 30 minutos, sendo cinco faixas de três minutos para cada lado.

Outro elemento importante nesse sistema foi o aproveitamento da fita magnética no processo de gravação em estúdio, pois a fita tinha a vantagem de poder ser colada pedaço por pedaço e de poder juntar tal passagem de tal tomada de som com outras. Ao término das gravações, os acetatos eram

enviados para a fábrica de discos; paralelamente a gravadora selecionava as gravações que deveria lançar em fita magnética enviando as cópias para a fábrica de cassetes e cartuchos.

A produção em série, na indústria cultural, não difere do sistema industrial referente a qualquer produto.

As mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp há mais de trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. [...] A partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação (ADORNO, 1978, p. 288).

Esse modelo técnico-industrial, na produção da música e de seus artistas, prevaleceu sob total controle das grandes gravadoras até meados da década de 1970. Nessa época, começaram a surgir estúdios e selos independentes, tema bastante discorrido em reportagens e trabalhos acadêmicos. No jargão da indústria fonográfica, a palavra *independente* esteve associada às produções e relações diferentes entre artistas, produtores, selos e gravadoras. Com o passar do tempo, a denominação *independente* passou a identificar a produção realizada pelo próprio artista e por seu produtor; portanto, o artista não integrava o *cast* artístico de uma grande gravadora.

Para o cantor, compositor e sanfoneiro Dominginhos (apud SILVA, 2000, p. 78) “Marcos Pereira foi quem lançou os independentes, pelo menos é o que sei”. De modo que o primeiro selo independente no Brasil foi idealizado e direcionado ao mercado pelo publicitário Marcos Pereira, que trazia seu próprio nome como marca do selo que priorizava músicas populares e folclóricas, além de cantorias religiosas, algumas de domínio público.

O selo Discos Marcos Pereira surgiu em 1973; além de trabalhar as canções já citadas, o selo independente angariou artistas que já eram conhecidos

no campo artístico e faziam parte da mais alta estirpe da música brasileira, assim como muitos que entravam em estúdio pela primeira vez.

Foram 144 discos em menos de 10 de anos de existência. [...] A gravadora foi a primeira no país a adotar uma política de produção alternativa, fora da indústria cultural, de grandes grupos fonográficos e do mecenato estatal. É a inspiradora da proliferação de pequenas gravadoras voltadas para a qualidade e diversidade da música brasileira.⁸⁰

Dominguinhos — ao narrar sua trajetória no livro *Forró no asfalto*: mercado e identidade sociocultural (SILVA, 2003, p. 93) — faz a seguinte revelação: “o meu primeiro disco chamado *Fim de festa* foi gravado em 1964 pela gravadora Canta Galo, de propriedade do sanfoneiro e afinador de sanfona Pedro Sertanejo, pai de Osvaldinho do Acordeon”. Diante dessa declaração do artista referente ao selo independente, podemos concluir que houve pelo menos dois selos destinados a uma produção fonográfica independente. Nesse sentido, compreendemos que os selos Marcos Pereira e Canta Galo foram precursores das demais produções fonográficas, sob a categoria independente.

Porém, a produção de discos independentes no Brasil não data dos anos 1970, como aponta a esmagadora maioria das matérias publicadas na imprensa em boa parte da bibliografia verificada na presente pesquisa. Haja vista a cantora e rainha do baião Carmelia Alves (apud SILVA, 2003, p. 57) que, em 1942, pagou pela gravação de seu primeiro disco, consoante suas palavras:

[...] eu fui a primeira a gravar o disco independente no Brasil, arranjado por Benedito Lacerda em 1942. O Benedito conseguiu gratuitamente do diretor da RCA Victor o estúdio e toda estrutura, mas a matriz tinha que ser paga. [...] O valor era de 400 mil reis. Juntou toda a família e foi feita uma espécie de “vaquinha”: cada um

⁸⁰ Disponível em: <<http://semprevinil.blogspot.com/2007/09/gravadora-discos-marcus-pereira.html>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

dando o que tinha, até que deu para gravar. [...] Com certeza, hoje todo mundo quer ser o pai da criança e, se eu contar essa história, vão dizer que é mentira, vão dizer que inventei.

A narrativa da cantora e rainha do rádio Carmelia Alves complementa o argumento de Laerte Fernandes de Oliveira. Segundo o autor: “os primeiros discos independentes produzidos por aqui remontam ao início do século XX, como apontam Iná C. Costa, Gil N. Vaz e José Ramos Tinhorão” (OLIVEIRA, 1999).

Ao fazermos esse recorte histórico, devemos reconhecer que a década de 1970 foi marcada pelo surgimento de vários selos independentes e também pela existência dos festivais da canção, contribuindo para que novos artistas e bandas fizessem suas primeiras gravações em selos independentes. À época havia no Brasil uma proliferação de gravações independentes e a indústria fonográfica estava passando por um período desfavorável, isto é, as grandes gravadoras não estavam aceitando novos projetos. Diante desse quadro, alguns músicos e artistas optaram por soluções alternativas, acreditando na produção independente.

Em meio a esse processo, em 1979, surgiu em São Paulo a gravadora Lira Paulistana — uma ramificação do Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, um selo alternativo que, além de revelar novos artistas, gravava e fazia a distribuição dos discos. Entre os que fizeram parte de seu *cast* destacamos: Língua de Trapo, Premê, Rumo, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tarancón, e outros. Em 1983, esse selo associou-se à gravadora Continental a fim de idealizar uma maior distribuição e expansão de mercado. Antes de sua junção com uma empresa do porte da Continental, os diretores da Lira Paulistana recorreram a alguns métodos, a saber:

[...] como estratégia de promoção e distribuição recorreu-se ao serviço de reembolso postal, através de mala-direta, propagandas de novos lançamentos que poderiam ser encomendados; na loja, os discos podiam ser deixados em consignação pelo artista que não fazia parte

da gravadora Lira Paulistana; e havia vendedores que visitavam lojas e distribuidoras para oferecerem discos de seu catálogo (OLIVEIRA, 1999, p. 35).

Esse modelo estrutural seguia o padrão empresarial de uma pequena empresa, sendo que alguns selos firmavam convênio com as grandes gravadoras para que fizessem a distribuição. Mas o artista que não usufruísse dessa estrutura via como uma oportunidade de realizar um sonho e ser reconhecido por meio de sua arte. Para Márcia Tosta Dias, atitude como essa significa uma ação “inovadora, sem lugar na produção da grande empresa e do grande mercado. Numa atitude de protesto, produz e coloca seu produto no mercado sozinho, ou ancorado numa pequena estrutura empresarial” (DIAS, 2000, 122).

No início dos anos 1980, houve uma explosão de pequenos estúdios e selos independentes por todo o Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo. Para entender esse processo de produções independentes, devemos considerar alguns fatores, entre eles o aparecimento de pequenos estúdios de gravação com boa qualidade técnica aos padrões da época e com preços acessíveis aos artistas (OLIVEIRA, 1999). Os recursos disponíveis para divulgar os trabalhos dos artistas eram poucos, dado que não contavam com a produção das *majors* e, por conseguinte, nem com a cobertura das rádios e das emissoras de televisão — exceto em algumas iniciativas escassas e pontuais —; assim, tais artistas apelavam para estratégias de divulgação alternativa.

Inicialmente o artista solicitava para a plateia que comunicasse a outras pessoas os *shows* que iria realizar naquela região. Além de aproveitar as oportunidades públicas para informar sobre suas novas produções e apresentações, outro artifício muito utilizado eram as impressões em filipetas, ou seja, pequenos papéis informando o local onde seria realizado o *show* e oferecendo um desconto para quem apresentasse aquela propaganda na compra do ingresso. E, finalmente, o sistema de lambe-lambes, que eram cartazes colados nos muros, postes e tapumes de prédios em construção que informavam o evento ou o lançamento de novo disco.

Os anos 1980 significaram aos selos independentes crescimento e maturidade, mas foi na década de 1990 que apareceu uma maior segmentação de mercado e investimento em produtos culturais que as grandes gravadoras não tentavam se arriscar. Nasceram, assim, novos selos de pequeno porte, mas com uma boa estrutura e firmando-se no mercado, isto é, investindo no universo da música *rap*, do samba, do forró (Kaskatas Records, Zimbabwe, Sonzum, JWS etc.) e na musicalidade gospel (Line Records, MK Publicité etc.).

As décadas de 1970 e 1980 foram períodos em que os independentes não se firmaram como proposta de autosustentação e solidez no mercado, visto que sua maior dificuldade se encontrava na promoção e na distribuição dos discos. Somente após o surgimento de novos selos nos anos 1990 (impulsionados pelas novas tecnologias) é que foi possível aos independentes no Brasil obter uma solidez que o fizessem participar do mercado fonográfico praticamente na mesma posição das grandes gravadoras. Assim, “o produto independente não é, necessariamente, alternativo. O *underground* (alternativo), na cena musical, está ligado a um posicionamento de agentes que procuram produzir produtos que desviem da sonoridade praticada no *mainstream*” (SÁ, 2008, p. 39).

Nesse aspecto, ocorreu um envolvimento entre artistas que estavam vinculados à produção independente e aqueles que assinavam contratos com as grandes gravadoras para produzirem seus trabalhos. Vejamos o caso da Banda Calypso, formada pelo casal Joelma e Chimbinha, anteriormente citado. Essa banda surgiu e caracterizou-se sob o prisma da produção independente, fez sucesso em todo o país e conquistou um espaço no *mainstream* nacional; no entanto, não é classificada no cenário da produção alternativa como o são outras produções independentes que iremos analisar.

Em dez anos de carreira (SÁ, 2008), a Banda Calypso já contabilizou mais de 8 milhões de cópias de CD e DVD vendidos — e o que é mais impressionante: sem um único contrato com uma *major*. Em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, Chimbinha (apud SÁ, 2008, p. 48) apresenta sua versão sobre o sucesso comercial da Banda Calypso:

Como consegue vender um CD a R\$ 10?

Chimbinha: Nós mesmos fabricamos e fica mais barato do que fazer com uma gravadora. Não pagamos produtor, diretor não sei do quê, arranjador. Eu mesmo faço o arranjo, a direção, tudo. Não ganhamos muito com o CD, mas ficamos conhecidos e temos lucro com o *show*. [...]

Com o CD barato, deixam de ser vítimas da pirataria?

Chimbinha: Não, mas não brigamos com os pirateiros. Estouramos por causa da pirataria, que nos levou a várias cidades aonde não chegaríamos.

Mesmo não sendo um produto idealizado pelas grandes gravadoras, bandas de expressões regionais como a Banda Calypso, Mastruz com Leite, Calcinha Preta, Aviões do Forró, entre outras, conseguiram destaque e espaço na mídia nacional. Antes do surgimento desses fenômenos, existia a ideia de que somente aqueles artistas ou bandas promovidos pelas grandes gravadoras e pelas emissoras de televisão eram considerados como os mais populares.

Na virada do milênio, essa lógica foi quebrada, originando uma crise na indústria fonográfica tradicional. Um dos fatores que mais contribuiu para o agravamento dessa crise foi o fácil acesso à produção e à distribuição de música viabilizados pelas tecnologias digitais. Haja vista que o universo digital possibilitou o aparecimento de novos estúdios; propiciou a produção doméstica com gravação e impressão de boa qualidade, além de baratear os custos e, ainda, permitiu o ingresso de novos artistas no mercado facilitando a instalação de mais selos independentes.

O registro das músicas pelo sistema digital contribuiu para que, em pouco tempo, o CD se tornasse um objeto acessível a qualquer pessoa. No campo artístico musical, o computador passou a ser uma espécie de instrumento vital para a produção de qualquer estilo ou gênero de canção.

Em Belém, o modelo de estúdios domésticos (ou estúdios caseiros, como também são chamados) configura-se na pessoa do produtor musical que tem um

estúdio de gravação no fundo do quintal de sua casa ou em local mais apropriado, onde recebe os artistas para produzir suas músicas em CD. Depois, os artistas entregam o CD aos camelôs para que eles possam copiá-lo, e as únicas pessoas que tem lucro com a venda dos CDs são os próprios camelôs. Os músicos não esperam nenhum lucro com a vendagem de seu CD, apenas desejam promover e divulgar seu trabalho. Com os camelôs, eles começam fazendo sucesso nas barracas dos vendedores de rua para depois conquistarem outros espaços, ou seja, serem veiculados na mídia local e também nas festas das aparelhagens.

Para Wilkem David Sanches, esse modelo criado nos anos 1990 levou as minigravadoras a serem a alternativa para basicamente dois tipos de artista:

Primeiro, para os que queriam gravar seus CDs sem ter de moldar a sua música de acordo com as tendências do mercado, optando assim por uma produção de criação e, em segundo lugar, para os artistas que, mesmo seguindo tendências do mercado, não conseguiam assinar contratos com as *majors* e procuravam os selos independentes para lançar seus trabalhos na tentativa de alavancar sua carreira (SANCHES, 2001, p. 10).

Em geral, é possível observar que os programas de computador (*softwares*) são responsáveis pelas transformações ocorridas na produção fonográfica que dispõem de um potencial multiplicador facilitando ao usuário seu manuseio, sobretudo na utilização da internet. O monopólio das grandes gravadoras em distribuir os discos e promover as canções por meio da grande mídia sofreu um impacto causado pelas tecnologias digitais. Sua maior frustração foi a queda nas vendas dos discos, ocasionada pela quantidade de músicas inseridas em um único CD, pelas cópias baixadas na internet, pelo sistema MP3, pela pirataria e pelas gravações alternativas.

Frente a esse quadro, as grandes gravadoras vêm se comportado nos últimos anos como produtoras de eventos e promoção dos artistas. Essa medida é identificada no meio artístico como projeto de *marketing*, que significa firmar

contrato com os veículos de comunicação, especialmente os tradicionais de massa, tais como: televisão, rádio, revistas e jornais.

É evidente o caráter mercadológico e cultural do tecnobrega. Embora não participe do esquema da grande indústria cultural, também não pode ser identificado como uma cultura alternativa ou de resistência. Em suma, é um mercado que se diferencia pela forma de produzir, difundir e comercializar seus produtos e serviços. Seria uma “colagem à moda da casa” em que se encontram elementos do mercado da grande cultura de massa e a ambição de maiores investimentos e retornos financeiros.

Como vimos a diferença entre o esquema tradicional da indústria cultural está na centralização e controle que engloba, a seleção dos artistas, a escolha do repertório, o sistema de produção, distribuição e promoção, sendo orientado pela pesquisa de mercado. Modelo em decadência dado o avanço tecnológico das ferramentas digitais que possibilitam a produção e compartilhamento das músicas. A diferença entre esse esquema e o sistema de produção cultural, ora vivenciado em Belém do Pará, está em estabelecer uma indústria cultural local, onde o sistema de produção, distribuição e venda tem uma relação direta, entre artista, produtor, vendedores, especialmente o camelô e o consumidor.

A seguir veremos um pouco da história fonográfica no estado do Pará.

4.8. A indústria fonográfica paraense:

Em meados dos anos 1970, o mercado fonográfico paraense apresenta um processo de crescimento e consolidação, priorizando todo seu investimento nas canções de artistas populares, mais especificamente na gravação e na expansão da musicalidade brega paraense.

Nesse período, a gravadora Erla — posteriormente adquirida pela empresa Rauland de Comunicação — lançou suas primeiras gravações priorizando os artistas e as músicas locais.

Pode-se dizer que a história do empreendimento fonográfico local se inicia com a criação da empresa Rauland Belém Ltda, em 1975, proprietária da Rádio Rauland e de um estúdio de gravação. A pequena empresa fonográfica iniciou seus trabalhos produzindo alguns cantores locais relativamente conhecidos na cidade, destacando composições ligadas a ritmos populares como o merengue, carimbó, siriá e o bolero. Vale lembrar que estas expressões musicais já haviam se consolidado no gosto popular desde os anos de 1950, com festas de sonoros e de sedes.⁸¹ Até o final da década de 1970, alguns cantores locais já se destacavam com carreiras impulsionadas por discos produzidos junto a Rauland, tais como Pinduca (especializado em carimbó), Mestre Cupijó (divulgador do ritmo siriá) e os demais cantores dos “bolerões” e merengues, tais como Orlando Pereira, Emanuel Vagner, Francis Dalva, dentre outros. Como foi dito, a Rauland dedicava-se à produção e distribuição dos discos, mas a reprodução dos fonogramas na prensagem em série era feita fora do estado por empresas de grande porte, como a Continental, por exemplo (COSTA, 2004, p. 137).

Também surgiu na década de 1980 a Gravasom, gravadora idealizada pelo cantor, compositor e empresário Carlos Santos. Esse artista nasceu na cidade de Salvaterra, na Ilha de Marajó e, aos 13 anos, mudou-se para Belém, onde deu continuidade aos estudos na Escola Industrial Salesiana, profissionalizando-se na arte de tipógrafo. Trabalhou como operário em várias gráficas de Belém e, depois, tornou-se camelô na feira do Ver-o-Peso, vendendo discos usados, limão, envelope na frente dos correios, ingressos para o jogo do Remo e Paysandu, velas na porta de cemitérios, entre outros. Em 1971, instalou sua primeira loja com 90 cm X 3 m, denominada de Discolux. Em maio de 1975, lançou seu

⁸¹ Sonoros referem-se ao sistema de som montado para animar as festas. Atualmente essa nomenclatura passou a ser chamada de *aparelhagens*. Sedes eram os locais onde se realizavam as festas, tais como clubes, sindicatos, associações etc.

primeiro disco, um compacto simples produzido pelo maestro e rei do carimbó Pinduca.

O selo Gravasom tinha como objetivo valorizar o artista paraense, lançando os ritmos regionais como o carimbó, o siriá, o lundu (estilo musical vivenciado no Pará e em outros estados do Brasil), além da lambada e de tantos outros. Por intermédio da pequena gravadora, muitos artistas paraenses tornaram-se conhecidos nacionalmente e alcançaram grandes sucessos, como é o caso do cantor e compositor Alípio Martins. Este projetou-se no universo da música popular paraense por meio de suas interpretações jocosas, cheias de malícia e muito humor, em um ritmo variado e dançante — ora carimbó, ora lambada misturada com merengue e cúmbia — e tornou-se um ídolo da música brega paraense.⁸²

Em pouco tempo, a Gravasom tornou-se uma empresa de maior porte que a Rauland graças a um cast artístico mais sólido e estruturado. Em meio a esse ritmo a empresa crescia em sintonia com as grandes gravadoras, operando no sistema da produção em série, ou seja, produzia e gravava, depois enviava à matriz para fazer a prensagem e finalmente executar a distribuição, promoção e venda dos seus discos. “A Gravasom é criada exatamente no momento em que se ensaia um primeiro ‘Movimento do Brega’, (1980) com o aparecimento de diversas composições, músicos e cantores que reivindicam este ritmo como a marca do seu trabalho” (COSTA, 2004, p. 137).

Posteriormente outras gravadoras foram surgindo no cenário da produção musical paraense, no final na década de 1980. Os selos Studio M Produções e Studio Digitape priorizaram o estilo da música brega, revelando novos artistas, entre os quais Roberto Villar e Chimbinha da Banda Calypso, que nos anos de 1990, passaram a ser expoentes do ritmo brega *calypso* por fazerem a junção de elementos das canções caribenhas na composição da música local, em ritmo mais acelerado.

⁸² Disponível em: <<http://www.carlossantos.com.br>>. Acesso em: 13 jun. 2008.

Atualmente, a indústria fonográfica paraense está diversificada com vários estúdios caseiros e pequenos selos que produzem, gravam e difundem CD e DVD, relacionados com os ritmos e estilos da música popular do Pará. Assunto já abordado nesse capítulo.

CONCLUSÃO

A longa trajetória da música brega paraense demonstra a forte presença de uma cultura regional que ultrapassa fronteiras. Antes obscurecida pela distância física, geográfica, devida à inexistência de meios de comunicação e transporte, bem como pela à ignorância da sociedade nacional em relação à existência dessa cultura regional. Prevalece uma cultura nacional também em termos do mercado de bens simbólicos

No atual contexto de mundialização da cultura (Ortiz, 2003) assistimos a um enfraquecimento das fronteiras nacionais. Graças às novas tecnologias de comunicação e informação que encurtam as distâncias e aceleram o tempo, as culturas locais se fortalecem, ganham maior visibilidade, se deslocam, se fundem umas com outras, na ambiência que o autor denominou de “modernidade-mundo”:

[...] somos penetrados pela modernidade-mundo; ela nos acompanha em “todos” os lugares. [...] Hoje, deparamos com uma singularidade de costumes. Calças *jeans*, sapatos, tênis, jaquetas, casacos, fast-food, bebidas e comida industrial denotam a imanência de um padrão civilizatório mundializado. (Ortiz, 2003, p. 40)

Nesse sentido, os estilos brega e tecnobrega criados em Belém do Pará estão em sintonia com o universo da “modernidade-mundo”, apontado pelo estudioso. São transformações e costumes que se remodelam a partir das referências da cultura tradicional, como a nomenclatura Tupinambá, por exemplo, que identifica a aparelhagem de som mais famosa e potente do estado. Porém, não se trata apenas de um nome típico, mas também de uma referência e identificação com os povos da floresta. Ou seja, o termo é uma expressão de convívio com a cultura dos povos locais, seus irmãos indígenas, retratada por

meio de objetos como o arco e flecha e o cocar, utilizados como adornos pelo DJ principal (DJ Dinho) e seus seguidores durante a festa de aparelhagem e em apresentações públicas.

Essa singularidade se expressa por meio da música e da dança tradicionais (o carimbó) e o estilo brega, que, refeitos sob os incrementos dos arranjos eletrônicos, configuram-se numa nova modalidade: o tecnobrega. Em outras palavras, tem-se uma cabana eletrônica, haja vista que, na logomarca da Aparelhagem Tupinambá, o destaque está em ser o guerreiro da Amazônia. Percebemos um orgulho explícito por parte dos apreciadores desse estilo musical em comparar-se com seus antepassados. Assim sendo, poderíamos dizer que a exaltação em torno da expressão *guerreiro* seria uma espécie de representação imaginária, isto é, uma louvação aos rituais indígenas, quando se pintam e dançam noite adentro, preparando--se para enfrentar o inimigo.

Vale dizer que a Aparelhagem Tupinambá usa, com bastante propriedade, palavras e gestos que são corriqueiros na linguagem dos povos da Amazônia e na cultura popular paraense, tais como "seus arcos e flechas", "o guerreiro que veio salvar sua tribo", "a noite da tribo", "DJ Dinho, Toninho fazem a tribo estremecer" etc. Esse jogo de palavras sintetiza e caracteriza o estilo tecnobrega que, entre outras particularidades, transforma a batida do pé e a dança indígena em uma manifestação musical popular contemporânea. Podemos, então, afirmar que estamos diante de uma festa urbana travestida de um ritual tradicional que se caracteriza pelo uso de recursos tecnológicos.

Ao nos apropriarmos da expressão modernidade-mundo verificamos que nesse universo existem dois fatores relevantes: um refere-se à desterritorialização, em que o sujeito torna-se conhecido e conhece novos costumes e lugares sem precisar sair do seu local. O outro diz respeito à reterritorialização, sendo que "uma cultura mundializada só faz sentido quando enraizada em nossos hábitos mais prosaicos" (ORTIZ, 2003, p. 42).

Na sociedade contemporânea, as identidades culturais modelam-se com a cultura nacional e transnacional, destacando a passagem do local para o global e do público para o privado, ou seja, “a cultura nacional não se extingue, mas se converte em uma fórmula para designar a continuidade de uma memória histórica instável, que se reconstrói em interação com referentes culturais transnacionais” (CANCLINI, 1995, p. 36).

Assim, observamos que, se o território é delimitado por meio de sua materialidade, ele pode ser ocupado como consequência do meio físico em sua abrangência. Sem falar ainda que as informações e mensagens elevam o estágio de desterritorialização quando são conectadas por meio das novas técnicas e dos recursos tecnológicos.

Nesse sentido, o espaço está além das fronteiras físicas. Ele envolve outras culturas e povos, ou seja, brega e tecnobrega, em primeira instância, conectam-se com a cultura caribenha — que se integra com a batida da música eletrônica oriunda de outras partes do mundo, porém, não abandona os aspectos da cultura regional.

Para exemplificar melhor essa hipótese, analisemos *Batuque da Amazônia*, interpretada por Gabi Amarantos⁸³ — cantora, compositora e vocalista da Banda Tecno Show. Nesse sentido, a canção a seguir pode ser considerada uma síntese da cultura popular paraense.

⁸³ Gabi Amarantos iniciou sua carreira aos 15 anos de idade como cantora de música religiosa. Logo foi convidada a cantar nas noites paraenses seguindo o repertório de pop rock e MPB. Em carreira solo, adotou músicas regionais, samba e ritmos dançantes de 1970, 1980 e 1990. No ano 2000, Gabi optou pelo estilo brega e conquistou o título de cantora “pop star da música paraense”. Ao integrar a Banda Tecno Show foi condecorada oficialmente como a “diva do tecnobrega”, reconhecimento que aconteceu após sua participação como apresentadora no “Projeto Brasil Total” (quadro do programa “Fantástico”, da Rede Globo, produzido por Regina Casé e Hermano Vianna), cuja proposta era apresentar objetos e manifestações da cultura popular paraense. Famosa, passou a ser cultuada pelos fãs do estilo tecnobrega e de outros estilos musicais como os admiradores do rock. Para os seguidores do movimento GLBT ela é considerada rainha e estrela do Pará e frequentemente tem sido convidada a se apresentar nas passeatas do movimento em todo o estado paraense, além de realizar shows nas boates do gênero em outros estados. Seu sucesso é resultado da maneira de interpretar as canções regionais, a partir da nova roupagem e do auxílio das tecnologias, sobretudo dos recursos digitais. A obra da artista revela-se como objeto lúdico que mistura o tradicional e o moderno.

Batuque da Amazônia

Gabi Amarantos

Eu sou o batuque, batida da Amazônia
Sou os versos de Waldemar Henrique
sou a fé, eu sou a corda do Círio
Eu sou tecnobrega, eu sou *calypso*

Sou o brilho do manto da Nazinha
Eu sou o Ver-o-peso, eu sou mandinga
Eu sou o açaí com farinha e sem açúcar
Sou o carimbó de Cupijó e Pinduca

Eu sou *swing* da guitarrada
Mestre Vieira, Alduceno e Cuíca
Sou o som que bate forte
Sou eu que faço a terra tremer
Sou o furacão do *pop*
Sou a brisa da preamar
Curupira e Caipora
Pororoca, índio singular.

Sou a música do norte
Eu sou a estrela do Pará
Sou a chuva que cai à tarde
Sou o sol nascendo pra brilhar
Sou Belém do Pará!

Eu sou a garra e o rugido do Leão
Sou o terror do bicho papão
Sou a luta e o suor da Cabanagem
Sou poesia, sou arte, eu sou aparelhagem

Sou a fé, eu sou a corda do Círio
Eu sou tecnobrega, eu sou *calypso*
Eu sou o açaí com farinha e sem açúcar
Sou o carimbó de Verequete e Pinduca. ⁸⁴

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Z4ip7ELY0CM>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

A letra dessa música nos remete, entre outros, aos vultos que são atribuídos à cultura popular regional, especialmente sua ação articuladora de concepções no universo cotidiano, independentemente dos padrões estabelecidos. Na qualidade de compositora e intérprete de tecnobrega, Gabi Amarantos provoca uma reflexão nostálgica e contemporânea ao narrar as singularidades de cada objeto ou personagem. São as crenças, os desejos, os hábitos, enfim, são significados que atuam coletivamente, na vivência das manifestações emotivas.

Em outros termos, isso significa a materialização das relações coletivas que mapeiam o jeito cultural de ser do povo paraense por meio de seus ícones. Por isso, as frases são herdadas e refeitas num contexto que atualiza a tradição por meio das experiências em que o espírito e a espontaneidade podem ser traduzidos pela força da motivação, renovada constantemente pela coletividade.

Para o paraense, a letra dessa canção está além de uma música executada em uma "balada", como se diz na gíria. Ela é seu próprio retrato, uma espécie de registro da identidade do estado que a linguagem contemporânea concretizou por meio da informação e da técnica, juntando fragmentos e ressignificando os sentidos de pertencimento.

Nesse sentido, pertencer significa reverenciar o maestro Waldemar Henrique como articulador entre a música erudita e as canções populares da Amazônia. É ser reconhecido através da fé por meio dos objetos, como a corda do Círio que é conduzida pelos fiéis no decorrer da procissão. É igualar-se ao manto da Nazinha, como carinhosamente é chamada a padroeira do Pará e da Amazônia, Nossa Senhora de Nazaré. É dizer que "sou mandinga" assumindo o sincretismo oriundo das religiões africana e indígena.

A letra estende-se à esfera da organização popular e política, evidenciando o orgulho de pertencer a um movimento que lutou por uma sociedade igualitária quando afirma: "Sou a luta e o suor da Cabanagem". Esses lugares e objetos representam espaços da memória que se acentuam na memória coletiva, como "Leão" e "papão" que remetem aos torcedores dos times locais: Payssandu ou

Remo. É também estar inserido nas músicas de brega, tecnobrega, guitarradas, carimbó, entre outras. Em resumo, é o reconhecimento simbólico da maneira de ser do paraense.

Porém, o êxito dessas canções parece ser transitório. É comum ouvir por parte dos DJs e dos produtores de bandas que o sucesso das músicas de tecnobrega em geral tem pouca durabilidade. Em média permanecem nas paradas (tocando nas aparelhagens, rádios e vendedores ambulantes) entre 15 e 20 dias. O efeito passageiro ocorre devido às exigências do público. Por isso, a cada semana deve-se compor ou fazer versão, produzir, gravar e lançar pelo menos uma nova música.

O brega vem passando por várias transformações, é uma mistura de gênero ou estilos. Seguindo uma linha de tempo, podemos dizer que o brega tem-se configurado da seguinte forma: originou-se bolero, tornou-se merengue, transformou-se em brega, qualificou-se em brega romântico, modernizou-se em brega *pop*, brega *calypso* e, atualmente, vive o auge do tecnobrega, com aspiração ao estilo *melody*⁸⁵ e ao *zouk love*. Devido ao grande sucesso mercadológico fora do estado do Pará, o brega passou a ser chamado de *calypso* para atender ao apelo da mídia, que não via com bons olhos o termo *brega* ser difundido em seus programas.

Antonio Mauricio Costa (2004, p. 48) define o brega como ritmo dançante:

É melhor caracterizado a partir das diferenças com outros estilos musicais, especialmente no que se refere à forma de dançar. Isto só reforça a ideia de que a festa é o ambiente em que o brega se reproduz enquanto uma prática cultural, [...] ritmos basicamente originários do universo musical latino-americano, destacando-se os tão evocados ritmos “caribenhos” [...] como *zouk*, merengue, cúmbia e lambada. Esses ritmos são tocados pelas rádios locais e fazem parte do repertório das festas de aparelhagens, exatamente a partir da produção local feita pelos cantores de brega.

⁸⁵ Ver definição no glossário.

O brega, portanto, vai além de um gênero ou estilo musical, resulta em um agrupamento de música, dança, produtos, eventos, entre outros. É um acontecimento festivo que tem a dança como um dos elementos de maior atração. Sua musicalidade faz parte de uma manifestação lúdica identificada com a população da classe trabalhadora. Inicialmente, não contava com estrutura comercial própria, porém, hoje, seu sucesso tem motivado maior apropriação por parte do comércio musical regional.

Assim, devemos considerar as manifestações populares e a música brega como um dos elementos de expressão regional, estando presente no cotidiano, no lazer e na sociabilidade, da população local. Neste aspecto, a festa de brega está no meio caminho entre a indústria cultural local e as práticas culturais de seus frequentadores. “Ela não se apresenta no sentido clássico enquanto uma ruptura temporal por excelência. Até certa medida a festa se confunde com o cotidiano da cidade, com suas festas que vão de quinta à segunda-feira seguinte....” (COSTA, 2004, p. 254).

Diante desse quadro, concluímos que a memória coletiva se estabelece a partir das identificações expressas no grupo. Todavia, as manifestações musicais e populares são documentos reais, vivenciados e transformados pela sociedade contemporânea. Tornando-se um produto lúdico e comercial, o universo do tecnobrega traz para o debate a hipótese de que, ao selecionarmos e nos apropriarmos dos bens, seguimos uma definição do que consideramos publicamente valioso.

Dessa forma, devemos considerar a *cultura de massa* não apenas como um sistema de objetos culturais, mas interpretar seus modelos e comportamentos inseridos no contexto industrial, tendo a música popular como mediadora da sociedade. Por vezes a cultura popular reformulou-se a partir dos meios massivos, ou seja, configurando-se em cultura popular massiva. Entretanto, é possível perceber a existência de um pertencimento entre os artistas, produtores, compositores e técnicos em relação à música brega, de uma relação de identificação que se estende aos fãs e demais apreciadores do ritmo.

Nos últimos anos, a música brega paraense deixou de ser referência musical exclusiva da população da periferia para tornar-se símbolo da musicalidade regional e da identificação da música popular paraense. Contudo, a música brega pode ser reconhecida por meio do convívio social, estando presente numa dialética imaginativa contemporânea. Haja vista o *tecnobrega* que caracteriza-se como manifestação sociomusical que tem como matriz a cultura tradicional paraense e caribenha. Em suma, podemos dizer que é uma grande festa cabocla, uma grande tribo que substituiu os maracás e a fogueira pelo som digital e pelos efeitos especiais dos refletores.

O propósito, ao longo deste trabalho, foi compreender melhor o brega e o tecnobrega como estilo musical da cultura popular paraense, considerando seu caráter regional e sua apropriação por parte do mercado fonográfico local e, por vezes, informal, que não se enquadra nos moldes do conceito de indústria cultural idealizado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Também foi possível perceber que o universo brega tem sido uma referência no cotidiano do povo paraense, assim como sua expressão e identificação com os ritmos e gêneros da musicalidade caribenha. Nesse aspecto, o brega e o tecnobrega contam com seus líderes e inventores como principais divulgadores e interlocutores entre o universo urbano e interiorano. Esses mediadores foram adaptando as canções tradicionais dos países vizinhos, desde o bolero, o merengue, a cúmbia, o mambo e os ritmos locais como o próprio carimbó, ao estilo dinâmico das grandes cidades, especialmente Belém que sintetiza a metrópole da Amazônia.

Nesse processo evolutivo estão inseridos os artistas mais novos, que se autodenominam como intérpretes do brega *calypso*, *calypso* e tecnobrega. Inspiraram-se nos valores do *rock* e da música eletrônica para inovar o estilo do brega tradicional e aglutinar novos consumidores, utilizando a linguagem urbana e industrial da primeira década deste século.

Atualmente, o estilo tecnobrega vem conquistando outros espaços fora do estado do Pará. Esses locais são as regiões periféricas de grandes cidades como Recife e São Paulo, por exemplo, e as cidades do interior do Nordeste. No entanto, verificamos que o termo *tecnobrega* não está sendo aceito como

elemento identificador de um estilo musical, tanto que o nome ganhou novas terminologias: *tecnomelody* (em São Paulo), *tecnolypso* (em Recife) e *tecnocalypso* em algumas cidades do interior do Nordeste.

De certa forma, a difusão do tecnobrega fora de seu estado de origem está passando pelo mesmo processo que ocorreu com o brega *calypso* no início dos anos 2000 — não sendo bem visto pela mídia, teve de eliminar a palavra *brega* projetando o estilo *calypso* como um novo ritmo musical paraense. Ao fazer esses ajustes, seus artistas conquistaram o público nacional e do exterior.

Seria prematuro fazer qualquer tipo de análise conclusiva a respeito do tecnobrega fora do Pará. Todavia, observamos uma receptividade bastante intensa por parte do público jovem na Grande São Paulo, por exemplo, onde é comum ouvir o som e as batidas de tecnobrega nas barracas de camelôs, nos bares e nas padarias da periferia que exibem por meio de DVDs as imagens das bandas Dejavu e Havely. Esses grupos estão fazendo sucesso e são os preferidos do público de São Paulo e de toda região metropolitana, realizando, em média, dois a três *shows* por noite.

Vale ressaltar que a maioria do público que “curte” o ritmo tecnobrega é o mesmo que aprecia o forró eletrônico. Nesse sentido, o ritmo do tecnobrega ou *melody* está sendo apropriado por esse público como uma derivação do forró eletrônico, ou seja, o paulistano identifica as bandas paraenses como se fossem mais uma banda de forró. A Banda Calypso é um exemplo disso: no Centro—Sul do país ela é identificada como uma banda que toca e canta forró eletrônico.

Diante do fenômeno tecnobrega que está chegando à Grande São Paulo, algumas pequenas bandas de forró eletrônico estão adaptando seu estilo ao ritmo tecnobrega, com uma produção menor e propagando como estilo *mega rave*. Essa tendência de inspirar-se em um ritmo que está na onda do sucesso já é seguida pela banda de forró eletrônico Calcinha Preta, cujo repertório é composto por canções no ritmo do *calypso*.

Desse modo, podemos concluir que as bandas de tecnobrega dispõem de um espaço bastante fértil para sua difusão e consolidação junto ao público da

Grande São Paulo. No entanto, não se sabe se o mesmo processo ocorrerá com as aparelhagens, devido ao tamanho da estrutura de som e dos equipamentos para sua locomoção. No entanto, é possível que os DJs das aparelhagens conquistem outra categoria de público nas grandes cidades. O DJ Dinho, por exemplo, já se apresentou mais de uma vez em São Paulo para o público do Sesc Pompéia, sendo bastante aplaudido.

Em síntese, podemos considerar as aparelhagens como integrantes do universo dinâmico não apenas por divulgarem a cultura e a música local por meio de equipamentos eletrônicos, mas também por conectarem-se com outras culturas, ritmos, gêneros e estilos musicais. Quanto aos equipamentos são oriundos dos grandes centros de tecnologia eletroeletrônica que produzem, importam e abastecem as aparelhagens e todos os trios elétricos e estúdios de gravação, rádio e televisão do país.

Diante disso, o estilo musical tecnobrega assemelha-se ao *funk* carioca, ao *rap* paulistano, ao forró eletrônico do Nordeste e ao *arroxé*⁸⁶ da Bahia, na medida em que traduz em suas composições os elementos da batida da *techno music*. Ao adaptar aspectos da música eletrônica ao ritmo das canções regionais, seus inventores, na maioria jovens e filhos de trabalhadores, revelam-se como continuadores da cultura popular local, inserida no contexto contemporâneo. Em suma, o tecnobrega inovou não apenas como estilo musical, mas também como nova forma de produção no mercado fonográfico de baixo custo e fácil aquisição para o público consumidor, contrariando as expectativas do mercado formal.

⁸⁶ Arroxé é uma junção de estilos: axé, samba de roda e forró eletrônico, tendo por base a batida da música eletrônica.

GLOSSÁRIO BREGUEIRO

Brega: É um ritmo de músicas dançantes, bem ritmadas e de variado estilo balançado. Esse ritmo paraense é originário do calipso americano. Também é o termo denominado a uma dança tipicamente paraense. É tocado e dançado com muita originalidade, com os corpos colados uma ao outro.

Brega *calypso*: (...) É a tonalidade das guitarras com visível centralização do som do Caribe.

Brega *dance*: É baseado nas músicas *dance* dos anos 1980, com os *funks* verdadeiros e com muito trabalho de contrabaixo.

Brega *hardcore*: É fundamentado em cima do *rock* para praticantes de esportes radicais (*skate*, surfe etc.). É uma mistura de *surf music*, com guitarra destorcida, mas com contrabaixo de brega.

Brega *melody*: É o brega com a batida romântica para se dançar mais agarrado

Brega *pop*: É um ritmo de batidas mais suaves, identificado com o brega romântico, em que o amor é exacerbado e mostrado em todas as suas artimanhas.

Brega *rasgado*: É o brega das batidas mais fortes, que foi introduzido pelos músicos paraenses.

Brega *sarro*: É o brega feito com humor. É a “curtição” que cria os personagens da região.

Mixar: Misturar. Na técnica do DJ, significa juntar as batidas de duas ou mais músicas na mesma velocidade, nas mesmas bpm's, buscando uma fusão ou uma passagem de um vinil (ou CD) a outro, de uma música a outra.

Remixar: Reeditar uma música em novo estilo, em novo tipo de batida. Produzir nova versão.

Techno: Originado em Detroit, nos Estados Unidos, no início dos anos 1980. Derrick May, Kevin Saunderson e Juan Atkins fizeram uma fusão entre o som de Kraftwerk e batidas *funks* de George Clinton. O resultado é uma batida seca, repetitiva, 4 por 4, sem vocais. O Kraftwerk é considerado um grupo Prototechno por ser referência à produção da *techno music*, 130 a 140 bpm's.

Tecnobrega: É um feito exclusivamente com mixagens. Possui implementos do *techno* europeu, com batida mais acelerada. Tem um *break* de 16 compassos no meio.

Tecnoreggae: É um *reggae* programado e sequenciado, com contrabaixo de *reggae* e bateria de brega.

REFERÊNCIAS

ADORNO, W. Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1978.

_____. Sobre a música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. Trans. Flavio R. Kothe, Aldo Onesti, Amelia Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

AGIER, Michel. Etnografias do espaço negro na Bahia, cantos e toques. *Caderno CRH*, Salvador, 1991, p. 5-16, Suplemento.

ALIVIERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções Amazônicas de Waldemar Henrique. In: VIEIRA, Lia Braga; IAZZETTA, Fernando (Orgs.). *Trilhas da música*. Belém: Edufpa, 2004. p. 185.

ALVIERTI, Mavilda Jorge. Wilson Fonseca e a música santarena. In: VIEIRA, Lia Braga; IAZZETTA, Fernando (Orgs.). *Trilhas da música*. Belém: Edufpa, 2004. p. 185.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Tradição e modernidade no carimbó de Belém*. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_wrapper&Itemid=519>. Acesso em: 20 set. 2008.

APARELHAGEM Super Popsom grava DVD no Hangar. *O Liberal*. Disponível em: <www.oliberal.com.br/oliberal/interna/default.asp?modulo=248&codigo=145917>. 19 mar. 2006.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BANDEIRA, Messias Guimarães. *Música e cibercultura: do fonógrafo ao MP3. Digitalização e difusão de áudio através da internet e a representação na indústria fonográfica*. Disponível em: <www.compos.org.br/files/33ecompos09_MarcelloGabbay.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2008.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philipe et al. *Teorias da etnicidade*. Trad. Élcio Fernandes. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.

BASTOS, Renilda do Rosário Moreira Rodrigues. Poetas do carimbó: vozes da tradição paraense. In: SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta*. Belém: Edufpa, 2001, p. 211-219.

BELÉM é brega? *Pará Zero Zero*. Belém, Cineclube Amazona Douro, ano 1, n. 4, fev./mar. 2004.

BELÉM em prosa e verso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 maio 2004, Caderno de Viagem.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

_____. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: Leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: critérios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRANDÃO, Carlos R. *Identidade, étnica e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1993.

CAILLOIS, Roger. *O sagrado de transgressão: teoria da festa*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1988.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO, Fernando Henrique; MÜLLER, Geraldo. *Amazônia: expansão do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Mexico: Fondo de Cultura Económica México, 1979. (Colección Popular.)

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTILLO, Rafael Zapata. *Fenomenologia del bolero*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. Vol. 1

CHAVES, Nilson. *Os olhos do mundo passam por aqui. E os ouvidos do Brasil?*. Rumos — Brasil da música: pensamentos e reflexões. Coordenação geral núcleo de música. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

CORDEIRO, Manoel. Elvis e Beatles namoraram o *calypso*. O Pará casou com o ritmo. *O liberal*, 14 mar. 2006, Caderno Magazine. Disponível: <<http://www.orm.com.br/oliberal/cadernomagazine>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. *Revista do Núcleo de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*. Universidade Federal de Sergipe. n. 1, (1198). São Cristóvão-SE, NPPCS/UFS, 2003, n. 6.

_____. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CRESCITELLI, Edson; LAIZO, André. *Que país é esse?* Uma análise do dilema atual da indústria fonográfica sob a ótica do marketing estratégico. Disponível em: <www.ead.fea.usp.br/Semead/9semead/resultado_semead/trabalhosPDF/31.pdf>. Acesso em: 15 out. 2008.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002.

CULTURA livre negócios abertos. Em pauta: modelos de negócios abertos. Disponível em: <<http://www.direito.fgv.br>>. Acesso em: 13 jul. 2007.

CUNHA, Marcos André da. *Modalidade, norma e performance em Verequete e Waldemar Henrique*. Dissertação (Mestrado em Linguística — Universidade Federal do Pará, Pará, 2002.

CUNHA, Vladimir. *T de Treme-Terra*. Disponível em: <www.orm.com.br>. Acesso em: 4 jul. 2006.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUVIGNAUD, Jean. *A subversão, a festa*. Festas e civilizações. Trad. L.F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tem Brasileiro, 1983.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Ed./Publifolha, 1988.

FARIAS, Bernardo. *Desvendando o Caribe no Pará*. Disponível em: <www.bregapop.com/história>. Acesso em: 13 jul. 2007.

FARIAS, Edson Silva. *O "ritual amazônico ou por um mercado da diferença"*. Ocio e negocio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil. Campinas: Ed Unicamp, 2001. p. 390 - 483.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Trad. Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNADES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Música eletrônica e identidade jovem: a diversidade do local*. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/IvanPaoloFontanari.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/IvanPaoloFontanari.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2008.

GABBAY, Marcelo M. *O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial*. Disponível em: <www.compos.org.br/files/33ecompos09_MarcelloGabbay.pdf>. Acesso em: 5 out. 2008.

GEERTZ, Clifford. Os usos da diversidade. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. da Unesp, 1991.

_____. *A vida em uma sociedade pós-tradicional*. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. da Unesp, 1996.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guarracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 2006.

HISTÓRIA del merengue. Disponível em: <www.mindspirng.com/~adiascar/musica/merhst-s.htm>. Acesso em: 20 maio 2008.

ITE, Maria Ângela Faggin Pereira. Uma história de movimentos. In: SANTOS, Milton. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

IANNI, Octavio. *Estado e capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

IAZZETTA, Fernando Iazzetta (Org.). *Trilhas da Música*. Belém: Edufpa, 2004.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

JOSÉ, Odair. *Música: Odair José mostra o "outro lado" da MPB*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 mar. 2006. Ilustrada, p. E 5.

LEMOES, Ronaldo; CASTRO, Oono. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008 (Tramas urbanas; 9).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1976.

_____. *Olhar escutar, ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica — uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jéus. Arte, comunicação/tecnicidade no final do século. *Dossiê: Tecnologia, Cultura e Imagens*, São Paulo: Faculdade de Ciências Sociais – PUC-SP, n. 8, dez. 1998.

_____. Comunicação e mediações culturais. Diálogos midiológicos. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. XXIII, n. 1, jan./jun. 2000.

_____. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001.

_____. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2008.

_____. *Os exercícios do ver*. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Senac — São Paulo, 2001.

_____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2008.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Olho-d'água/Loyola, 1995.

_____. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho-d'água/Fapesp, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas do século XX: necrose*. Trad. Agenor Soares Santos. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Cultura de massas do século XX: neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NATÁLIA, Viggiano. *Tecnobrega, um bom negócio*. DIÁRIO do Pará. Caderno D, 1 out. 2008.

NEY, Tiago. *Tecnologia alia-se a mercado pirata: fenômeno mercadológico, o ritmo paraense movimenta cerca de R\$ 2 milhões por mês com a venda de CDs e DVDs. Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 mar. 2007, Ilustrada.

NETO, JOSÉ Maria Bezerra. A conquista portuguesa da Amazônia. In: ALVES FILHO, Armando et al. *Pontos de história da Amazônia*. 3. ed. rev. ampl. Belém: Paka-Tatu, 2001.

NURSE, Keith. *La industria de la música del Caribe: fundamentos de una política industrial y de la promoción de la exportacion*. St. Augustine, Trinidad, Instituto de Relaciones Internacionales Universidad de las Indias Occidentales, jun. 2000.

O ALTAR sonoro do tecnobrega. *O liberal*. Caderno Magazine, 14 mar. 2006. Disponível em: <www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=4949&Itemid=835&limit=1&limitstart=21>. Data de acesso: 25 maio 2007.

ODAIR JOSÉ mostra o “outro lado” da MPB. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 mar. 2006. Ilustrada, p. E-5.

OLIVEIRA, Edson Coelho de. Pará sempre fez o Brasil dançar. *O liberal*. 12 fev. 2006, Caderno Magazine.

_____, Oito em cada dez músicos de calypso ou brega gravam Tonny Brasil. *Jornal O Liberal*, 30 set. 2007, Caderno magazine. Disponível em: <<http://www.bregapop.com>>. Acesso em: 07 jun.. 2008.

_____, A explosão na década de 80: o brega rompeu a casca junto com o B-Rock e a música regional. *O liberal*, 13 mar. 2006, Caderno Magazine. Disponível em: <<http://www.bregapop.com>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. Em um porão em São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa. (Dissertação em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica — São Paulo, 1999.

OPEN business models América Latina: cultura livre, negócios abertos. Disponível em: www.direitorio.fgv.br/cts/blog_commento.asp?blog_id=253&month=1&year=2008&giorno=&archivio=OK>. Acesso em: 13 jul. 2007.

OROVIO, Helio. *El bolero latino*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho-d'água, 1985.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho-d'Água, 2003.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos 1960*. Dissertação (Mestrado em Comunicação social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PAIVA, Marcelo Rubens. Filósofos do brega: artistas criticam o preconceito contra a música brega e falam sobre jabá nas rádios e pirataria. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 2000. Ilustrada, p. E 9.

PANTOJA, Letícia Souto. *Au jour le jour: cotidiano, moradia e trabalho em Belém (1890 a 1910)*. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PARÁ: do tucupi ao tacacá. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2005. Folha Turismo, p. F 1.

PARET, Emilio Comes. El muso, los boleros y el recuerdo. *Revista Música Cubana*, Havana: Uneac, n. 1, p. 2, 2004.

PELTO, Pertti J. *Iniciação ao estudo da antropologia*. Trad. Waltensir Dutra. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

REVISTA de música y espectáculos publicada por la Uneac: musica cubana. n. 1, 2004.

RIBEIRO-LIVRE, Anne. Em ritmos e tons bem paraenses. *Caderno Cultura*. Belém, 3/9 out. 2008.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÁ, Cláudio Alessandro Diniz de. *Indústria fonográfica brasileira: novos movimentos no mercado musical no início do século XXI*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura. 1980. (Col. Cultura Paraense. Série Theodoro Braga.)

_____. Santarém: uma oferenda musical. Santarém-Pa, Serviço de Imprensa Universitária, 1981.

SANCHES, Wilkem David. *Pirataria no ciberespaço: a indústria fonográfica e as novas tecnologias*. Trabalho de Conclusão de Curso — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

SANTIAGO, Elyne Patrícia dos Santos Artiaga; ALVES, Marisa Lisboa. *Aparelhagens nas alturas: a revolução do movimento cultural e a imagem das aparelhagens sonoras de Belém no jornal impresso O liberal*. Trabalho de Conclusão de Curso — Universidade da Amazônia, Belém, 2006.

SANTOS, Moacir dos Anjos. *Local e global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Col. Arte +.)

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo — cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2003.

SILVA, José Maria da. *Na periferia do sucesso — um estudo sobre as condições de produção e significação da cultura musical brega*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 1992.

SILVA, Midlej E. *Sociabilidade contemporânea, comunicação mediática e etnicidade no funk do black Bahia*. Disponível em: <www.facom.ufba.br/sentido/funk.html>. Acesso em: 11 out. 2007.

SONIA. Maria Reis Blanco. Análise do carimbó em Algodão. In: VIEIRA, Lia Braga; IAZZETA, Fernando (Orgs.). *Trilhas da música*. Belém: Edufpa, 2004.

SOUZA, Cláudio Manoel. *Música pop, e-music, mídia e estudos culturais*. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=souza-manoel-claudio-musica-estudos-culturais.html>. Acesso em: 10 nov. 2009.

TECNOBREGA consolida uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

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

VIANA, Hermano. TECNOBREGA consolida uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 2003.

_____. *Tecnobrega: a música paralela*. Disponível: <www.bregapop.com/historia/index_hermano.asp>. Acesso em: 6 ago. 2005.

VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro; trajetória e obra de sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Tecnobrega: A música paralela*. Disponível em: <www.bregapop.com/historia/index_hermano.asp>. Acesso em: 6 ago. 2005.

VIEIRA, Vanessa. O brega das Patricinhas. *Diário do Pará*, Belém, 1º abr. 2007. Revista Diário.

VIGGIANO, Natália. Tecnobrega, um bom negócio. *Diário do Pará*, 1º de out. 2008, Caderno D.

WEBER, Max. Relações comunitárias étnicas. In: *Economia e sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Brasília: Ed. UNB, 1991.

WISNIK. José Miguel. Enio Squeff. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos Revista Científica*, São Paulo: Uninove, n. 1, v. 3, p. 105-122, 2001

ZAVALA, Iriz. De héroes y heroínas en lo imaginário social: el discurso amoroso del bolero. *Revista Casa de las Américas*, Havana: Editorial Pueblo y Educación, n. 179, mar./abr. 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sites visitados

A seguir, os *sites* visitados que foram acessados durante a pesquisa.

<<http://www.abpd.org.br>>
<<http://www.abinee.org.br>>
<<http://www.amazoniafm.com>>
<<http://www.apororoca.com.br>>
<<http://www.bandacalypso.com.br>>
<<http://www.bregapop.com>>
<<http://www.carlossantos.com.br>>
<<http://www.diretorio.fgv.br>>
<<http://www.editoramandioca.com.br>>
<<http://www.flickr.com/photos>>
<http://br.geocities.com/forrozaotropykalia_album/fans.html>
<<http://www.governodopara.pa.gov.br/noticias>>
<<http://www.hipertupinamba.com.br>>
<<http://www.hploco.com/thiagoloco/images>>
<<http://www.orkut.com.br>>
<<http://www.orm.com.br>>
<<http://www.overmundo.com.br>>
<<http://www.pinducacarimbo.com.br>>
<<http://www.radioclubedopara.com.br>>
<<http://semprevinil.blogspot.com>>
<<http://www.vagalume.uol.com.br>>

Entrevistas

A seguir, dados das entrevistas que foram concedidas ao pesquisador no período de 2005 a 2009, seguindo esta ordem de dados: nome artístico, nome ???, profissão???, local e data da entrevista.

Beth Topázio

Bernadete Topázio de Vasconcelos

Apresentadora de rádio e representante de gravadora

Entrevista concedida em Belém (PA), 20 jul. 2005

DJ Beto Metralha

Alberto Araújo Formigosa

Produtor e DJ de estúdio

Entrevista em Belém (PA), 21 de jul. 2005

DJ Dinho

Raimundo Orlando Araújo Correia

DJ da Aparelhagem Tupinambá

Belém (PA), 12 de jul. 2005

Edimilson Brito Rodrigues

Professor da Universidade Federal Rural da Amazônia

São Paulo (SP), 2009

José Roberto da Costa Ferreira

Mantenedor do *site* www.bregapop.com.br.

Belém (PA), 6 out. 2006.

Lea Monteiro

Ediléia Evangelista Ramos

Cantora e intérprete da Banda Furacão

Belém (PA), 14 jul. 2005.

Marquinhos Pará

Marcos da Silva Trindade

Compositor da Banda Mega T

Belém (PA), 21 jul. 2005.

Paulo Pereira

Músico e responsável da Banda Orlando Pereira

Belém (PA), 11 out. 2007

Pinduca

Aurino Quirino Gonçalves

Cantor e compositor

Belém (PA), 13 jul. 2005.

Wanderley Andrade

José Wanderley Andrade Lopes

Cantor e compositor

São Paulo (SP), 20 out. 2005.

Filmes, DVD e DV analisados

A descoberta da Amazônia pelos “Turcos Encantados”. DOC. TV. Direção: Luiz Arnaldo Campos. DVD.

Alypio Martins. EMI Brasil. Col. Raízes Nordestinas. CD.

Banda Amazonas, v. 2. Belém. DVD.

Chega de saudade. Direção: Laís Bodanzky, Roteiro: Luiz Bolognesi. Filme.

Eu não sou cachorro não: música popular cafona e a ditadura militar. Seleção de repertório: Paulo César de Araújo. CD.

Guerreiro Tupinambá: melody. v. 1. CD.

Mega — Príncipe Negro: o som da galera – Porto de Marés – Belém. Produção: Cyber Produções. DVD.

Mestre da guitarrada. Fundação de Telecomunicações do Pará (Fundelpa). Rádio Cultura FM e TV Cultura do Pará, set. 2003. CD

Música libre: República Dominicana. Canal GNT, 15 abr. 2005. Produção: Carolina Sá.

Música libre: Trinidad e Tobago. Ayergoro Ome. Canal GNT, 15 abr. 2005. Produção: Carolina Sá.

Pinduca — 40 anos de sucesso do rei do carimbó do Brasil. Produção: Márcia Freitas. Direção geral: Pinduca. DVD.

2º DVD da saudade do Brasil. *Brasilêndia: o calhambeque da saudade*, Belém. Direção geral: Roberto Kanekiyo. DVD

20 supersucessos. Odair José. 1997. CD.

Programas e estações rádio analisados ⁸⁷

Belém FM 104.9

Mexe Pará

Rádio Marajoara FM 100.9

Planeta Calypso

Rádio Bregapop – www.bregapop.com/radio

Rádio Tabajara FM 106.1

Show da galera

Rádio Liberal FM 9,5

⁸⁷ A programação e a audição das rádios estão disponíveis no site: <http://www.tiosam.com/radios.asp?estadoBR=PA&B1=OK>, exceto a Rádio Bregapop.

Casas noturnas visitadas

A Pororoca

Avenida Senador Lemos, 3.316

Bairro Sacramento, Belém (PA)

Bolero

Travessa padre Eutíquio, 3.809

Bairro Condor, Belém (PA)

Caldeirão do Alan

Esquina da Travessa Tavares Bastos com a Avenida Pedro Álvares Cabral

Bairro Marambaia, Belém (PA)

Estádio do Remo

Avenida Almirante Barroso

Bairro São Brás, Belém (PA)